



## Memorias en conflicto: dialécticas de la violencia política en la novela vasca actual

---

**David Guinart Palomares**  
Universitat de València

### Resumen

Este trabajo pretende abordar algunas de las particularidades de las representaciones de la violencia política en la novela actual en lengua vasca. A partir de la constatación de que en la sociedad vasca, como en toda sociedad, existe un conflicto entre memorias de violencias de distinto signo, el artículo pretende ilustrar cómo se han articulado cuestiones tales como las categorías de víctima y victimario, cuya distinción no es siempre nítida, o los orígenes de la violencia política en dos novelas vascas actuales: *Soinujolearen semea (El hijo del acordeonista)* de Bernardo Atxaga y *Antzararen bidea (El camino de la oca)* de Jokin Muñoz. El autor sostiene que estas novelas plantean dos modos distintos, aunque no incompatibles, de ficcionalización de la violencia y el deber de memoria.

**Palabras clave:** *memoria – novela vasca – violencia – Bernardo Atxaga – Jokin Muñoz*

### Abstract

This work tries to deal with some of the distinctive features in the representations of political violence in contemporary fiction written in basque language. Considering the fact that in basque society, as in every society, there is a conflict between the different memories of violence according to the different political perspectives, this paper aims to illustrate how issues such as the categories of victim and perpetrator



(whose distinction is not always clear) or the origins of political violence have been articulated in two contemporary basque novels: *Soinujolearen semea* by Bernardo Atxaga and *Antzararen bidea* by Jokin Muñoz. The author argues that these novels present two different, though not incompatible, ways of fictionalization of violence and the duty of memory.

**Keywords:** *memory – basque fiction – violence – Bernardo Atxaga – Jokin Muñoz*

*Gordean ditut balaber  
Neurria bartu nabia, aldatzeko abalegina  
Nire mamuekin irauteko premia.*

*Y me queda también la intención  
De ponerme del otro lado  
Sin perder lo que una vez fui.*

KIRMEN URIBE

Cuando nos movemos en el terreno del estudio de la construcción de eso que se ha dado en llamar memoria histórica –generalmente asociada con los hechos traumáticos del pasado reciente de una sociedad, aquellos que aún ejercen una influencia en el tiempo presente y se constituyen, por utilizar la celebrada expresión de Ernst Nolte, en “un pasado que no quiere pasar”–, es necesario no perder nunca de vista que la memoria colectiva de una sociedad es siempre un lugar conflictivo en que distintas versiones de esa memoria van a luchar por obtener la hegemonía. En los casos más extremos de conflicto, se constituyen dos memorias antagónicas, directamente confeccionadas como instrumento de confrontación entre grupos sociales, étnicos o culturales que se perciben a sí mismos como adversarios. Este ha sido históricamente el caso, por ejemplo, de Irlanda del Norte, sociedad marcada por la violencia política, donde católicos y protestantes –o republicanos y unionistas–, han cultivado toda una serie de conmemoraciones, relatos, iconos y ritos de sociabilidad no solo distintos sino enfrentados.

Afortunadamente, el caso del País Vasco, otra sociedad marcada por una presencia fuerte de la violencia de corte político, en el cual nos centraremos en este trabajo, no presenta unos caracteres de división social tan acentuada como la que se ha observado históricamente en el ejemplo norirlandés. Sin embargo, como sociedad afectada por un conflicto político e identitario con una trayectoria larga, la sociedad vasca se ve atravesada por una red de cesuras que dibujan un mapa de memorias ciertamente complejo. Si cuando hablamos de memoria histórica en el caso español parece claro que nos estamos refiriendo fundamentalmente a la rememoración de la violencia ejercida durante el conflicto de 1936-1939 y la dictadura subsiguiente, en el marco vasco la pregunta por la memoria parece tener una pluralidad mayor de referentes: ciertamente la guerra civil y la dictadura son unos de los más relevantes –solo hay que pensar en la importancia del episodio del bombardeo de Gernika en la memoria colectiva vasca para captarlo<sup>1</sup>–, pero también, y especialmente en el momento actual, la memoria de la violencia sufrida a causa del llamado “conflicto vasco”, es decir, la violencia generada en torno a la actividad de ETA. Y decimos *en torno a la actividad de ETA* porque sin duda esta memoria no es tampoco unívoca: es desde luego la memoria de las víctimas de la banda armada, pero no puede perderse de vista que en el debate y el conflicto entre las memorias del conflicto entra también en liza la memoria de las víctimas de la violencia policial –ejercida bien desde los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado como tales, bien desde las organizaciones contraterroristas tales como el GAL y otras–. Violencia policial ejercida sin ambages durante el período franquista pero también, como han señalado distintos informes de organizaciones tales como Amnistía Internacional, durante el período democrático.

El mosaico es, por tanto, complejo. Hemos de tener en cuenta, claro está, las distintas maneras en que estas memorias diferentes entran en conflicto, en la medida en que la reivindicación de una pareciera anular o deslegitimar la de otra. La memoria de las víctimas de la violencia de ETA entra, desde luego, en un conflicto fuerte con la memoria de aquellos miembros de la banda, familiares y gentes de su entorno polí-

<sup>1</sup> La bibliografía en torno al bombardeo de la villa vizcaína de Gernika es muy abundante. En cuanto a su importancia como lugar de memoria, puede consultarse el trabajo de Mees (2007) incluido en la bibliografía final.

tico que han sufrido la violencia ejercida desde el aparato estatal. Pero también la memoria de la guerra y la del franquismo chocan con las de las violencias políticas más recientes. ¿No sería la violencia policial contra la izquierda abertzale una continuación de la violencia represiva del franquismo? Y, por otra parte, la violencia de ETA, ¿no habría nacido como respuesta legítima ante la violencia del régimen franquista, continuada por un régimen supuestamente democrático viciado por su continuidad con respecto a la dictadura? Se plantea, por tanto, un juego –muchas veces perverso– de responsabilidades y legitimaciones, en el que la violencia sufrida por un colectivo pareciera anular la legitimidad de la reivindicación de otro, y en la que la violencia del pasado legitima una respuesta en sentido contrario en el presente. Incluso la negación de la condición eventual de víctima al oponente político constituye una forma de violencia simbólica que se añade a la violencia física sufrida (Braud, 2004: 175).

En este sentido, nos interesa resaltar la compleja dinámica que se establece entre los estatutos de víctima y victimario. En la medida en que una violencia aparezca como respuesta a otra anterior, se estaría produciendo un desplazamiento desde la categoría de víctima hasta la de victimario: si quien ha sufrido –personalmente o en su entorno, física o simbólicamente– una violencia de raíz política decide empuñar las armas contra aquellos a los que –justa o injustamente– considera responsables del daño causado, ¿podemos seguir atribuyéndole la cualidad de víctima? El problema ético y político es complejo, como mostró, por ejemplo, la polémica suscitada por la concesión de un reconocimiento oficial como víctima del terrorismo a Melitón Manzanos en el año 2001, persona en quien coincidían las condiciones de victimario –en tanto que torturador al servicio del régimen franquista– y víctima –en razón de su muerte a manos de ETA<sup>2</sup>. Dilucidar hasta qué punto la violencia sufrida legitima

<sup>2</sup>En el año 2001, en el marco de la concesión a todas las víctimas de ETA de la Real Orden de Reconocimiento Civil a las Víctimas del Terrorismo, el gobierno de José María Aznar, del Partido Popular, otorgó dicho reconocimiento a Melitón Manzanos, policía durante el Franquismo, conocido principalmente por haber sido el jefe de la Brigada Político-Social –esto es, de la sección de la policía encargada de la represión política– en la provincia vasca de Guipúzcoa. Si bien la tortura como método de intimidación y de obtención de informaciones era moneda corriente en las dependencias de la Brigada en toda España, Manzanos es recordado por haber sido especialmente cruel y

la violencia ejercida, y en qué medida pueden conjugarse las memorias de las distintas víctimas, sin que la reivindicación de unas acarree el desprecio de las otras, es un punto caliente del debate ético, histórico y político en el que la literatura también tiene algo que decir.

