

Tratamiento ficcional de un suceso histórico: el caso de *Patria*, de Fernando Aramburu

Fictional approach to a historic event: the case of *Patria*,
by Fernando Aramburu

Gertakari historiko baten fikziozko tratamendua: Fernando Arambururen *Patria* liburuaren kasua

Ana María Casas-Olcoz*

RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

Patria (2016), de Fernando Aramburu, supone una reelaboración literaria de los llamados “años de plomo” del terrorismo de ETA. Este artículo analiza los procedimientos ficcionales utilizados para elaborar, en base a unos hechos históricos, una obra artística autónoma: el afán de totalización en la selección del contenido, la configuración de un código simbólico basado en la lluvia, la fragmentación y la fotografía; y la utilización de puntos de vista múltiples en la narración.

Patria (2016), Fernando Arambururena, ETAre terrorismoaren “berun-urteak” deitutako en berregite literarioa da. Artikulu honek, gertakari historiko batzuetan oinarrituz obra artistiko autonomo bat egiteko erabilitako fikziozko prozedurak aztertzen ditu: totalizazio-ahalegina edukien hautespenean; eurian, fragmentazioan eta argazkian oinarritutako kode sinboliko baten eraketa; eta ikuspuntu askoren erabilera narrazioan.

Patria (2016), by Fernando Aramburu, is a literary reconstruction of the so-called “years of lead” of ETA terrorism. This article reflects on the technique used for the creation of an autonomous artistic work based on historical facts: the totalization in content selection, the configuration of a symbolic code based on rain, fragmentation, and photography; and the use of multiple points of view in the narrative.

PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Patria, Fernando Aramburu, ficcionalización, historia, literatura vasca
Patria, Fernando Aramburu, fikzionalizazioa, historia, euskal literatura.
Patria, Fernando Aramburu, fictionalisation, history, Basque literature.

* Universidad de Navarra
acasas.5@alumni.unav.es

Fecha de recepción/Harrera data: 09/06/2019
Fecha de aceptación/Onartze data: 17/08/2019

Patria (2016)¹ ha supuesto un fenómeno editorial de grandes dimensiones por su éxito económico y también en términos simbólicos, ya que ha merecido premios literarios como el Nacional de Narrativa 2017 y ha sido positivamente valorado en numerosos círculos culturales. La novela trata el enfrentamiento de dos familias, encabezadas por Miren y por Bittori, a causa del terrorismo: mientras que la primera es madre de un miembro de ETA, la segunda perdió a su marido asesinado por la banda. A lo largo de sus más de seiscientas páginas, *Patria* retrata el esfuerzo tenaz de Bittori por conocer la verdad del asesinato de su esposo, específicamente si la autoría corresponde al hijo de Miren y si este será capaz de pedir perdón a la viuda por su militancia armada. La novela tematiza así la vivencia del terrorismo de ETA durante los años de plomo, continuando una tendencia que vio la luz en las letras vascas con la novela *Cien metros* (1976) de Ramón Saizarbitoria.

La utilización de eventos históricos de gran calado como materia literaria, en este caso los vinculados al terrorismo etarra, se enmarca en la larga y productiva relación que vincula historia y literatura². Más que en el contenido de cada una de ellas, la divergencia entre las disciplinas radica en el diferente tratamiento aplicado a los hechos que toman como materia: mientras que la validación mediante el método científico es lo propio de la historia como disciplina académica, la literatura explora nuevas lecturas del hecho histórico mediante el uso de la imaginación. En efecto, mediante una determinada selección, combinación y tratamiento de la materia histórica, la literatura aspira a la configuración de un objeto artístico caracterizado por su autonomía respecto a la realidad de los hechos. Por esta independencia relativa respecto a los materiales que toma como base, la literatura es capaz de rellenar los huecos que la historia como disciplina académica no puede documentar por carecer de suficientes materiales. La literatura puede dar cuenta así de la intrahistoria que escapa de los libros de historia pero que puede aportar una perspectiva igualmente interesante.

En esta línea, el presente artículo tratará la manera en la que *Patria* aprovecha el evento histórico de los años en activo del grupo terrorista ETA para configurar un objeto artístico que, de forma paralela a la historia, atestigüa aquellos años. Para ello, se tratarán tres mecanismos literarios presentes en la novela: en primer lugar, el afán totalizador que pretende recoger un elevado número de perspectivas y experiencias

1 Este artículo es el resultado parcial de un Trabajo de Fin de Máster realizado en la Universidad de Wisconsin-Milwaukee bajo la dirección de la Profesora Katie Vater. Posteriormente, fue reelaborado y presentado al Certamen de Investigación Sancho el Sabio, donde resultó ganador. La autora desea agradecer públicamente la ayuda recibida de los profesores Javier Marrodán y Luis Galván (Universidad de Navarra), quienes con su orientación y comentarios a las sucesivas versiones elevaron la calidad de este trabajo.

2 En nuestro país, esta unión entre historia y literatura se constata en la proliferación, a partir del cambio de milenio, de novelas que tematizan la guerra civil y el franquismo, especialmente en relación con la memoria de esos acontecimientos históricos.

2. AFÁN TOTALIZADOR

respecto al terrorismo; en segundo lugar, el uso de símbolos que dotan de una carga semántica abstracta a realidades cotidianas; y finalmente, la selección de un punto de vista de la novela en torno tres niveles: el ideológico, el fraseológico y el psicológico.

Aramburu entiende su proceso creativo marcado por el compromiso y el respeto a sus propios valores, que deben estar presentes en su escritura:

[...] me juré un día no escribir jamás una sola línea que no procediera directamente de mis convicciones, así como de la necesidad o de la urgencia de transmitir las. Mi apego a la palabra escrita se deriva de tal empeño. La habilidad retórica, desprovista del indispensable condimento humano, yo la tengo por poca cosa. La tengo por lo que es: una forma débil de crear³.

Respecto al terrorismo, este compromiso se concreta en el deseo de testimoniar la manera en la que las personas corrientes experimentaron la violencia de ETA con el objetivo de dejar un legado a las generaciones venideras⁴. *Patria* plasma el desarrollo de la existencia cotidiana bajo la amenaza constante de la violencia y los mecanismos sociales inherentes a una sociedad tan polarizada como la vasca de aquellos años. La violencia física y psicológica están hasta tal punto presentes en la dinámica social que se produce una “normalización y aceptación de la violencia”: como indica Portela⁵, en aquel tiempo se llega a considerar “aceptable” que algunas personas, debido a su trabajo, ideología o clase social, sean objetivo de ETA y de sus colaboradores.

Esta intención de testimoniar la violencia de ETA desde el punto de vista de quien la padece se contrapone a representaciones previas del imaginario etarra. Zaldúa⁶ señala la focalización de obras literarias previas en el espectro ideológico del etarra como “víctima de Estado” en detrimento de la figura de víctima, a pesar de que estas fueron más numéricamente. Efectivamente, Aramburu aboga por distanciarse de estos planteamientos que heroifican al terrorista y postula la necesidad de “un relato que desmascare al agresor, revele su crueldad y rebata sus pretextos”⁷.