Dentro de este contexto, el objetivo de nuestro trabajo es examinar la manera en que algunas novelas actuales han abordado esta compleja relación e interdependencia entre las distintas memorias relacionadas con la violencia política que conviven en el ámbito vasco. Hemos seleccionado dos textos –entre otros posibles– en los que estas relaciones entre memoria en conflicto se presentan bajo ópticas distintas, para de esta manera indagar –sin ánimo de exhaustividad– en la manera en que la literatura vasca contemporánea está participando en el debate social en torno a la violencia política, los estatutos de víctima y victimario y el relato social sobre la violencia. Las novelas que hemos elegido son *Soinujolearen semea (El hijo del acordeonista, 2003)* de Bernardo Atxaga, y *Antzararen bidea (El camino de la oca, 2007)* de Jokin Muñoz. Se trata de dos novelas en lengua vasca, pertenecientes a dos autores de generaciones distintas, pero publicadas ambas en lo que va de siglo XXI, en el marco de la eclosión de la temática de la memoria histórica en toda España y, en grados diversos, también en Europa.

---

sañudo en la violencia contra los detenidos políticos (Iglesias, 2001). Sin duda este hecho contribuyó a ponerle en el punto de mira de la recientemente nacida ETA, que en agosto de 1968, en el que sería su primer atentado, le quitó la vida en Irún. La concesión del reconocimiento a Manzananas desató una fuerte polémica en los medios de comunicación y en el ámbito político, en la medida en que determinados sectores consideraron que se estaba condecorando a un torturador, artífice de la violencia franquista contra la disidencia política. El gobierno declaró que la concesión del reconocimiento no hacía excepciones entre las víctimas de ETA y que se realizaba en cumplimiento de la Ley de Solidaridad con las Víctimas del Terrorismo aprobada en el Congreso de los Diputados con amplia mayoría, incluyendo los votos a favor de los partidos de la izquierda parlamentaria como el PSOE y la coalición Izquierda Unida –dentro de la cual se encuadra el Partido Comunista Español–. Este respaldo legal a la concesión del reconocimiento póstumo a Melitón Manzananas fue la causa de que no prosperara ninguno de los varios recursos ante los tribunales que distintas organizaciones y partidos políticos interpusieron. Incluso cuando, en el año 2003, la citada ley fue modificada para evitar que se concedieran distinciones a “quienes en su trayectoria personal o profesional hayan mostrado comportamientos contrarios a los valores representados a la Constitución y en la presente ley y a los Derechos Humanos”, el carácter no retroactivo de esta modificación impidió la retirada de la Real Orden al torturador Manzananas (Agencia EFE, 2008).

## Memoria y conflicto en la novela vasca contemporánea

Antes de entrar en el análisis particular de cada uno de los textos, es pertinente indagar someramente por la manera en que la narrativa vasca contemporánea se ha adentrado en los terrenos de la memoria, la violencia y la justicia. La literatura vasca no ha quedado desde luego al margen de la eclosión memorialística vivida en la península desde –al menos– el inicio del nuevo siglo. Especialmente en la medida en que, como apuntábamos antes, parecía haber todavía más fantasmas que exorcizar –debido a las violencias superpuestas de la guerra, el franquismo y el conflicto armado en torno a ETA. El renovado interés por la temática relativa a la guerra de 1936 y la dictadura se ha encabalgado, en el caso vasco, con una nueva disposición a abordar el tema de la violencia política de ETA, lo cual ha dado una coloración especial a la narrativa de memoria en el ámbito vasco. Por descontado, ni la temática de la guerra civil y la dictadura ni la del terrorismo son nuevas en la literatura vasca del nuevo siglo. Con distintas cronologías, ambos asuntos habían sido, desde luego, abordados anteriormente. Sin embargo, el cambio de siglo parece traer, por motivos diversos, una nueva predisposición a abordar ambas experiencias, bien por separado o bien en conjunción, como es el caso de las novelas objeto de nuestro análisis.

En cuanto a la temática de la guerra civil de 1936 y la posterior dictadura, queda fuera del alcance de nuestro trabajo realizar un repaso cumplido de su presencia en la literatura en lengua vasca, para el cual remitimos a los trabajos de los profesores Kortazar y Olaziregi incluidos en la bibliografía<sup>3</sup>. A pesar de ello, sí nos interesa destacar la importancia simbólica de la contienda en el imaginario colectivo del pueblo vasco contemporáneo. La guerra civil de 1936 –que en tierras vascas duró tan solo un año, hasta abril de 1937, en que las tropas rebeldes se hicieron con el control total de Vizcaya–, ha jugado un papel mayor en la conciencia histórica de los vascos. Desde el pensamiento nacionalista vasco se ha tendido a contar la guerra y la posterior dictadura franquista como

<sup>3</sup> Un repaso completo a la presencia de la temática de la guerra de 1936 y la dictadura en la novela en euskera puede encontrarse en el trabajo de Kortazar (2011). También Olaziregi (2009) aborda el tema, aunque para centrarse en la contribución del escritor guipuzcoano Ramón Saizabitoria.

una agresión de España hacia Euskadi, como la invasión de un agente externo, un episodio más en la disputa entre una Euskadi libre y su antagonista español. Como ha señalado Sören Brinkmann, “la lectura nacionalista del pasado reciente intenta disimular los conflictos socioeconómicos a favor de una acentuación de la cuestión nacional para construir así la imagen de una comunidad regional unida en el antifranquismo”. De este modo, el conflicto de 1936 aparece “como una agresión externa, opuesta a sus identidades como naciones” (Bernecker y Brinkmann, 2009: 305), soslayándose así la dimensión interna del conflicto –pues había vascos, y vascos euskaldunes, a ambos lados de las trincheras– y el apoyo –decidido o dubitativo, según el caso– de ciertos sectores del nacionalismo vasco, movidos por su condición de católicos militantes, a la sublevación militar de julio del 1936. Esa versión *nacional* de la contienda debe entenderse en relación con la construcción de un relato identitario, pues, como ha señalado el sociólogo francés Philippe Braud,

il ne fait aucun doute que la focalisation sur des violences emblématiques et, dans une moindre mesure, sur l'identification sélective des responsables joue un rôle majeur dans les investissements identitaires les plus intenses. (2004: 110)

A pesar de la impregnación de este relato simplificado de la contienda, la literatura vasca, especialmente en los últimos tiempos, está ofreciendo una visión de la guerra más compleja, que supera el dualismo entre vasco y español que identifica cada uno de estos términos con uno de los bandos en lucha. Narraciones como las de Atxaga y Muñoz, que analizaremos a continuación, u otras debidas a autores como Ramón Saizarbitoria o Anjel Lertxundi, por citar algunos nombres, superan esa visión maniquea de la guerra civil. Como ha observado la profesora Mari Jose Olaziregi, refiriéndose al cultivo de la narrativa de la memoria en la literatura vasca actual, “prevalecen las aproximaciones al pasado que buscan relatar o reconstruir eventos históricos o políticos desde un prisma que huye de la mitificación o del planteamiento maniqueo” (2009: 1038).

Si nos centramos en la segunda de estas temáticas, la de la violencia de ETA y su contrapartida, cabe señalar que la literatura en lengua vasca ha sido en ocasiones acusada de no haber reflejado este fenómeno de manera suficiente. Dejando de lado la imposibilidad de determinar,

desde un punto de vista cuantitativo, cuál debiera ser la atención prestada a esta realidad por parte de la novelística vasca, lo cierto es que el fenómeno de la violencia de ETA sí ha encontrado reflejo en la literatura vasca desde los años de la Transición (Estornés, 2013). En 1976 el guipuzcoano Ramón Saizarbitoria publica *100 metro*, novela experimental que acompaña a un militante de ETA durante sus últimos cien metros antes de caer abatido por los disparos de la policía. Con algún otro ejemplo en los 80 –como *Mugetan (Al límite)*, 1988) de Hasier Etxeberria–, no será hasta los 90 cuando el tema alcance mayor difusión gracias fundamentalmente a la novela de Bernardo Atxaga *Gizona bere bakardadean (El hombre solo)*, 1993), quien retomaría el tema en su siguiente novela, *Zuri horiek (Esos cielos)*, 1995).

Sin embargo, como ha apuntado el escritor vasco Iban Zaldúa, lo que sí es cierto es que si bien la literatura vasca abordó desde muy pronto el conflicto, lo hizo básicamente desde el protagonismo del militante de ETA y no tanto del de la víctima. En palabras del escritor, la literatura en euskera sobre ETA destaca por “el protagonismo del victimario –es decir, sobre todo de la figura del etarra, en detrimento de la figura de la víctima– sobre todo de la víctima de la violencia de ETA o de su entorno” (2012: 85). En este sentido, la literatura en castellano de autores vascos tomó la delantera, con el texto fundador de Raúl Guerra Garrido, *Lectura insólita de “El Capital”* (1978), sobre el secuestro por parte de ETA de un empresario vasco. Habrá que esperar a los 90 para que un autor euskérico como Mikel Hernández Abaitua se atreva a plantear el conflicto desde el punto de vista de un amenazado por ETA en *Etorriko baiz nirekin? (¿Vendrás conmigo?)*, 1991), para retomarlo en el libro de relatos *Abotsak* (1996). Ya en el nuevo siglo, aunque para el público español fue seguramente la colección de relatos *Los peces de la amargura* (2006) del escritor vasco en castellano Fernando Aramburu la que marcó un hito en el tratamiento de la violencia de ETA y su entorno desde el punto de vista de la víctima, es de justicia reconocer que con anterioridad un autor en euskera como el navarro Jokin Muñoz había planteado el tema desde esa misma perspectiva en otra colección de cuentos, *Bizia lo (Letargo)*, 2003).

En cualquier caso, parece claro que si bien el tema ha estado presente en la literatura vasca casi desde los inicios de la novela moderna en

euskera (en los años 70 del siglo pasado), no es menos cierto que su desarrollo ha sido accidentado y falto a veces de continuidad. Las razones hay que buscarlas, entre otras, en la contemporaneidad de la escritura y el conflicto: no se trata de un conflicto clausurado sobre el que exista una memoria más o menos compartida, sino un conflicto vivo, que por desgracia ha mantenido fuertemente dividida a la sociedad vasca. En los años de plena efervescencia del conflicto armado y político, escribir sobre él suponía, para los autores, una toma de posición en el campo político que no resultaba desde luego cómoda: cuestionar los objetivos o los métodos de ETA significaba arriesgarse a ser tenido por ‘españolista’ o ‘traidor’ a la causa nacional vasca, como le sucedió a Hernández Abaitua tras la publicación de la novela antes mencionada, *Etorriko bai z nirekin?* (Zaldua, 2012: 75). En este sentido, la carencia de un consenso social y el miedo a ser identificado con unas determinadas opciones políticas han contribuido a minimizar la presencia del conflicto en la literatura vasca si se le compara con la omnipresencia del mismo en los discursos políticos y sociales. Como ha señalado Olaziregi, si bien el conflicto se encuentra actualmente en proceso de *destabuización*, “no presenta un discurso memorativo sedimentado, es decir, una memoria patrimonial o cultural que pueda contribuir al consenso social” (2011: 184).

Es precisamente labor de la literatura –entre otros discursos y prácticas sociales– contribuir a generar un consenso básico en torno a la violencia política que sirva para cicatrizar heridas y tender puentes entre los distintos sectores políticos. Precisamente, el contexto actual, tras el anuncio por parte de ETA del cese de sus actividades armadas, abre un nuevo tiempo, también para la literatura, en la que la entrada del conflicto en vías de solución permita escribir sobre él sin que ello conlleve ni una estigmatización política ni, por supuesto, una amenaza física. Novelas como la reciente *Twist* (2012) de Harkaitz Cano, en la que se aborda el asunto de la tortura y asesinato de José Antonio Lasa y José Ignacio Zabala, dos militantes de ETA, a manos de miembros de los cuerpos de seguridad del Estado en 1983, o la monumental *Martutene* (2012) de Ramon Saizarbitoria, son ejemplos de una nueva etapa en que se pueda tratar un tema como el de las víctimas de la violencia policial sin ser acusado de connivencia con el terrorismo. Este nuevo tiempo de paz coincide con un momento ascendente de la novela en lengua vasca,

que está conociendo una fase de expansión tanto en cantidad y calidad de títulos como en repercusión tanto dentro como fuera del ámbito lingüístico vasco (Kortazar, 2013).

### ***El hijo del acordeonista o el hartazgo de la Historia***

El primero de los textos que nos interesa comentar con más detenimiento es la novela del ya mencionado Bernardo Atxaga *Soinujolearen semea (El hijo del acordeonista)*, publicada en 2003, en la fase inicial del *boom* de la novela de memoria histórica que se ha producido en España en la primera década del siglo XXI. Con esta novela, Atxaga volvía al territorio de Obaba, espacio central de su primera narrativa. La particularidad estribaba en el hecho de que, en cierto modo, esta novela constituía una confluencia de las dos líneas principales de su obra narrativa: la que tenía como escenario a Obaba y se inscribía en una poética de lo real maravilloso, y la que proponía un acercamiento más directo a la realidad social, encarnada fundamentalmente en las novelas sobre miembros de ETA que he citado ya. En *El hijo del acordeonista* volvemos a Obaba, pero ahora este espacio ha sido despojado de la atmósfera que lo convertía en reino donde el poder de la imaginación era soberano. La novela supone la entrada de Obaba en la Historia, la pérdida de la inocencia, en consonancia con el tránsito desde la infancia hacia la edad adulta que los personajes principales, y especialmente su protagonista, van a realizar.

La novela nos cuenta la historia de David, el hijo adolescente del acordeonista de Obaba, su trayecto vital que le llevará a convertirse en activista de ETA y posteriormente a abandonar la lucha armada y rehacer su vida lejos del País Vasco. “Mi primera patria, la patria de mi infancia y de mi juventud, fue un lugar llamado Obaba” (Atxaga, 2006: 66). Así empieza la narración autobiográfica de David que constituye el grueso de la novela. Lo que el relato escenifica es el acceso de David desde la inocencia ignorante inicial hacia el conocimiento del pasado violento que supuso la guerra civil en Obaba. A partir de menciones veladas de sus amigos, David va a empezar a tener conocimiento de los episodios sangrientos de la guerra que ocurrieron en Obaba y, particularmente, va a empezar a sospechar que su propio padre pudo haber participado en ellos. Concretamente, el episodio central habría sido el fusilamiento de

los vecinos de la localidad más afectos al régimen republicano, inmediatamente después de la entrada de las tropas rebeldes o franquistas en el pueblo. Con la sospecha de la participación de su padre en estos hechos, empieza para David un proceso de progresivo alejamiento de la figura paterna y de búsqueda de la verdad, a la que intenta acercarse a través de documentos (el cuaderno azul que su amiga Teresa le va a mostrar, en el cual se encuentra la lista de los fusilados, y en el que David duda en reconocer la letra de su padre) y de búsqueda de testimonios.