3 Aramburu citado en Juan Manuel Díaz de Guereñu, *Historias de gentes vascas. Sobre Los peces de la amargura, Años lentos y Patria*, Barcelona, Tusquets Editores, 2017, p. 376. Edición no venal.

4 “«Patria» de Fernando Aramburu”. Youtube, subido por TusquetsEditores, 31 de agosto de 2016, (<https://www.youtube.com/watch?v=urv0j5fY998>, 24 de junio de 2019).

5 Edurne Portela: “Despertar del Letargo: Literatura vasca contra la indiferencia y el silencio”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 47, 2013, p. 420.

6 Iban Zaldúa: “Conflicto (vasco) y literatura (en euskera), 1973-2013: Sherezade al revés”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 93, 2016, pp. 1147.

7 Daniel Gascón: “La derrota literaria de ETA es la derrota de su relato”. Entrevista con

La constitución de este relato se enmarca en los actuales debates sobre el relato del terrorismo: tras el cese de la violencia, está en juego la memoria e interpretación del pasado que se validará y transmitirá. La configuración de un relato se perfila como una labor necesaria, que será asumida en parte por los escritores en la medida en la que sus obras funcionan como poderosos vehículos de ideas para la sociedad. Para matizar esta cuestión, convendría repasar los conceptos de Jan Assmann⁸ de “memoria comunicativa” y “memoria cultural”. La primera comprime la memoria vinculada al pasado reciente y, como es la que un individuo comparte con sus contemporáneos, dura entre ochenta y cien años. La segunda se caracteriza por su diacronismo y carácter social, y engloba el pasado absoluto en términos organizados y extremadamente formalizados, por ejemplo, mediante actos conmemorativos o rituales. De esta manera, en un presente caracterizado por el fin del terrorismo de ETA, se percibe socialmente la necesidad de librar la batalla del recuerdo. Las “memorias comunicativas” que emanan de la experiencia individual respecto al terrorismo, en toda su diversidad, compiten por su pervivencia en la “memoria cultural”, que definirá el recuerdo colectivo del pasado terrorista en el futuro.

Mediante su obra narrativa, Aramburu ofrece su particular propuesta de memoria, marcada por el objetivo de lograr “la derrota literaria de ETA”. Se opone así a memorias que focalizan al terrorista como un *gudari* que lucha por la libertad del pueblo sometido. Para rebatir esta lectura sesgada del pasado, *Patria* ofrece una visión panorámica de las múltiples dimensiones del terrorismo, que ahonde en el perjuicio social que este causa. La necesidad de una vista de pájaro precisa del llamado “efecto totalizador”⁹ que se puede encontrar en otras novelas previas de Aramburu: a propósito de *Los peces de la amargura*, Alonso-Rey¹⁰ menciona esta capacidad del autor de ofrecer “testimonio tanto de la lógica del terrorismo como de sus efectos sobre la sociedad y sobre el individuo” así como de “presentar tanto el mundo de los terroristas como el de las víctimas directas e indirectas”. Efectivamente, en *Patria* asistimos al mismo deseo de abarcar la totalidad de la experiencia me-

Fernando Aramburu”, *Letras Libres*, 15 de febrero de 2017. (<https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/la-derrota-literaria-eta-es-la-derrota-su-relato-entrevista-fernando-aramburu>, 24 de junio de 2019).

8 Jan Assmann: “Communicative and Cultural Memory”, en Pál S. Varga, Karl Katschthaler, Donald E. Morse y Miklós Takács (eds): *The theoretical foundations of Hungarian 'lieux de mémoire' studies*, Debrecen, Debrecen University Press, 2013, pp. 36-43.

9 Preferimos para el análisis que nos compete la denominación “afán totalizador”, que incide en la intencionalidad del autor, previa al proceso creativo, más que en el resultado específico que efectivamente se logre en la obra.

10 María Dolores Alonso-Rey: “Víctimas del terrorismo: Trauma y superación en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu”, *Tonos digital*, 31, 2016, pp. 1-20.

diante la presentación de un periodo amplio desde el mayor número de perspectivas posibles¹¹.

2.1 Totalidad espaciotemporal

Para efectos de este análisis, dividiremos el afán totalizador de la novela en dos áreas: la dimensión espaciotemporal y la ideológico-vivencial. Respecto a la primera, es sintomático el deseo de Aramburu¹² de omitir cualquier tipo de referencia directa al periodo temporal en el que se desarrolla la novela, con el fin -en palabras del autor- de que la visita a una hemeroteca no rompiera la “ilusión de realidad”¹³. Aramburu advierte, sin embargo, que la temporalidad de la novela comprende desde finales de los años sesenta hasta el año 2012. Esto da cuenta de la intención totalizadora en la selección del marco temporal: se decide abarcar la historia completa de ETA, desde su conformación en el 1959 hasta el anuncio del cese definitivo de la violencia en el 2011, así como el primer año que sigue a la disolución. Con todo, es ocasional la inclusión de ciertos eventos históricos que sitúan la acción en un tiempo específico¹⁴ y que permiten una mejor “identificación entre mundos”¹⁵ dentro de la novela, es decir, una unión más sólida entre el plano ficcional y el real. Estos eventos siempre se vinculan a la actividad armada de ETA, que marca el calendario en la novela¹⁶.

En cuanto a la cuestión espacial, Aramburu apuesta nuevamente por la indeterminación, escogiendo una tipología de localidad frecuente en la geografía vasca:

11 Esta aspiración a la máxima pluralidad en la representación de un periodo histórico ha llevado a la comparación de *Patria* con los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós en textos como, entre otros, la crítica de José Carlos Mainer en *Babelia* o la intervención de Fernando Rodríguez Lafuente en la presentación de la novela en la Real Casa de Correos.

12 Fernando Aramburu: *Patria en el taller*, Barcelona, Tusquets Editores, Edición no venal.

13 Se constata de nuevo la contraposición de historia y literatura, así como la relativa independencia de la primera respecto a los hechos históricos que se representan literariamente.

14 Estos son: el asesinato del político de Herri Batasuna Josu Muguruza por miembros de la extrema derecha española en 1989 (cap. 45), la aparición del cadáver de Mikel Zabalza en un río tras las torturas sufridas en el cuartel de la Guardia Civil de Intxaurre en 1985 (cap. 50), la muerte del miembro de la cúpula directiva de ETA Txomin Iturbe en un accidente de coche en Argelia y la sospecha de que fue asesinado por los GAL en 1987 (cap. 53), la dirigencia de ETA por parte de los históricos Santi Potros y por Pakito entre 1987 y 1992 (cap., 57, 78 y 79); el significativo asesinato de la etarra Yoyes por parte de la banda terrorista cuando ella quiere dejar de matar en 1986 (cap. 79); el atentado con bomba que mata al concejal del PP en Rentería Manolo Zamarreño en 1998 (cap. 88); y finalmente la captura de la cúpula de ETA en la ciudad francesa de Bidart en 1992 (cap. 100).

15 Hillary Dannenberg: *Coincidence and Counterfactualty: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, University of Nebraska Press, 2008.

16 Se constata de forma explícita en “Fue el día en que ETA asesinó [...] a dos policías nacionales en Sangüesa” (530), “Pocos días antes se habían cumplido cinco años del atentado que segó la vida de Manolo Zamarreño” (530).

un pueblo [...] con fuerte arraigo nacionalista, ni demasiado grande como para que los vecinos no se conocieran y vigilaran mutuamente, ni demasiado pequeño como para excluir de él un polígono industrial, conflictos laborales y ciertas características del mobiliario urbano improbables en el medio rural¹⁷.

La ausencia deliberada de una localización específica fomenta la referencialidad múltiple, que de nuevo persigue una mayor identificación del lector con la novela en tanto que puede extrapolar la realidad representada literariamente a su propia circunstancia vital.

2.2 Totalidad ideológico-vivencial

Es notable la manera en la que *Patria* recoge una multiplicidad de perspectivas ideológicas -a menudo de tipo político- y de experiencias vitales condicionadas por el terrorismo. En primer término, conviene señalar cómo la inclusión de un amplio espectro ideológico y social responde también al objetivo de lograr la “derrota literaria de ETA”: la visión universal del terrorismo, que tenga en cuenta a víctimas y victimarios, presumiblemente contribuirá a subvertir la imagen heroica del terrorista en literatura. Con todo, la inclusión de múltiples perspectivas no implica la equiparación, en términos éticos, de todas ellas. Frente a la novela contemporánea sobre la Guerra Civil o la dictadura argentina, donde sí es habitual la “teoría de los dos demonios”¹⁸ o equiparación de responsabilidades entre dos bandos, Aramburu se posiciona del lado de las víctimas y rechaza la violencia ejercida por ETA.

La variedad ideológico-vivencial de los personajes convierte en protagonistas a las víctimas directas del terrorismo (el Txato), las víctimas indirectas (sus familiares: Bittori, Nerea y Xabier), los miembros de ETA (Joxe Mari) y sus familiares (Miren, Joxian, Gorka y Arantxa). Los personajes secundarios contribuyen a la diversidad: los de ideología abertzale -liderados por Patxi en la Herriko Taberna o por Andoni en el mundo sindical-, el cura don Serapio como representante del sector de la Iglesia complaciente con el terrorismo, y los testigos de la violencia que callan por miedo: los vecinos, los trabajadores de la empresa y Joxian.

La novela ahonda en la dimensión social del terrorismo, que atribuye responsabilidades no solo a quien acciona el gatillo sino también a los testigos que aceptan tácitamente el drama. Joxian se perfila como uno de los personajes incapaces de superar el silencio y que responde a las

17 Fernando Aramburu: *Patria en el taller*, Barcelona, Tusquets Editores, Edición no venal.

18 Mariela Sánchez: *Mala herencia la que nos ha tocado. Oralidad y narrativa en la literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo*, Santiago de Compostela, USC, 2018, p. 263.

pintadas de ETA con el aislamiento social del Txato. Igualmente, los vecinos evitan saludar o coincidir con la familia y, con su pasividad, aceptan tácitamente los ataques terroristas. En cualquier caso, aunque es frecuente condenar a la sociedad vasca por su silencio ante la violencia, Edurne Portela¹⁹ problematiza esta consideración: no es tarea fácil entender el silencio de quien opta por callar ante la amenaza del fanático, ya sea para que no estalle “la auténtica violencia”, para evitar que esta se vuelva hacia él o incluso para proteger al agredido de agresiones futuras²⁰.

El efecto totalizador resulta especialmente significativo en su inclusión de todas las experiencias de violencia relativas al terrorismo: tanto las ejercidas por la propia banda como la llamada “guerra sucia” ejercida por los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL) con el beneplácito del Ministerio del Interior del gobierno de Felipe González. La novela recoge la tortura policial a los detenidos por terrorismo en el cuartel de la Guardia Civil de Intxaurre (San Sebastián), centro neurálgico de la acción de los GAL por la actuación del entonces general Enrique Rodríguez Galindo. En efecto, Joxe Mari es trasladado allí por su pertenencia a ETA y soporta torturas varias: palizas que duran horas, prohibición de dormir y comer para debilitarlo, asfixia continuada con una bolsa de plástico hasta el umbral de la muerte y aplicación de descargas eléctricas con electrodos colocados en las piernas, los testículos y las orejas²¹. Igualmente, es obligado a sujetar un arma para dejar sus huellas en ella y ser acusado de otros crímenes; ante la indiferencia total del médico, a quien confiesa posteriormente la tortura sufrida. Aramburu aborda así un tema sensible: la tortura y violencia injustificables ejercidas en la lucha contra el terrorismo, abusos que incluso fueron denunciados por organismos externos como Amnistía Internacional, que calificó los malos tratos de “continuos” de 1980 a 1983²².

Como parte de la totalidad ideológico-vivencial, Aramburu no obvia la vergonzosa relación entre Iglesia Católica y terrorismo que se estableció en la CAV, tanto en asuntos prácticos y organizativos como en otros ideológicos y rituales²³. Una sección del clero aprovechó su poder de movilización social para diseminar la propaganda terrorista²⁴, multiplicando el eco de sus acciones y fomentando la imagen del etarra mártir. El representante de esto en la novela es Don Serapio, quien

19 Edurne Portela: *El eco de los disparos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 65.

20 En este último caso se enmarca el silencio del Txato, que no informa a su hija de su condición de amenazado para protegerla.

21 Fernando Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, pp. 506-509.

22 *Deia*, 17 de enero de 1983, citado en Robert P. Clark: *Negotiating with ETA. Obstacles to Peace in the Basque Country, 1975-1988*, Reno, University of Nevada Press, 1990, p. 56.

23 Juan Aranzadi: “Violencia etarra y etnicidad”, *Ayer*, 13, 1994, pp. 204.

24 Juan Aranzadi: “Violencia etarra y etnicidad”, *Ayer*, 13, 1994, pp. 205.

intenta convencer a Bittori de que no regrese al pueblo puesto que su presencia no permite rehacer la vida a los vecinos y aspirar a la paz²⁵. El sacerdote igualmente reconforta a Miren tras la marcha de Joxe Mari, equiparando a su hijo con un David que pelea con Goliat para preservar la cultura vasca²⁶.

El símbolo es productivo para la representación literaria de la vivencia del terrorismo al vehicular la inmensidad del dolor generado por la experiencia traumática, cuya intensidad puede dificultar o incluso imposibilitar su expresión verbal. Este recurso favorece la comunicación de ideas, dado que concreta una realidad de difícil representación como es el terrorismo y sus efectos en el ser humano. Así, no solo se facilita la comprensión del lector, sino que se potencia su implicación emocional en la trama. El símbolo opera en la novela mediante la repetición: los efectos de comprensión e implicación emocional potencian su efecto mediante la recurrencia en el texto. Señalaremos tres de los más frecuentes: la lluvia como elemento que predispone a la tragedia y favorece la rememoración; la idea de fragmentación para evidenciar los daños irreparables del terrorismo y, finalmente, la fotografía en relación con la conformación de la identidad de víctima o victimario y su poder para fabricar héroes en el seno de la izquierda abertzale.