Esta búsqueda de la verdad sobre un hecho traumático del pasado reciente, emprendida por un personaje que no los vivió pero que hace de su conocimiento una exigencia ética acerca *El hijo del acordeonista* a una estructura narrativa muy característica de la novela española –también europea– de las últimas décadas, y que ha florecido especialmente en contacto con la temática de la memoria histórica. Se trata de lo que el profesor Joan Oleza ha denominado “novelas de investigación”, es decir, novelas no propiamente policiales o *negras* pero en las cuales se da un proceso de investigación que atañe a un hecho pasado con el cual el personaje presente entra –por distintas vías– en contacto. En estas novelas, ejemplos de las cuales serían títulos como *Galíndez* (1990) de Manuel Vázquez Montalbán, *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías, *Beatus ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991), ambas de Antonio Muñoz Molina, o –más recientemente–, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *Les veus del Pamano* (2004) del catalán Jaume Cabré, *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa o *La fiesta del oso* (2009) de Jordi Soler, por poner solo algunos ejemplos, en opinión de Oleza,

[l]os personajes-narradores [...] al escenificar su esfuerzo por conocer y contar cómo han ocurrido las cosas, su afán al reunir los datos, las pruebas, los testimonios, al cohesionarlos y tratar de comprender o de explicarse a sí mismo o a otros personajes los acontecimientos, metaforizan el trabajo del novelista, su creación artística. (Oleza, 1996: 42)

Esta voluntad de metaforizar el trabajo creativo del escritor no tiene, en nuestra opinión, un valor puramente metanarrativo, sino que trata de escenificar esa necesidad de indagación en el pasado traumático que parecen sentir un buen número de escritores y ciertos sectores de la sociedad. En estas novelas, a diferencia de lo que sucede en la novela

histórica clásica, la diégesis no nos traslada directamente al pasado objeto de interés, sino que desde un presente que es el nuestro asistimos a la búsqueda, por parte de un personaje contemporáneo, de una verdad escondida en el pasado. De esta manera las novelas metaforizan la exigencia social de recuperación de la memoria histórica y la dificultad del acceso a ella<sup>4</sup>.

Además, en este sentido la novela traspone ficcionalmente el modo de acceso a lo sucedido en la guerra propio de la generación a la que su autor, Bernardo Atxaga, nacido en 1951, pertenece. Sin haber conocido directamente ni la guerra ni la inmediata y cruda posguerra, esta generación tuvo que buscar sus propios modos de acceso al pasado, intentando superar la barrera de silencio que muchas veces se encontraban en el ámbito familiar, donde aún reinaba el miedo a hablar de lo sucedido. Para poder desechar el relato oficial que les llegaba desde la escuela y los medios de comunicación de la época (la televisión del canal único, el NO-DO, los diarios), tuvieron que atar cabos a partir de los retazos de conversaciones captadas a los mayores y acudir a lo poco que llegaba –clandestinamente– desde el extranjero (las historias de la guerra civil de los historiadores británicos y franceses). Como dice el protagonista de la novela:

Yo no sabía nada sobre la guerra de nuestros padres, *about the Spanish Civil War*. Vivía cerca de Guernica –un avión recorrería en diez minutos la distancia desde Obaba hasta allí–, y en 1964, el año del duelo entre Cassius Clay y Sonny Liston, apenas habían transcurrido veinticinco años –“Veinticinco años de Paz”, decía la propaganda– desde el final de la contienda. Además, muchos habitantes de Obaba habían empuñado las armas. Pero yo lo ignoraba. Si alguien me hubiera dicho entonces que los Dornier y los Heinkel nazis habían matado en Guernica a cientos de mujeres y niños, me habría quedado con la boca abierta. (Atxaga, 2006: 86)

Este proceso de toma de conciencia progresiva de la violencia soterrada del pasado, que se continúa en el presente –esta parte de la acción transcurre en los años finales del Franquismo– supone, como decía, el

<sup>4</sup> Aunque centrado fundamentalmente en el corpus de “novelas de investigación” que tienen como protagonista a un personaje escritor, el estudio de José Martínez Rubio (2011) incluido en la bibliografía final es un interesante acercamiento a esta estructura narrativa.

rechazo de la figura paterna: “No era ya mi padre, el acordeonista de Obaba, sino el íntimo amigo de Berlino, un fascista, quizás un asesino. Me resultaba insufrible verlo sentado delante de mí en la cocina de Villa Lecuona [la casa familiar]” (Atxaga, 2006: 97). Este rechazo de la figura del padre va acompañado por la búsqueda de un padre simbólico entre las filas de los vencidos, papel que va a cumplir en la novela el tío Juan, hermano de la madre del protagonista<sup>5</sup>. Juan es un simpatizante del nacionalismo vasco, concretamente del PNV, que ha hecho su fortuna, como muchos pastores vascos, en los Estados Unidos y que vuelve periódicamente a Obaba. En la casa de su tío Juan, en las afueras de Obaba, va a encontrar David un espacio de libertad en el que refugiarse de la pesadilla en que vive desde que comenzaron las sospechas sobre la participación de su padre en la guerra, de manera que se establece en el relato una relación de oposición entre ambos espacios, el de la casa familiar, Villa Lecuona, connotado negativamente, y el de Iruain, el barrio en las afueras de Obaba en que se encuentra la casa del tío Juan, espacio positivo. La correlación también se establece, claro, en el nivel político: frente al padre, amigo del alcalde franquista de la localidad, el tío Juan, nacionalista, representa a los vencidos y ofrece por tanto un horizonte de libertad vinculado a la defensa de una idea de Euskadi muy distinta a la que de las *Vascongadas* autoriza el régimen.

Como apuntaba antes, David también va a empezar a aprender que la violencia y la represión no son solo cosa del pasado, que no acabaron con el fin de la guerra civil. La dictadura sigue viva, y la división entre los vencedores, que acaparan el poder político y económico –como Berlino, el alcalde y dueño del hotel del Obaba, que hace jugosos negocios a cuenta de las obras públicas que están transformando Obaba y cambiando su idílica fisonomía; o su propio padre, amigo de Berlino–, y los vencidos, obligados a marchar al exterior para progresar –como el tío Juan–, o a malvivir como el profesor particular que da clases a algunos de los jóvenes de Obaba. Los vencedores, además, sí cuidan de mante-

<sup>5</sup> Este motivo narrativo del rechazo del padre biológico y su sustitución por un padre simbólico, que encarne los valores de los vencidos en la guerra, frente a un padre asociado con los vencedores, es también frecuente en la novela de memoria de la última hornada. Puede consultarse el respecto el trabajo de Sebastiaan Faber (2011) citado en la bibliografía final.

ner la memoria de la guerra, *su* memoria: el monumento a los *caídos* de Obaba, que solo homenajea a los muertos del bando *nacional*, es decir, franquista, va a ser renovado, y para ello se organiza una celebración. Precisamente en esta celebración va a tener David el primer atisbo de que no todo el mundo acepta en silencio la situación política: el acto de reinauguración del monumento a los muertos va a ser boicoteado por unos encapuchados que lanzan pasquines a favor de la libertad de Euskadi y contra Franco. Este hecho actúa, como decía, de revelación para David, al mostrarle la existencia de una resistencia activa contra el régimen.