3.1 *La lluvia como símbolo trágico y evocador*

La lluvia funciona como un elemento cohesionador de la novela ya desde la portada, encabezada por la silueta de un hombre con boina y paraguas rojo cuyo rostro es irreconocible por el aguacero que media entre el observador y la figura humana. La alusión al Txato es evidente, dada la coincidencia con las circunstancias de su asesinato, pero la posibilidad de una identificación múltiple -que como se ha visto es recurrente en la novela- se mantiene todavía operativa por la ausencia de rasgos faciales específicos. Esta referencia a la lluvia en el epitexto -que como veremos se mantiene en el desarrollo de la obra- encuentra su correspondencia hacia el final, donde se alude explícitamente a la presencia constante de la lluvia:

Bittori:

- Veo esta lluvia y no te puedes imaginar lo que pienso.
- Que llovía igual el día en que asesinaron al aita.

25 Fernando Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 119.

26 Fernando Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 313.

3. CONFIGURACIÓN DE UN CÓDIGO SIMBÓLICO

— ¿Cómo lo has adivinado?

— Ha llovido muchas veces desde entonces con la misma intensidad²⁷.

Efectivamente, la vinculación tradicional entre agua y vida queda subvertida en *Patria* por la continua identificación de la lluvia con la cesación de la existencia. En primer lugar, las narraciones múltiples del día del asesinato inciden en el carácter de día lluvioso, desde la mera descripción (“el día en que asesinaron al Txato llovía” o el título del capítulo 46: “Un día de lluvia”) hasta la anticipación explícita del asesinato. Así, la lluvia se personifica y asume el rol de mensajera de la muerte, y atrae al protagonista hacia el lugar de su defunción: mientras este duerme la siesta, surge “un rumor gris que parecía decirle: Txato, Txato, despierta, levántate y ven a mojarle”²⁸. Cuando se decide a salir a la calle a pesar del aguacero, se menciona su intensidad: parecía que las nubes habían “estado esperándolo [...] para vaciarse todas de golpe sobre él”²⁹. El carácter violento del verbo “vaciar”, la espera y el deseo de que sea él quien padezca la lluvia encuentran un paralelismo trágico unas pocas líneas después: un joven, que igualmente aguardaba entre dos coches, descarga su pistola sobre el cuerpo del Txato.

El aguacero, además de anticipar la muerte, funciona como un eficiente catalizador de la memoria: la atmósfera grisácea y plomiza genera un clima propicio para el recuerdo y la nostalgia, pero siempre de sucesos dolorosos. Lluve cuando Xabier y Nerea discuten en un café sobre la mejor manera de gestionar el duelo del padre³⁰, llueve cuando Bittori se acerca al cementerio para contarle al Txato que ha recibido la petición de disculpa de Joxe Mari³¹ y llueve cuando Nerea conoce la muerte de su padre. En este último caso, se incide de nuevo en la personificación de la lluvia, que parecía decirle “pues sí, han matado a tu padre, ¿y qué?”³². La lluvia funciona como una plomiza capa de desesperanza, que cae sobre los personajes y les llena de nostalgia y melancolía.

La significación de la lluvia como elemento simbólico es usada por Aramburu en novelas previas. Rivas Hernández³³, a propósito de *Los peces de la amargura*, constata que la lluvia funciona como “claro elemento unificador de todos los relatos del libro” y que “simboliza al País

27 Fernando Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 630.

28 Fernando Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 418.

29 Fernando Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 421.

30 Fernando Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 113.

31 Fernando Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 629.

32 Fernando Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 146.

33 Ascensión Rivas Hernández: “Modos de contar la barbarie en *Los peces de la amargura*, de Fernando Aramburu”, *Letras de Deusto*, 125, vol. 39, 2009, pp. 223-231.

Vasco como espacio geográfico, y también a las lágrimas de amargura que allí se vierten con la misma asiduidad con la que llueve”. La identificación del tiempo atmosférico con la subjetividad de los personajes, recurso muy productivo en literatura, conforma la atmósfera dramática en la que el Txato es asesinado y dota al aguacero de un poder presajador de la desgracia.

3.2 La imagen de la ruptura para representar los efectos del terrorismo

La idea de ruptura y fragmentación ejerce de símbolo de los efectos irreparables del terrorismo, y establece una relación entre ambos conceptos que va enriqueciendo su semanticidad a fuerza de la repetición. Así, se entiende que el terrorismo ejecuta un tipo de ruptura o desgarró sobre los seres humanos, una suerte de acción irreversible que destruye parte de la identidad personal de quien es forzado a asumir el rol de víctima³⁴. En palabras de Reyes Mate³⁵, “ser víctima supone un rebajamiento objetivo de la condición humana que acaba siendo interiorizado por quien lo sufre”. Más allá de los daños físicos y emocionales ocasionados por el acto terrorista, la víctima padece igualmente el rechazo social y deshumanización en forma de desprecio, falta de empatía con su sufrimiento o aceptación del daño por su cargo político o ideología. En los términos en los que se da la violencia de ETA, el acto terrorista implica igualmente la exclusión de ese determinado grupo de individuos en la configuración de un País Vasco independiente de España y abertzale como es pretensión del nacionalismo vasco³⁶.

34 Aunque se podría pensar que el acto terrorista ejerce también una fragmentación irreversible en la humanidad del victimario, puesto que la privación de la vida es un mal que jamás podrá ser restituido, la novela explícita únicamente la ruptura de la víctima. Pensamos que esto puede deberse a la especial indefensión e inocencia de quien padece la acción terrorista frente al actuar deliberado del agresor, que elige voluntariamente la fragmentación de ambos. En el capítulo 120 “La chica de Ondárroa” se utilizan dos metáforas para describir el estado anímico de Joxe Mari en la cárcel: la tristeza que “te va royendo y te va royendo, y a lo último te deja el mueble lleno de agujeros” y la metáfora del barco que naufraga: “Joxé Mari, a solas, notó que algo en su interior pugnaba por tumbarlo, que el mástil empezaba a doblarse y toda la nave a irse a pique” (618). No se alude a la ruptura de su humanidad por haber matado a otro ser humano sino a las consecuencias de la reclusión.

35 Reyes Mate: *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2008, p. 54.

36 Aunque el no reconocimiento, por parte de los terroristas, de la ciudadanía de sus víctimas pueda parecer una cuestión secundaria si se compara con los secuestros o asesinatos, no lo es. Ambas cuestiones están íntimamente relacionadas, puesto que -al menos teóricamente- los objetivos de ETA son quienes se oponen o no son ciudadanos aptos para la configuración de un País Vasco independiente. Por eso, la reconciliación exige el reconocimiento social de la víctima como parte de la ciudadanía: [es necesario] reparar el daño político, que es doble. Por un lado, el daño que supone la negación de la ciudadanía: el guardia civil, el concejal del PP o el senador del PSOE no sirven para la comunidad política del “pueblo vasco” con la que sueñan los que matan, por eso se les puede quitar de en medio. Aquí se impone el reconocimiento social de la ciudadanía, es decir, el reconocimiento por parte de

Como en el caso de la lluvia, la vinculación entre fragmentación y terrorismo se establece desde el inicio. El relato se focaliza en la conciencia de Bittori, que observa cómo su hija Nerea va en busca de su marido: “Ahí va la pobre, a *romperse*³⁷ en él. Lo mismo que se *rompe* una ola en las rocas. Un poco de espuma y adiós³⁸. Se describe así la inestabilidad emocional de Nerea, una mujer marcada por el asesinato de su padre y catapultada además a una decepción amorosa por su insatisfacción matrimonial. El trauma por el asesinato de su padre se manifiesta en su incapacidad de gestionar sus emociones, que se debaten entre los impulsos de *thanatos* y de *eros*: por evitar la “imagen física de la muerte”³⁹, se vuelca en una sucesión de relaciones afectivo-sexuales que le producen más insatisfacción.

Asimismo, Xabier está “*roto* de pena”⁴⁰, pero en su caso el trauma se manifiesta en una culpabilidad desmedida que le lleva a considerar “un crimen monstruoso”⁴¹ la pretensión de felicidad. Continuamente mutila los aspectos de su vida que le provocan goce: termina su relación con Aránzazu porque, según le recrimina ella, “el que mató a tu padre *rompió* lo que nos unía a ti y a mí” y por eso “aquel amor [...] yace muerto en la misma tumba que tu padre”⁴². Xabier rechaza el amor, entendido como la última esperanza para resarcir el sufrimiento de ambos, la pérdida del padre para él y el divorcio para Aránzazu. El amor es “de vidrio y porcelana” y termina haciéndose “añicos”⁴³ a causa de la imposibilidad de reconducir la vida tras la pérdida violenta del padre. Esta ruptura inevitable se anticipa en un sueño funesto de Aránzazu, en el que transporta un jarrón de porcelana que termina hecho pedazos⁴⁴. Esta apuesta de Xabier por el *thanatos* para ser fiel a la memoria de su padre únicamente sirve para convertirle en “el doctor triste” (título del capítulo 81).

Bittori, que ejerce junto con Miren de “matriarcas de sus proles” (Bernal Salgado 122), reconoce que ha superado el miedo puesto que “lo único que podría perder, la vida, ya me lo *rompieron* hace muchos años”⁴⁵. Esta afirmación categórica de su muerte en vida se enfatiza

la ciudadanía de que los asesinados o amenazados son parte de ella y que sin ella nadie es ciudadano” (74).

37 Tanto en esta como en las posteriores citas del artículo la cursiva es mía.

38 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 13.

39 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 406.

40 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 369.

41 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 375.

42 Ubidem.

43 Ubidem.

44 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 363-4.

45 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 121.

en su consideración de un “fantasma”⁴⁶ que solo continúa en el mundo para lograr que Joxe Mari pida perdón y así poder descansar en paz⁴⁷. Al margen de esta última voluntad, su implicación con la vida es mínima y deja indicadas sus últimas disposiciones: llevar el anillo de casada y los zapatos de la boda, que sean publicadas dos esquelas incluyendo el nombre de su marido y que, con el fin del terrorismo, sean trasladados ambos al pueblo⁴⁹. Sin embargo, al Txato la muerte no le exime de estar roto, sino que su asesinato inicia la fragmentación de todos los personajes. No solo su cuerpo en vida, sino que también su memoria es agredida por los simpatizantes de ETA: su tumba, el lugar físico dedicado a su recuerdo, no se respeta. La maceta en la que Bittori le colocó un ramo de flores -símbolo de amor y de restauración del honor del asesinado- es “volcad[a], el tiesto *roto*, parte de la tierra derramada sobre la losa”⁵⁰.

Respecto a los familiares de los terroristas, Arantxa es la única marcada por la fragmentación: su vida está “*rota* en escenas, [...] *rota, rota* en trozos de cristal a la manera de una botella que se le hubiera caído al suelo”⁵¹. En su caso, la ruptura no se debe a los efectos del terrorismo sino a la enfermedad y parálisis que la convierte en prisionera de su cuerpo, en una condena que -al contrario que la de Joxe Mari- es injusta porque es innecesaria y perpetua. Aunque rota en pedazos, no pierde su bondad e integridad ética y es ella “con todas sus limitaciones verbales y de movimiento, y con su carácter de hierro, la que obliga su dura madre a cambiar, a humanizarse poco a poco, a aceptar pequeñas parcelas de humanidad”⁵². Es este carácter de Arantxa, que le empuja al rechazo frontal al terrorismo, lo que le permite dar cuenta de su fragmentación interna a pesar de no ser víctima directa ni indirecta del terrorismo.

En *Patria* las víctimas del terrorismo presentan una fragmentación interna irresoluble que se concreta en la evasión frente a lo sucedido (Nerea), la tristeza (Xabier) y el deseo de morir (Bittori); y que, en

46 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 610.

47 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 611.

48 A este respecto, resulta llamativa la manera en la que Bittori comunica al Txato que Joxe Mari ha pedido perdón: “el *idiota* se ha disculpado, ahora ya podemos descansar en paz” (611); que contrasta con la designación que ella utiliza al principio de la novela: “Ni siquiera sé en cuál está el *malvado*” (24). Parece que, ante la proximidad de la muerte, que supondrá la terminación absoluta de su vivencia traumática y permitirá la unión definitiva del matrimonio, el acto terrorista de Joxe Mari pierde su gravedad moral: en lugar de atribuirlo a maldad, únicamente se responsabiliza a su falta de juicio.

49 *Ubidem*.

50 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 23.

51 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 195.

52 “Presentación: ‘*Patria*’, de Fernando Aramburu / #PatriaDeAramburu”. *Youtube*, subido por Espacio Fundación Telefónica Madrid, 14 de septiembre de 2016, (<https://www.youtube.com/watch?v=TMcY6gY2Kt8>, 24 de junio de 2019).

cualquier caso, les impide desarrollar un proyecto vital satisfactorio tras el asesinato del Txato. Con todo, es deseo de Aramburu el no caer en la desesperanza: el abrazo que cierra la novela funciona como imagen de unión frente a la separación que produce la fractura.

3.3 *El culto a la imagen para representar la construcción de un héroe*

En *Patria*, es constante la introducción de fotografías e imágenes que representan a las personas ausentes: es el caso de los retratos del Txato con los que conversan Bittori y Xabier, pero también de la imagen de Joxe Mari que se utiliza en las manifestaciones de apoyo a los presos vascos. La fotografía asume un rol simbólico en la medida en la que su objetivo supera el meramente referencial y asume una función de configuración identitaria dentro de la sociedad. En función del contexto, la imagen se dota de una significación determinada y puede contribuir tanto a la consolidación de la identidad de víctima del terrorismo como a la heroizada identificación como *gudari* defensor de la patria vasca.

A continuación, se analizará la fotografía como configurador de la identidad de víctima. La descripción del Txato en la novela se lleva a cabo mediante dos procedimientos: a través de constantes analepsis que evocan el tiempo previo a su muerte (con especial incidencia en el día en el que fue asesinado) y mediante fotografías con las que algunos de sus familiares dialogan. Siendo este último caso el que nos compete, conviene matizar tres posibles usos de la fotografía: la mera rememoración del ausente, la utilización con un propósito instrumental y la configuración de la identidad de víctima.