David está preso de sus dudas acerca de su padre y siente que, mientras los amigos de su edad están empezando a tomar un rumbo en la vida, él sigue anclado en la inactividad, basculando entre el rechazo a lo que representa el régimen político y la indecisión de acometer cualquier acción de oposición. Sin embargo, un hecho vendrá a sacarle de este letargo: la muerte de su amigo Lubis, cuidador de los caballos del tío Juan. Frente a David y sus compañeros de escuela, hijos de la clase media en tiempos de *desarrollismo*, Lubis representa en la novela la vida tradicional, rural, apegada a los modos de vida de una Obaba que está en trance de desaparición. Según le dicen a David, Lubis ha muerto a manos de la guardia civil, que le acusaba de haber participado en el lanzamiento de pasquines. La constatación brutal de la violencia del régimen hace a David tomar una decisión: ingresar en ETA. La decisión de abrazar la lucha armada se produce, como vemos, como consecuencia de la toma de conciencia de la violencia que empapa tanto el pasado –lo sucedido en la guerra– como el presente –la represión brutal que el régimen ejerce sobre los ciudadanos. El militante de ETA se concebía, en estos momentos iniciales de la lucha armada, como un *gudari* (soldado), sucesor de aquellos que formaron el *Eusko Gudarostea* (Ejército vasco) durante la guerra del 36, a las órdenes del efímero Gobierno Vasco de Jose Antonio Aguirre<sup>6</sup>. También el recuerdo del bombardeo de Guernica

<sup>6</sup> No es desde luego casual que una de las canciones de lucha utilizadas hasta la actualidad por el entorno de ETA y la izquierda abertzale haya sido tradicionalmente el *Eusko gudariak* (Soldados vascos), compuesto en 1932 por José María de Gárate y utilizado como himno oficioso por los soldados del *Eusko gudarostea* durante la contienda de 1936. La misma identificación entre los soldados vascos del 36 y los miembros de ETA se trasluce de la continuidad y transformación en la celebración del llamado *Gudari*

funciona como lugar de memoria fuerte: en la novela, uno de los compañeros de David y Joseba en la organización, Triku, lleva cosido en la ropa un trozo de tela de una prenda que portaba un familiar muerto en el bombardeo de la ciudad vasca.

También yo le planté cara: “Por si no lo sabes, esa tela es un recuerdo sagrado del bombardeo de Gernika”. “¿Un recuerdo sagrado, dices?”, me reprochó Carlos airado. “¡Mira a este revolucionario! ¡*Sagrado*, dice!”, exclamó a continuación, buscando la complicidad de Ramuntxo. [...] Le dijo, con toda seriedad: “Deberías mostrar más respeto hacia un compañero que perdió a la mitad de su familia en Gernika”. (Atxaga, 2006: 438)

Como he sostenido en otro trabajo, toda la novela puede leerse como el intento de David por justificar, ante sus hijas y ante sus antiguos vecinos de Obaba, la decisión de entrar en ETA y, además, la posterior decisión de salir de la banda, que le lleva incluso a plantearse la traición a sus compañeros de comando (Guinart, 2013). Todo el relato de su juventud en Obaba es en realidad un memorial escrito por el David maduro, quien tras salir de la organización rehízo su vida en los Estados Unidos, donde se casó y tuvo dos hijas. A partir de una primera versión de ese relato, y tras la muerte de David, su amigo Joseba –trasunto autoficcional de Bernardo Atxaga–, reescribe el memorial, ampliándolo con sus propios recuerdos, y le da el título de *El hijo del acordeonista*, de manera que viene a resultar ser el libro que nosotros tenemos entre las manos. Al final del relato vamos a descubrir el motivo profundo del interés de Joseba por reescribir y ampliar el memorial de David: si bien este se planteó traicionar a sus compañeros de comando –entre ellos Joseba– para abandonar la militancia en ETA, finalmente descubrimos que Joseba efectivamente los traicionó, de manera que si la novela era en

---

*Eguna* (Día del soldado). Originalmente, la conmemoración, que tenía lugar el 28 de octubre, fue instituida por el Partido Nacionalista Vasco en el exilio, como recuerdo de los gudarís fusilados por las autoridades franquistas en la cárcel en esa fecha del año 1937, tras la rendición de Santoña. Sin embargo, con el tiempo la izquierda abertzale tomó el nombre de *Gudari Eguna* para conmemorar el fusilamiento de dos miembros de la organización el 27 de septiembre de 1975 y, más en general, a sus militantes muertos a causa de la actividad armada y como día de reivindicación política. Para más información sobre el valor simbólico del *Gudari Eguna*, véase Casquete Badallo (2012).

primera instancia una rendición de cuentas de David, finalmente resulta serlo también, o incluso más, por parte de Joseba.

En nuestra opinión, la salida de David de ETA, su marcha a los Estados Unidos, su nueva vida, basada en el amor a la esposa que conoce allí y a las dos hijas que concibe con ella, es como una huida desde la Historia –una Historia demasiado cargada de sangre, la sangre de las víctimas de la guerra y de la represión franquista, y también la sangre derramada por ETA– hacia la “intrahistoria”. La Historia se ha vuelto pesadilla, y en un intento de despertar de ella el protagonista marcha a América, espacio que sigue funcionando aquí con su valor clásico de página en blanco, de mundo virgen en donde el europeo puede empezar de cero. Allí, David va a forjar una nueva manera de estar en el mundo, que tiene que ver fundamentalmente con elementos que Unamuno calificaría de “intrahistóricos”: el amor familiar, el apego a unos paisajes y el vínculo con los orígenes vehiculado ahora a través no de la lucha política sino de algo más íntimo, la lengua. David ha creado para sus hijas un pequeño jardincillo en el que entierran cajitas con papeles en los que anotan palabras de la lengua vasca. Gesto ambiguo, que es a la vez un entierro –se refiere al jardín en ocasiones como un “cementerio de palabras”– pero también una siembra, palabras sembradas con la esperanza de un florecimiento, pues no abandona la esperanza de que en un futuro sus hijas se interesen por la “vieja lengua” y recuperen las palabras de sus antepasados, estableciendo así un vínculo con los orígenes que podemos calificar de intrahistórico<sup>7</sup>.

<sup>7</sup>El concepto de intrahistoria que manejamos está tomado, evidentemente, de la obra de Unamuno, es especial de la serie de ensayos, luego recogidos en un volumen, *En torno al casticismo* (1895). Poco después de escribir los ensayos, Unamuno daría una magnífica ejemplificación literaria del concepto de intrahistoria en su novela *Paz en la guerra* (también de 1895). Utilizamos el marbete de “memoria intrahistórica” para definir el tipo de memoria histórica de *longue durée* que ha prevalecido en la construcción de la imagen colectiva de los vascos. Entendemos que la definición de la identidad vasca se ha hecho, desde comienzos de la Edad Moderna, en términos de una “memoria intrahistórica” en el sentido de que ha privilegiado no tanto los elementos de tipo histórico –como sí ha hecho en mayor medida el nacionalismo catalán, por ejemplo– sino aquellos que podemos llamar intrahistóricos en el sentido de que, según la definición unamuniana de lo intrahistórico, tienen que ver con aquello que, por debajo del devenir histórico, lo sustenta y permanece: la lengua, la etnia, las tradiciones, los vínculos familiares. En este sentido, nos parece claro que el nacionalismo vasco ha tendido a privilegiar este tipo de elementos por encima de reivindicaciones de tipo histórico,

Volviendo al tema de nuestro interés, la novela, como hemos visto, plantea la entrada del protagonista en ETA, su opción por la lucha armada, como una consecuencia de la violencia represiva del Franquismo. Este esquema interpretativo de la historia de ETA no podía sino encontrarse con el rechazo de quienes consideran que intentar explicar las razones históricas del surgimiento del terrorismo supone en cierto modo una justificación o, al menos, una cierta comprensión hacia los terroristas. Aunque su punto de partida ideológico no fuera exactamente este, fue célebre, dentro del mundillo literario, la crítica negativa que en el diario *El País*, el crítico Ignacio Echevarría dedicó a la novela de Atxaga, en la que afirmaba que

la novela sólo vale como documento acrítico de la inopia y de la bobería –de la atrofia moral, en definitiva– que no han dejado de consentir y de amparar, hoy lo mismo que ayer, de forma más o menos melindrosa, el desarrollo del terrorismo vasco, reducido aquí a un conflicto de lobos y pastores, un problema de ecología lingüística y sentimental, al margen de toda consideración ideológica. (Echevarría, 2004)

Lo que disgustaba a Echevarría era que –en su opinión– la novela planteaba un ajuste de cuentas *light* con el terrorismo que respondía, según él, al interés político de un momento (los primeros años de la década de 2000) en que el final de la violencia de ETA parecía cercano y el entonces gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero se planteaba los términos en que ese final habría de tener lugar. Como Echevarría afirmó en una entrevista posterior:

El relato que la novela de Atxaga proponía sobre el nacimiento de ETA convenía muy bien al escenario de conciliación que por entonces se estaba gestando y allanando, con vistas a un esperable pacto de perdón o de amnistía que por entonces aparejaba la expectativa del final de la actividad terrorista. Y mi reseña impugnaba ese relato, no sólo desde el punto de vista estético. (Echevarría, 2012)

Según esta lectura, lo que la novela haría, su gesto semántico hacia la sociedad en la que nace, sería, por un lado, justificar el nacimiento

---

como sí ha hecho, en mayor medida, el catalán (recuerdo de las antiguas instituciones catalanas, conmemoración de la derrota en la Guerra de Sucesión, etc.).

de la actividad terrorista de ETA y, por otro, mediante la historia de arrepentimiento y el evidente tono positivo de la figura del protagonista, dulcificar la figura del militante de ETA y facilitar su reinserción en la sociedad tras el fin de la violencia. No todo el mundo, evidentemente, está de acuerdo con esta lectura. El escritor vasco Iban Zaldúa, en el reciente ensayo antes citado, sale al paso de la afirmación de que la novela de Atxaga sintoniza con unos intereses políticos del momento en que aparece –los del Partido Socialista en el poder o, más en general, los de los partidarios de un final negociado para ETA– y afirma que, por el contrario, es más bien la crítica de Echevarría, al afear a Atxaga que busque una justificación histórica al surgimiento de ETA, la que resulta “muy CT”<sup>8</sup>, es decir, muy apegada al discurso oficial sobre el terrorismo etarra, siempre renuente y esquivo a dar una explicación histórica al nacimiento de la banda y a valorar el papel opositor de ETA durante la dictadura franquista (Zaldúa, 2012: 93).

En cualquier caso, y dejando de lado valoraciones éticas o políticas que desbordan nuestro marco de interés, lo cierto es que la novela es un ejemplo de cómo la literatura vasca está encarando el fenómeno de la recuperación de la memoria histórica sobre el pasado reciente, mostrando la complejidad que –en el caso vasco– este pasado plantea. El tránsito desde la calidad de víctima –aunque no en primera persona sí por afinidad afectiva– de David al de victimario, como miembro de ETA,

<sup>8</sup> Las siglas CT, o Cultura de la Transición, se han popularizado en España en los últimos años, impulsadas por un grupo heterogéneo de periodistas, escritores, críticos –entre ellos el propio Ignacio Echevarría–, académicos, militantes de movimientos sociales, etc., algunos de ellos vinculados al movimiento social 15-M, autores del volumen colectivo *CT o la Cultura de la Transición* (para la referencia completa, véase la bibliografía final). En esencia, con el concepto de Cultura de la Transición pretenden referirse al “paradigma cultural hegemónico en España desde hace más de tres décadas” (VV. AA., 2012: 11), paradigma que, según estos autores, ha propiciado una cultura vertical, desprovista de sentido crítico hacia los discursos políticos y sociales, en la cual el poder político ha domesticado y suprimido la capacidad contestataria del discurso artístico y cultural. En la CT, según los defensores de este concepto, la Transición ha sido glorificada como ejemplo modélico de acceso a la democracia –ocultando las continuidades con el régimen franquista y las limitaciones del sistema actual–, y toda crítica al sistema de partidos y al funcionamiento de la democracia española queda inmediatamente descalificada no solo por parte del poder político sino también, y de ahí la especificidad de la CT española –de acuerdo con estos autores– por parte de los escritores y otros artistas, que se erigen a sí mismos en guardianes de la Cultura de la Transición.

y su posterior huida, desde una Historia empapada de sangre hacia un refugio posible en lo intrahistórico, nos habla de la manera –no necesariamente la mejor, ni la más justa, pero *una* manera– en que un escritor, en este caso Bernardo Atxaga, ha intentado explicarse y explicar a los demás la historia reciente del País Vasco. Como él mismo ha dicho en una entrevista,

las violencias son de distinto signo e incluso, moralmente, son de dirección contraria, pero se puede decir perfectamente que aquéllos que huían de los fascistas eran las víctimas de una época, y con el paso del tiempo se convirtieron en verdugos. (Atxaga, 2004)

### ***El camino de la oca o una Historia circular***

La otra novela que vamos a analizar en este trabajo es *El camino de la oca* (*Antzararen Bidea*), del autor navarro en lengua vasca Jokin Muñoz (Castejón, 1963), publicada en 2007, ganadora del Premio Euskadi del año siguiente en la categoría de novela en euskera. La novela nos parece representativa por cuanto plantea también, aunque de manera distinta, la conjunción de las dos violencias de las que venimos hablando: la de la guerra civil, en particular la del bando franquista sobre los defensores del régimen republicano, y la violencia etarra.

La novela se mueve constantemente entre dos tiempos: el de los años 30 y el presente (2003). Cuando arranca la primera gran sección, que transcurre en San Sebastián, conocemos a Lisa, una mujer de cuarenta años que acaba de perder a su hijo Igor, militante de ETA muerto cuando la bomba que preparaba para cometer un atentado le explota entre las manos. Lisa, que hasta entonces había ignorado las actividades de su hijo, tiene que hacer frente a la brutal revelación de que este estaba dispuesto a matar por sus creencias políticas. No solo el atentado frustrado atormentará a la madre: la sospecha de que su hijo puede haber sido el autor del asesinato a sangre fría de un concejal de la localidad de Orío, mediante un tiro en la nuca mientras la víctima jugaba a las cartas en un bar, la va a dejar sumida en un estado de incertidumbre, estupor y tristeza del que no le resulta fácil salir. Para el personaje no es fácil conciliar la imagen del hijo atento, siempre preocupado por su

madre, que ejerce más de padre que de hijo para ella, con la figura del terrorista, que en nuestras sociedades adquiere las dimensiones de un Otro cifra de toda maldad<sup>9</sup>.

Durante el proceso de duelo que parece no avanzar, Lisa entra a trabajar como cuidadora de un anciano, con quien al principio no parece entenderse. Este vive encerrado entre sus recuerdos, sus libros, su música y sus cuadros, y no parece querer dejarse ayudar por Lisa. Además, después de que una vecina califique al hombre de “fascista”, Lisa sospecha que seguramente llegó a San Sebastián durante la guerra en el bando de los vencedores. Sin embargo, un día, después de que el anciano sea hospitalizado como consecuencia de una crisis de su enfermedad, la mujer va a descubrir dos cosas en la casa: que el hombre guarda en su habitación multitud de recortes de prensa referidos al hijo de Lisa, y una foto antigua, en la que aparecen varios jóvenes, chicos y chicas, entre los cuales uno que se parece asombrosamente a Igor. Este descubrimiento va a provocar en Lisa el ansia por saber más sobre el anciano y el porqué tanto del interés de este por su hijo como del extraño parecido revelado por la foto. Esta funciona en la novela como lo que el profesor Ulrich Winter ha llamado un “objeto epifánico”, es decir, un objeto que, en las novelas de memoria, suscita el ansia de saber del personaje que vive en el presente y actúa como punto en que se superponen pasado y presente<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Como ha observado Joseba Zulaika, en nuestras sociedades posindustriales el terrorista ha sufrido un proceso de mitificación relacionado con la figura del salvaje, que por un lado lo convierte en un monstruo capaz de toda maldad y por otro lo rodea de un aura de poder semidivino. En palabras del antropólogo vasco, el terrorista “es también, como los brujos, chamanes o personajes bufos de las sociedades tradicionales, una persona de poder indefinible que tiene que asumir ambigüedades esenciales al margen de la sociedad. Esto hace que los terroristas sean buenos candidatos para colapsar en una sola persona las categorías opuestas de héroe y criminal, ángel guardián y brujo, mártir y asesino” (2011: 92).