La pérdida del padre de familia de manera violenta complica el proceso de duelo, por lo que no sorprende recurrir a la conversación con su imagen para gestionar emocionalmente la repentina ausencia. El diálogo de Bittori con su esposo se caracteriza por una cotidianeidad llamativa: le informa sobre su día a día, le expresa sus afectos, le explica el desarrollo de los acontecimientos y le actualiza respecto a sus avances en la obtención del perdón. El monólogo de Bittori -una suerte de Carmen velando a su Mario- asume el tono de confianza e intimidad de un matrimonio anciano e incluso puede prever su reacción. A menudo se usa el recurso de repetir las preguntas que su esposo plantea, como en “¿Que si bromeo? Ya no soy como cuando vivías”⁵³ y “Era ella, tu predilecta. ¿Que cómo lo sé?”⁵⁴. No obstante, a veces simplemente es posible inferir el contenido de la intervención del difunto: “Eres el único que lo sabe. No me interrumpas. El único que sabe que voy a volver.

53 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 23.

54 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 50.

No, a la cárcel no puedo ir”⁵⁵. Del mismo modo, la fotografía del Txato en el despacho de Xabier favorece la rememoración del padre ausente. Aprovechando la desinhibición del whisky, explora sus recuerdos en busca de los desencadenantes de su ruptura interior. De nuevo, el Txato participa activamente en la conversación, aunque el contenido de las intervenciones está vedado al lector: “su padre, desde la foto, asiente y Xabier se insolenta: tú estate calladito”⁵⁶.

Por otra parte, la fotografía se usa puntualmente con un fin instrumental cuando se quiere confrontar a quienes causaron la muerte del Txato, al menos de forma indirecta, con las víctimas. Bittori, al recibir al cura don Serapio en su casa, le ofrece un sillón que queda enfrente de la imagen del fallecido para que “cada vez que levantara la vista, sus ojos tropezasen con la foto del Txato”⁵⁷.

Finalmente, la fotografía se utiliza como un identificador inmediato del carácter de víctima. Es llamativa la manera en la que Nerea se entera del asesinato al ver la imagen de su padre en el televisor. Por el bullicio del bar, la joven no es capaz de escuchar la información, pero el contexto de la imagen en un informativo televisivo no le deja lugar a dudas de la nueva identidad de su padre como víctima del terrorismo. Aunque después un letrado en la pantalla confirma su interpretación, lo cierto es que el vehículo de comunicación está conformado por la imagen y el contexto de enunciación. Una interpretación pragmática le permite no solo inferir qué ha sucedido, sino asumir una certeza absoluta respecto a ello: “Y supo. ¿Sospeché? No, supo con total seguridad desde el primer instante”⁵⁸. Igualmente, la joven observa “la cara de su padre”⁵⁹ en la portada de un periódico en un quiosco de prensa. En el caso de Nerea, la novela ahonda en la dificultad inherente a procesar la identidad de víctima indirecta del terrorismo. Ella rehúye esta consideración pública evitando que su imagen aparezca en los periódicos, que funcionan como comunicadores de esta nueva identidad. Así, indica que: “[no quiero] que me relacionen con el asesinato, que vengan a entrevistarla y le saquen fotos y se entere todo Zaragoza de quien soy”⁶⁰. Nerea debe asimilar su nueva identidad antes de hacerla pública, y la imagen física juega un rol fundamental. Ella busca signos físicos de su nueva identidad cuando saca “de su bolso su espejito de mano para mirar por vez primera sus ojos, su nariz, su frente de víctima del terrorismo”⁶¹. El

55 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 24.

56 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 106.

57 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 118.

58 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 143.

59 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 146.

60 *Ubidem*.

61 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 146.

terrorismo hiere todas las dimensiones de la víctima en la novela, y que en el caso de Nerea condiciona incluso su autopercepción física.

Pasamos ahora a tratar la fotografía como instrumento para la heroificación del *gudari*. La imagen al servicio de la propaganda ha disfrutado de una gran productividad en los regímenes políticos totalitarios: la figura del héroe victorioso que lucha por su patria y es digno de emulación ha funcionado como uno de los motivos más repetidos para aleccionar a los ciudadanos sobre el ideal a seguir. En el caso del nacionalismo vasco radical, el héroe ha sido identificado con el *gudari*, un término usado tradicionalmente para denominar a los soldados vascos que pelearon en el bando republicano durante la guerra civil⁶². Esta vinculación opera como un mito fundacional dentro de este imaginario, de manera que se equipara a los etarras con esos milicianos que lucharon por la libertad⁶³.

La novela retrata la heroificación de los *gudaris* cuando la imagen de Joxe Mari, ya apresado, es instrumentalizada a favor de la independencia de Euskal Herria: sus acciones son exaltadas, recibe el reconocimiento y emulación de los jóvenes, y su imagen es colocada en el ayuntamiento para pedir la excarcelación de los presos de ETA:

Estáis en la fachada del Ayuntamiento, tú y los demás. Así de grandes. Y debajo, los nombres. En medio, una pancarta a favor de la amnistía. [...] Hubo concentración delante del Ayuntamiento. Todos los chavales cantándoos. Se me puso la carne de gallina. Y las charangas también se paran debajo de casa a dedicarnos cada una de las piezas⁶⁴.

Los valores de instrumentalización e identificación mencionados en el apartado anterior son indistinguibles en este caso. Por una parte, Joxe Mari es identificado públicamente como un mártir, ya que su fotografía se coloca en lugares de honor: el ayuntamiento y la Herriko Taberna, centros de la vida política y social respectivamente. Por otra parte, es notable la instrumentalización de la imagen de Joxe Mari: los honores no se dirigen a él como individuo, sino como miembro de una organización interesada en contar con *gudaris* entre sus filas. Gorka parece el único dotado de sentido crítico para interpretar la situación: “Así se manipula a un hombre y se fabrica un héroe” constata, y reconoce que esa exaltación de su hermano le produce “repugnancia”⁶⁵.

La representación de una multiplicidad de sufrimientos se ejemplifica en la imagen humanizada de Joxe Mari que se contrapone a la de terrorista. La fotografía, que su padre lleva siempre encima, cumple la

62 Aranzadi, Juan: “Violencia etarra y etnicidad”, *Ayer*, 13, 1994, pp. 189.

63 Aranzadi, Juan: “Violencia etarra y etnicidad”, *Ayer*, 13, 1994, pp. 190.

64 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 620.

65 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 469.

función de rememoración del hijo ausente antes de la comisión de crímenes: “Joxian buscó la desvaída, arrugada foto en la cartera. Se veía a Joxe Mari a la edad de dieciocho años, sonriente, melenuado, con barba. Faltó poco para que llegara a jugador profesional de balonmano”⁶⁶. La condición de asesino -que efectivamente es- se problematiza al ser compatible con otra imagen más humana, que subraya los rasgos rebeldes y vitales de un adolescente con un futuro por delante, que queda sin embargo truncado por la militancia armada.