<sup>10</sup> El Dr. Ulrich Winter planteó esta idea en su ponencia “Epifanías del pasado, políticas del presente. Narrar la memoria en los tiempos de la post-memoria”, en el marco del II Seminario Internacional “Literaturas ibéricas y memoria histórica” que tuvo lugar en la Universitat de Girona en junio de 2013, y que no ha sido todavía publicada. Otros ejemplos de este concepto de “objeto epifánico” podrían ser los cuadernos que encuentra la maestra en *Les veus del Pamano* de Jaume Cabré, las fotos del baúl en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina o el lápiz en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas.

Es aquí cuando la novela se aproxima a esa estructura de investigación de la que hemos hablado antes a propósito de la novela de Atxaga. Lisa y su amigo Gigi –su *escudero* durante el transcurso de sus pesquisas– concluyen que el probable escenario de la foto es la Ribera navarra –el anciano es navarro–, y la casualidad hace que Lisa encuentre en televisión un documental sobre la exhumación de fosas comunes de la guerra en un pueblo de esa región, Trilluelos –localidad imaginaria. Deseosa de conocer el pasado del anciano y obsesionada por la foto del grupo de jóvenes, presumiblemente tomada en la época de la guerra, así como de conocer qué vínculo existe entre esa historia y la de su hijo, Lisa decide visitar el pueblo. Allí, encontrará a un anciano que la conducirá hasta Candi, una anciana anarquista para la cual el tiempo se paró el día de 1936 en que los falangistas mataron a sus compañeros, especialmente al hombre al que amaba. Cuando la anciana los lleva a su casa, entre los desechos y la suciedad reinante, Lisa va a hacer un descubrimiento sorprendente: otra copia de la misma foto del grupo de jóvenes que el anciano al que cuida guarda en su casa.

En este punto, la sección acaba y empieza otra, en que el tiempo de la narración se ha trasladado a los años 1930. Se nos da a entender de este modo que el relato que continúa, aunque formalmente narrado por un narrador heterodiegético, depende desde el punto de vista de la focalización de la información aportada por la vieja Candi. Encontramos ahora una serie de capítulos breves, centrados en distintos momentos de la vida de un grupo de amigos, socialistas y anarquistas, en el pueblo de Trilluelos. A través una serie de indicios entendemos que este grupo de amigos es el mismo que aparece en la foto, y que Jesús, uno de ellos, a través del cual el narrador frecuentemente focaliza la historia, es el futuro anciano al que Lisa cuida en San Sebastián, desmintiéndose de esta manera la acusación de fascista que pesaba en la mente de Lisa. Asistimos a una historia de odios y rencillas, en las que se entremezcla lo político con lo personal, entre Demetrio, tío de Jesús y uno de los más poderosos terratenientes del pueblo, y los amigos de Jesús: Dioni, Paula, Justino, campesinos militantes en los movimientos obreros. Tras el estallido de la rebelión militar contra la República, en julio del 36, los odios acumulados van a estallar: Demetrio y otros jóvenes fascistas detienen a Justino –alcalde republicano de la localidad–, Dioni, Paula –maestra

del pueblo– e incluso a su propio sobrino, Jesús, y los meten en una camioneta con el evidente objetivo de llevarlos a las afueras del pueblo para asesinarlos. Es solo un episodio dentro de la brutal represión que en Navarra los carlistas y falangistas ejercieron contra los partidarios del régimen republicano: “Diez veces más que los que murieron en Gernika. Pero nadie pintó un cuadro a su memoria” (Muñoz, 2008: 141).

En este momento se interrumpe la sección central del libro y se abre la tercera y última parte, en la que de nuevo volvemos al momento presente, al San Sebastián del año 2003. Lisa, ahora conocedora de la historia de violencia que se oculta tras la fotografía, en el pasado del anciano, vive acosada por una imagen recurrente, en la que se superponen la pistola contra la nuca de los falangistas contra los líderes campesinos de Trilluelos en la guerra del 36 y la pistola contra la nuca –¿empuñada por su hijo?– contra el concejal asesinado por ETA. De este modo, en la novela se solapan ambas violencias, y la pregunta por los motivos que llevan a un hombre a poner una pistola en la cabeza de otro y disparar se hace extensiva a ambos momentos.

Un tiro en la nuca..., había oído a Gigi, y esa frase giraba y giraba en su cabeza, como ese tiovivo del que no podía apartar la vista. Una imagen mil veces repetida se adueñó de nuevo de sus sentidos: Alguien que le resulta conocido –¿Igor? ¿Dioni?– se acerca a la espalda de aquel concejal empuñando una pistola. Ya se la ha colocado en la nuca. Junto al concejal, un joven lía indiferente un cigarro, y en la misma mesa, tras una nube de humo, ve a más jóvenes: entre ellos distingue a la pareja que Dioni abraza en la foto –Paula y Justino–, y también a Amaia, la novia de Igor, sonriente como siempre. Al fondo ve al fotógrafo con la cámara preparada, esperando a que el joven –¿Igor? ¿Dioni?– dispare. Con un largo suspiro, se tapó la cara con las manos, y rompió a llorar. (Muñoz, 2008: 260)

A partir de ese momento, se establece una comunicación más abierta entre la protagonista y el anciano, quien le cuenta cómo fueron conducidos en el camión de los falangistas hacia las afueras del pueblo, cómo vio morir a otros campesinos a manos de los fascistas, y cómo su amigo Dioni, el cabecilla anarquista de la localidad, logró escapar del camión hasta que cayó abatido por los disparos del terrateniente Demetrio. Queda, sin embargo, una duda abierta: ¿cómo logró sobrevivir él, Jesús,

al fusilamiento? Sus últimas palabras, antes del ataque que, ahora sí, acabará con su vida, son: “A mí también me mataron allí” (Muñoz, 2008: 294). Tras la muerte del anciano, Lisa, en un gesto simétrico al ocurrido después del fallecimiento de su hijo, será la encargada de dispersar sus cenizas, según su última voluntad, en el campo de trigo de Trilluelos en que Dioni había caído abatido.

Si en *El hijo del acordeonista* funcionaba una lógica de la concatenación de las violencias, en las que unas alimentaban a las posteriores, eslabones en una cadena infernal en la que solo la ruptura con todo y la huida parecían poder garantizar la salvación, en *El camino de la oca* la imagen predominante parece ser la del solapamiento, la superposición: la violencia del presente repite los gestos, los odios, los sinsentidos del pasado, en un movimiento circular. La Historia se repite y deja a su paso un rastro de sangre. A diferencia de lo que sucedía en la novela de Atxaga, en la que se establece una relación causal entre la represión franquista y la decisión de optar por la lucha armada, en la narración de Muñoz no se nos habla de los motivos que empujan a Igor a entrar en ETA. Ese hueco, la ausencia de respuestas para las preguntas que acucian a su madre, es precisamente uno de los motivos temáticos que recorren la novela. El autor juega a darnos unos indicios que nos hacen pensar en algún tipo de relación entre la historia del anciano y la del hijo de Lisa –¿por qué acumula el primero recortes de prensa sobre el segundo?, ¿a qué se deberá el parecido entre el muchacho de la foto antigua e Igor?–, para finalmente decirnos que la única relación entre ambos es la historia de violencia de la que han sido protagonistas.

Para la protagonista, Lisa, la indagación en ese episodio del pasado parece una necesidad dictada por su propia desorientación presente, una búsqueda dislocada de respuestas a la pregunta por el porqué de los actos de su hijo muerto. En este sentido, esta actitud se puede leer como metáfora del comportamiento de una sociedad, como la española actual, en la que quizá el interés por desentrañar la memoria de la violencia pasada podría ser leído como válvula de escape para no enfrentar los conflictos del presente. Esta crítica se apunta en la novela por boca de un anciano de la localidad navarra a la que Lisa acude en busca del relato de la guerra civil. El anciano, un poco harto de esa especie de “turismo de la memoria” que atrae hasta el pueblo a periodistas y curiosos

para conocer de primera mano las excavaciones en las fosas comunes de la guerra, comenta: “Me extrañó su curiosidad, porque uno no tiene necesidad de venir hasta aquí para contar la historia de unos desgraciados a los que les han reventado el cráneo de un tiro, ¿verdad?” (Muñoz, 2008: 159-160), en clara alusión a la violencia terrorista del presente. Y añade, estirando más el parangón entre la violencia de la guerra y la que ejercen hoy los etarras:

Hace unos meses mataron a uno de aquí, nieto de un republicano anarquista de tiempos de la guerra. Un peligroso cocinero, al parecer. Los militares lo tenían contratado en un cuartel de por allá. –Los otros dos ancianos pronunciaron su nombre al unísono–. Apostaría a que más de un nieto de requeté de aquella época anda hoy por ahí que si Euskadi para arriba que si Euskadi para abajo. Lo llevan en la sangre... (Muñoz, 2008: 160)

Esta es quizá la enunciación más directa del motivo que recorre toda la novela: la repetición en el presente de una violencia pretérita. Los requetés (soldados carlistas navarros integrados en el ejército franquista durante la guerra) y los abertzales violentos del presente quedan identificados, a pesar de sus diferencias políticas en su visión de proyecto nacional –españolista o vasquista. El nacionalismo vasco, víctima durante la guerra y la dictadura de la violencia y la represión del Franquismo, ha acabado engendrando su propia violencia, convirtiéndose así en verdugo.

Esta visión, desde luego, podría ser fácilmente contestada, e incluso acusada de desviar la atención sobre las causas sociológicas de cada violencia hacia una explicación de tipo metafísico, fundamentada en supuestos atavismos o el carácter esencialmente cainita del vasco o del español. Pese a ello, nuestro interés es tratar de explicitar el modo en que esta novela ficcionaliza los cruces entre violencias, independientemente del grado de acuerdo que pueda ser alcanzado al respecto.

## **Conclusiones**

A través del análisis de estas dos ficciones, hemos tratado de ilustrar la relación ambigua entre las categorías de víctima y victimario que se

figurativiza en estas novelas, categorías que pueden estar en situación de concatenación en una misma persona –como en *El hijo del acordeonista*– o danzar formando una figura macabra y repetitiva a través de la Historia, como en *El camino de la oca*. En estrecha relación con esto, nos ha interesado también el problema del origen de la violencia –explicación histórica causal o remisión a una suerte de atavismo– que ha sido otro de los puntos desarrollados durante el trabajo. Y también, el deber y los límites del trabajo de memoria, metaforizado en el caso de *El hijo del acordeonista* a través del memorial escrito por su protagonista y reescrito por su amigo, y en el caso de *El camino de la oca* por el trabajo de indagación en un pasado, el de la guerra civil que, como hemos visto, sirve como sustituto metonímico para hacer frente a la cerrada opacidad que muestra el presente.

Como ejemplifican estas dos novelas, la dialéctica entre las violencias políticas de distinto signo que han aquejado a una sociedad puede ser apropiada y representada desde la ficción en modos diversos. La difícil convivencia, en una sociedad, de las memorias de violencias de signo –a veces– opuesto, enfrentadas, requiere de mediaciones simbólicas, como la ejercida por la literatura, que faciliten la cohabitación y favorezcan el entendimiento entre todos los sujetos políticos. Desde el terreno de la narrativa, autores como Bernardo Atxaga o Jokin Muñoz, entre otros que podrían ser citados, están incorporando a su mundo novelístico los traumas de una sociedad, con la confianza de que fabularlos, recontarlos, representarlos, sirva a esa sociedad para comprenderse a sí misma y exorcizar sus fantasmas.

## Bibliografía<sup>11</sup>

- AGENCIA EFE, 2008. “El Supremo tumba otro recurso contra la medalla concedida al policía franquista Melitón Manzanas”, *El País*, 3 de febrero.
- ATXAGA, BERNARDO, 2004. “El terrorismo de ETA está tocando a su fin”, *El Mundo*, 10 de noviembre.
- , 2006. *El hijo del acordeonista*, Madrid: Punto de Lectura.
- BERNECKER, WALTER L. Y SÖREN BRINKMANN, 2009. *Memorias divididas: Guerra civil y franquismo en la sociedad y la política españolas (1936-2008)*, Madrid: Abada.
- BRAUD, PHILIPPE, 2004. *Violences politiques*, Paris: Points.
- CASQUETE BADALLO, JESÚS MARÍA, 2012. “Gudari Eguna”, en *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Madrid: Tecnos, 430-443.
- ECHEVARRÍA, IGNACIO, 2004. “Una elegía pastoral”, *El País*, 4 de septiembre.
- , 2012. “Una mala crítica es un ajuste de cuentas legítimo”, *Eldiario.es*, 13 de diciembre.
- ESTORNÉS ZUBIZARRETA, IDOIA, 2013. “Memoria de violencia”, *El País*, 26 de abril.
- FABER, SEBASTIAAN, 2011. “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007)”, en *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*, Palmar Álvarez Blanco y Toni Dorca (eds.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 175-188.
- GUINART PALOMARES, DAVID, 2013. “Cien maneras de decir mariposa: autores, narradores y metaficción en *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga”, en *Las sombras del escritor. AutoRepresentacioneS 3*, Antonio Gil González (ed.), Dijon: Orbis Tertius (en prensa).
- IGLESIAS, MARÍA ANTONIA, 2001. “Hablan las víctimas de Melitón Manzanas”, *El País*, 28 de enero.

<sup>11</sup> Los artículos de prensa periódica incluidos en esta Bibliografía han sido consultados a través de las ediciones digitales de los respectivos medios, motivo por el cual no es posible citar las páginas de la edición original en que aparecieron, en el caso de los previamente publicados en papel.

- KORTAZAR, JON, 2011. "Memoria y Guerra Civil en la narrativa vasca (1937-2007)", *Cuadernos de Alzate*, 45, 41-68.
- , 2013. "Transformación creativa", *El País*, 27 de abril.
- LUENGO, ANA, 2004. *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlín: Tranvía.
- MARTÍNEZ RUBIO, JOSÉ, 2011. "Investigaciones de la memoria: el olvido como crimen", en *La memoria novelada. Hibridación de géneros y meta-ficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), Frankfurt am Main: Peter Lang, 69-82.
- MEES, LUGER, 2007. "Guernica/Gernika como símbolo", *Historia contemporánea*, 35, 529-557.
- MUÑOZ, JOKIN, 2008. *El camino de la oca*, Irun: Alberdania.
- OLAZIREGI, MARI JOSE, 2009. "La recuperación de la memoria histórica en la novela contemporánea vasca", *Euskera: Trabajos y Actas de la Real Academia de la Lengua Vasca*, 54, 2, 2, 1027-1047.
- , 2011. "Narrativa vasca o la memoria de la nación", en *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*, Palmar Álvarez Blanco y Toni Dorca (eds.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 175-188.
- OLEZA, JOAN, 1996. "Un realismo posmoderno", *Ínsula*, 589-590, 39-42.
- VV. AA, 2012. *CT o la Cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona: DeBolsillo.
- ZALDUA, IBAN, 2012. *Ese idioma raro y poderoso: once decisiones cruciales que un escritor vasco está obligado a tomar*, Madrid: Lengua de Trapo.
- ZULAIKA, JOSEBA, 2011. "Terrorismo y tabú: la remitificación terrorista", en *La cuestión vasca: claves de un conflicto cultural y político*, Josetxo Beriain y Roger Fernández Ubieta (coords.), Barcelona: Anthropos, 87-93.