Si la novela aspira a atestiguar la vivencia del terrorismo, se comprende la inclusión del mayor número de puntos de vista posible respecto a la realidad a tratar. Se percibe igualmente el deseo de ocultación del autor en el texto literario, en la medida en la que el volumen se compone únicamente de la narración y el glosario. Al margen de este, se evita cualquier otro tipo de paratexto (notas al pie, epílogo, prólogo, etc) que pueda interferir en la lectura de la novela. Esto es consistente respecto a la labor de promoción de la novela por parte de Tusquets, que ha incidido en la imagen de Aramburu como un observador objetivo del problema del País Vasco, así como del propio autor, que en entrevistas ha subrayado la “perspectiva” que ha obtenido tras sus treinta años de vida en Alemania⁶⁷. Igualmente, si lo que se pretende es la identificación del lector con las víctimas del terrorismo -para empatizar con su sufrimiento y superar determinados relatos previos complacientes con el terrorismo- es esperable la utilización de un punto de vista que acceda al interior de los personajes y dé cuenta de su estado emocional.

4. PUNTO DE VISTA MÚLTIPLE

4.1 El punto de vista ideológico

En *Patria* se inserta una multiplicidad de puntos de vista ideológicos o evaluativos con respecto al terrorismo⁶⁸: desde la defensa acérrima de la militancia por parte de Miren al rechazo total a la violencia de Arantxa, pasando por el hartazgo y repugnancia experimentados por Gorka. Sin embargo, la evaluación ideológica de *Patria* se lleva a cabo desde un único y dominante punto de vista, que subordina todos los demás en la obra. Se trataría del punto de vista de un narrador de tipo heterodiegético -externo a los hechos que se relatan- que se opone a la violencia de ETA y asume el compromiso ético de ejercer de defensor de las víctimas.

66 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 572.

67 En esta cuestión incido en un artículo de próxima publicación.

68 Entendemos “evaluación” en el sentido que le otorga Uspenski, como un “sistema general de ver el mundo conceptualmente” (8).

Siguiendo a Boris Uspenski⁶⁹, en las situaciones en las que se da un punto de vista dominante e irrumpen otros, estos no concurren con el primero: los juicios ajenos son reevaluados desde la posición dominante y tanto el sujeto evaluado -el personaje- como su sistema de ideas se convertirán en objetos de análisis. Aplicado a la novela que nos compete, esto implica que, a pesar de la introducción de puntos de vista favorables a la actividad armada y de sufrimientos múltiples, el punto de vista ideológico dominante es siempre contrario a la violencia. Esta desigualdad en la consideración de los puntos de vista explica que la identificación e implicación emocional del lector sea siempre con las víctimas y no con el punto de vista ideológico del miembro de ETA.

Si los puntos de vista ajenos no se insertan como posibles visiones ideológicas que el lector pueda suscribir, cabría plantearse el objetivo de dichas inserciones. En primer lugar, esta inclusión aporta un menor maniqueísmo a la novela puesto que, independientemente del resultado final, se constata la intención del autor de dar una versión matizada de la situación política del País Vasco. Igualmente, los puntos de vista ajenos son convertidos en objetos y examinados desde el punto de vista del narrador: esto aporta una observación y evaluación de argumentos contrarios que sirven para plantear las contradicciones inherentes al discurso de la violencia.

4.2 El punto de vista fraseológico

El punto de vista en este nivel establece diferencias ideológicas en el seno de la sociedad vasca que, de nuevo, se subordinan al punto de vista dominante del narrador. Mencionaremos tres ejemplos de la diversidad en el nivel fraseológico: nosotros/ellos, asesinado/muerto y víctima/verdugo.

La diferenciación entre nosotros y ellos se advierte en las intervenciones de Joxian (“he visto luz en casa de *esos*”⁷⁰) o Miren (“¿con quién estás, con *esos* o con *nosotros*?”). Es sintomático el caso del Txato, cuyo asesinato es causado por una errónea percepción de esta dicotomía: él se considera dentro del grupo porque

Los del pueblo me conocen. Soy de aquí, hablo euskera, no me meto en líos de política, doy trabajo. Cada vez que se hace una colecta para fiestas, para el equipo de fútbol o para lo que sea, el Txato apoquina como el que más. Si alguien de fuera viene a hacerme daño, seguro que echan el alto. Ojo, que ese es de los *nuestros*⁷¹.

69 Uspenski, Boris: *A Poetics of Composition*. Traducido por Valentina Zavarin y Susan Witting. Berkeley, University of California Press, 1973, p. 9.

70 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 28.

71 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 150.

No obstante, ETA le considera parte de los *otros* desde el momento en el que le exige el llamado “impuesto revolucionario” mediante la violencia. Como indica Fernández Soldevilla⁷², aunque inicialmente la banda era capaz de financiarse con la “generosidad de sus simpatizantes” (*nosotros*), pronto resulta insuficiente y se hace necesario arrebatar la riqueza a empresarios, industriales y demás, muchos de los cuales devienen objetivos de la banda al negarse a pagar (*otros*).

Otra diferencia de conceptos que se establece a nivel de punto de vista fraseológico -aunque incide de nuevo en el nivel ideológico- es la que separa al *asesinado* del *muerto*, como se ve en: “Xabier colgó un letrero en la verja: Cerrado por *defunción*. Su madre salió unos instantes de su languidez para susurrar que pusiera: Cerrado por *asesinato*”⁷³. Se establece también la matización entre muerte, una cesación de la existencia inevitable y natural, y asesinato, una acción llevada a cabo deliberadamente por un agente. Esto se ve en el diálogo entre Xabier y Bittori:

–Por favor, ama, no abras más la herida. Tenemos que hacer un esfuerzo para que todo esto *que ha pasado*...

Lo interrumpió:

–Perdona, que *nos han hecho*.⁷⁴

Finalmente, el nivel fraseológico establece una dicotomía entre víctimas y verdugos. Cuando se retrata el punto de vista de Miren, esta menciona que “somos *víctimas* del Estado y ahora somos *víctimas* de las *víctimas*”⁷⁵, ¿O es que nosotros no somos *víctimas*?⁷⁶ y para que luego digan que los otros ponen las *víctimas* y ellos no⁷⁷. En definitiva, se produce una inversión problemática del rol de víctima y victimario en el nivel fraseológico: quienes han favorecido la violencia asumen la condición de víctimas frente a quienes la han padecido.

4.3 El punto de vista psicológico

Patria presenta un narrador heterodiegético que asume una perspectiva interna. El comportamiento de los personajes es descrito desde el punto de vista de un observador omnisciente que conoce los procesos internos (emociones, pensamientos, recuerdos) que experimentan los

72 Fernández Soldevilla, Gaizka: “A mano armada. Los inicios de la extorsión y la violencia de ETA contra el sector empresarial (1958-1977)”, *Sancho el Sabio*, 39, 2016, pp. 134.

73 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 153.

74 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 35.

75 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 79.

76 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 454.

77 Aramburu, Aramburu: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 540.

personajes y que no serían accesibles a uno externo⁷⁸. Como es habitual en la perspectiva interna, la novela introduce frecuentemente *verba sentiendi* que comunican estos procesos⁷⁹. La elección de la perspectiva interna favorece la proximidad emocional del lector con los personajes, lo que ocasiona una mayor comprensión e identificación con la víctima que no se lograría si un observador externo. Igualmente, familiarizarse con el sufrimiento de Joxe Mari -durante su tortura en Intxaurreondo o su progresivo desmoronamiento en prisión- contribuye al objetivo de la novela. No obstante, cabe matizar que no accedemos a una omnisciencia total de lo sucedido: puntualmente, para mantener el suspense, el narrador omite datos esenciales en la comprensión de la trama. Se trata, eminentemente, de la elisión de la información relativa a si efectivamente Joxe Mari asesinó al Txato, que no es conocida al lector hasta que el propio personaje no lo comunica mediante la carta a Bittori.

5. CONCLUSIONES

Patria nace de dos estímulos alejados en el tiempo: una viuda cuyo marido ha sido asesinado por ETA y la imagen de dos mujeres entradas en años que se funden en un abrazo en la plaza de un pueblo⁸⁰. Partiendo de ambos motivos, Aramburu construye una novela que aborda sin paliativos un pasado conflictivo y doloroso. Mediante la reelaboración ficcional de unos sucesos históricos, la novela comunica un determinado relato del terrorismo que reivindique a las víctimas y supere complacencias previas con los agresores. Así, *Patria* se perfila como una obra cuidadosamente planeada, cuya tematización del terrorismo, simbología y puntos de vista se orientan consistentemente a la empatía con la víctima y el rechazo a la violencia.

Con respecto al propósito de este artículo -desentrañar algunos de los recursos utilizados para la reelaboración literaria del terrorismo-, se extraen las siguientes conclusiones:

1. Por la intención de proponer un determinado relato de la violencia -la “derrota literaria de ETA”-, se procura una representación artística lo más totalizadora posible en cuanto a las coordenadas espaciotemporales y a la dimensión ideológica y vivencial. Así, *Patria* tematiza una multiplicidad de experiencias en torno al terrorismo: desde la violencia contra las víctimas, el rechazo social, la tortura a los presos vascos como parte de la “guerra su-

78 Uspenski, Boris: *A Poetics of Composition*. Traducido por Valentina Zavarin y Susan Witting. Berkeley, University of California Press, 1973, p. 83.

79 Uspenski, Boris: *A Poetics of Composition*. Traducido por Valentina Zavarin y Susan Witting. Berkeley, University of California Press, 1973, p. 85.

80 Fernando Aramburu: *Patria en el taller*, Barcelona, Tusquets Editores, Edición no venal.

cia” del Estado, el papel instigador al terrorismo de una sección de la Iglesia, etc.

2. El código simbólico facilita la representación literaria del terrorismo mediante la asociación semántica con realidades concretas. La lluvia se vincula a la muerte y a la evocación del ausente, la ruptura muestra los efectos del terrorismo en la víctima y la dificultad de superar el trauma, y la fotografía simboliza la identificación como víctima del terrorismo, así como la heroificación del terrorista como *gudari*.
3. El punto de vista ideológico en la novela presenta una posición dominante, la del narrador, que objetualiza y evalúa los puntos de vista de los personajes respecto a la violencia. A nivel fraseológico, se establecen distinciones ideológicas entre dicotomías como *nosotros/ellos*, *muerto/asesinado* y *víctima/verdugo*. La focalización del narrador heterodiegético en los personajes permite dar cuenta de sus procesos psicológicos. Esto fomenta la identificación con la víctima y una mejor comprensión de las circunstancias que rodean al victimario.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso-Rey, María Dolores: “Víctimas del terrorismo: Trauma y superación en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu”, *Tonos digital*, 31, 2016, pp. 1-20.

Aramburu, Fernando: *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016.

—: *Patria en el taller*, Barcelona, Tusquets Editores, Edición no venal.

Aranzadi, Juan: “Violencia etarra y etnicidad”, *Ayer*, 13, 1994, pp. 189-209.

Arjona, Daniel: “Aramburu, sobre *Patria*: Yo pude caer en ETA como cualquier otro joven”, *El confidencial*, 14-IX-2016. (https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-09-14/fernando-aramburu-patria-eta_1259318/, 24 de junio de 2019).

Assmann, Jan: “Communicative and Cultural Memory”, en Pál S. Varga, Karl Katschthaler, Donald E. Morse y Miklós Takács (eds): *The theoretical foundations of Hungarian ‘lieux de mémoire’ studies*, Debrecen, Debrecen University Press, 2013, pp. 36-43.

Bernal Salgado, José Luis: “*Patria* de Fernando Aramburu”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 2016, pp. 118-122.

Clark, Robert P.: *Negotiating with ETA. Obstacles to Peace in the Basque Country, 1975-1988*, Reno, University of Nevada Press, 1990.

Dannenberg, Hillary: *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, University of Nebraska Press, 2008.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel: *Historias de gentes vascas. Sobre Los peces de la amargura, Años lentos y Patria*, Barcelona, Tusquets Editores, 2017. Edición no venal.

Fernández Soldevilla, Gaizka y Raúl López Romo: *ETA y el nacionalismo vasco radical. 1958-2011*, Madrid, Tecnos, 2012.

Fernández Soldevilla, Gaizka: “A mano armada. Los inicios de la extorsión y la violencia de ETA contra el sector empresarial (1958-1977)”, *Sancho el Sabio*, 39, 2016, pp.133-156.

Gascón, Daniel: “La derrota literaria de ETA es la derrota de su relato”. Entrevista con Fernando Aramburu”, *Letras Libres*, 15 de febrero de 2017. (<https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/la-derrota-literaria-eta-es-la-derrota-su-relato-entrevista-fernando-aramburu>, 24 de junio de 2019).

Mate, Reyes: *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2008.

“«Patria» de Fernando Aramburu”. Youtube, subido por Tusquets Editores, 31 de agosto de 2016, (<https://www.youtube.com/watch?v=ur-v0j5fY998>, 24 de junio de 2019).

Portela Edurne: *El eco de los disparos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

—: “Despertar del Letargo: Literatura vasca contra la indiferencia y el silencio”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 47, 2013, pp. 417-442.

“Presentación: ‘Patria’, de Fernando Aramburu / #PatriaDeAramburu”. *Youtube*, subido por Espacio Fundación Telefónica Madrid, 14 de septiembre de 2016, (<https://www.youtube.com/watch?v=TMeY-6gY2Kt8>, 24 de junio de 2019).

Rivas Hernández, Ascensión: “Modos de contar la barbarie en *Los peces de la amargura*, de Fernando Aramburu”, *Letras de Deusto*, 125, vol. 39, 2009, pp. 223-231.

Sánchez, Mariela: *Mala herencia la que nos ha tocado. Oralidad y narrativa en la literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo*, Santiago de Compostela, USC, 2018.

Uspenski, Boris: *A Poetics of Composition*, Traducido por Valentina Zavarin y Susan Witting. Berkeley, University of California Press, 1973.

Vila-Sanjuán, Sergio: *Pasando página: autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Ediciones Destino, 2003.

Zaldua, Iban: “Conflicto (vasco) y literatura (en euskera), 1973-2013: Sherezade al revés”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 93, 2016, pp. 1141-1156.