

May 2018

El Fenómeno patria, de Fernando Aramburu: una nueva narrativa en torno al terrorismo vasco

Ana María Casas Olcoz
University of Wisconsin-Milwaukee

Follow this and additional works at: <https://dc.uwm.edu/etd>

 Part of the [Comparative Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Other Languages, Societies, and Cultures Commons](#)

Recommended Citation

Casas Olcoz, Ana María, "El Fenómeno patria, de Fernando Aramburu: una nueva narrativa en torno al terrorismo vasco" (2018). *Theses and Dissertations*. 1770.
<https://dc.uwm.edu/etd/1770>

EL FENÓMENO *PATRIA*, DE FERNANDO ARAMBURU: UNA
NUEVA NARRATIVA EN TORNO AL TERRORISMO VASCO

by

Ana María Casas Olcoz

A Thesis Submitted in
Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

Master of Arts
in Spanish

at

The University of Wisconsin-Milwaukee

May 2018

ABSTRACT

EL FENÓMENO *PATRIA*, DE FERNANDO ARAMBURU: UNA NUEVA NARRATIVA EN TORNO AL TERRORISMO VASCO

by

Ana María Casas Olcoz

The University of Wisconsin-Milwaukee 2018
Under the Supervision of Professor Katie Vater

La irrupción en el panorama literario español de la novela *Patria* (2016), de Fernando Aramburu, ha supuesto un fenómeno editorial de proporciones inimaginables: en los dos años que han pasado desde su publicación, ha vendido más de 700.000 ejemplares en un total de 28 ediciones. Al contrario de lo que algunos críticos han comentado, se trata de una novela que continúa una tendencia literaria previa, iniciada con *Cien metros* de Saizarbitoria en 1976, que toma como argumento el terrorismo de ETA durante los llamados “años de plomo”. La diferencia de *Patria* con estas novelas es que, independientemente de su calidad, ninguna de ellas ha podido traspasar la frontera del éxito regional. Por el contrario, *Patria* ha sido aplaudida a nivel nacional, traducida a otros idiomas, y galardonada con varios premios, siendo el más destacado el Premio Nacional de Narrativa 2017. Esta tesis busca dilucidar los motivos, tanto literarios como de promoción editorial, que ha convertido a *Patria* en una novela superventas y que pueden llevar a considerarla una nueva tendencia narrativa dentro de la novela histórica del terrorismo de ETA.

© Copyright by Ana María Casas Olcoz, 2018
All Rights Reserved

TABLA DE CONTENIDO

PÁGINA

ABSTRACT.....ii

CAPÍTULOS

1. INTRODUCCIÓN 1

1.1 Argumento de la novela 1

1.2 Objetivo y estructura de la tesis 2

1.3 Marco teórico 4

1.4 El novelista Fernando Aramburu 5

1.5 Sobre la acogida de *Patria* 7

2. FACTORES LITERARIOS PARA EL ÉXITO DE *PATRIA*, DE FERNANDO ARAMBURU 9

2.1 Afán totalizador 9

2.2 Configuración de un código simbólico 16

2.1.1 La lluvia como símbolo trágico y evocador 17

2.1.2 La imagen de la ruptura para representar los efectos del terrorismo 18

2.1.3 El culto a la imagen para representar la construcción de un héroe 23

2.3 Estilo y técnica literaria 28

2.3.1 La intención del autor 28

2.3.2 El tiempo y el espacio 31

2.3.3 Los personajes 32

2.3.4 El lenguaje 34

2.4 El final restaurativo o catártico 37

3. FACTORES EDITORIALES PARA EL ÉXITO DE *PATRIA*, DE FERNANDO ARAMBURU 40

3.1 *Patria* y la literatura previa sobre ETA 40

3.2 Tendencias del mercado literario español 47

3.2.1 Recepción de obras vascas	47
3.2.2 Mercadotecnia en las letras españolas	50
3.2.3 <i>Patria</i> como superventas	55
4. CONCLUSIONES	63
OBRAS CITADAS	67

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Argumento de la novela

Patria (2016), la última novela de Fernando Aramburu, retrata el clima de violencia que se produjo durante los llamados “años de plomo” del terrorismo de ETA. La novela explora la vivencia del terrorismo tomando como base a dos familias enfrentadas por estar en bandos opuestos respecto a la violencia. Bittori encabeza el primero de los dos matriarcados vascos en los que se distribuyen los personajes. Su marido, apodado “el Txato”, ha sido repudiado socialmente porque han aparecido pintadas llamándole “traidor” a la causa vasca, y finalmente es asesinado por no pagar el impuesto revolucionario que le exige la banda. Los hijos de este matrimonio, Xabier y Nerea, procuran superar la pérdida del padre y apoyar a su madre para que reanude su vida. El primero, médico de profesión, ha adoptado la prohibición de la felicidad como mantra de vida y afronta el asesinato de su padre buscando en el alcohol un consuelo momentáneo a su dolor. En el caso de Nerea, ella encuentra en el placer sexual una vía de escape a la “muerte física” y a la ausencia de su padre.

El otro matriarcado es liderado por Miren, la mejor amiga de Bittori antes del asesinato del Txato. Ellas son amigas de toda la vida, de las de ir a merendar a una cafetería semanalmente para ponerse al día, e incluso ambas estuvieron tentadas de meterse a monjas en su juventud. La estrecha amistad de sus maridos es también paradigmática: Joxian y el Txato acuden regularmente al bar, forman parte del mismo club de ciclismo, y ambos han contribuido a la crianza de los hijos del otro, de aproximadamente la misma edad.

La relación entre ambas familias se tensa cuando Joxe Mari, hijo de este segundo matrimonio, es internado en prisión por pertenencia a ETA tras haber participado también en la lucha callejera o *kale borroka* en su pueblo. Ha encabezado acciones de gran violencia, por

lo que es un auténtico referente entre los jóvenes independentistas del lugar. Su fama le obliga a huir a Francia para completar su formación como miembro de ETA e inscribirse en el Comando Orio, encargado de asesinar a los objetivos de la banda terrorista. Gorka, el otro hijo del matrimonio de Miren y Joxian, es radicalmente opuesto a Joxe Mari. Joven tímido y pacífico, trabaja en una emisora de radio y escribe cuentos infantiles en euskera. Conforme se libera del yugo familiar, despierta al amor homosexual de la mano de Ramuntxo, relación de la que su familia se avergüenza. Arantxa es la única hija del matrimonio y, al igual que Gorka, se opone al uso político de la violencia. Atrapada en una discapacidad física que le roba su autonomía y habiendo perdido la custodia de sus hijos tras un divorcio, cultiva una estrecha amistad con Bittori. Es a través de esta amistad, inconveniente y molesta para Miren y para los hijos de la viuda, que se logra la disculpa y arrepentimiento de su hermano Joxe Mari por su actividad terrorista. Así, se inicia un camino de reconciliación de Bittori con todos los miembros de la familia de Miren: tras las cartas intercambiadas con Joxe Mari, logra también traspasar el hermetismo de su padre Joxian. Al final de la novela, el lector asiste a la reconciliación pública de estas dos mujeres, Bittori y Miren, que, superadas por la magnitud de acontecimientos que les ha tocado vivir, se funden en un abrazo silencioso en el medio del pueblo.

1.2 Objetivo y estructura de la tesis

Desde su publicación en 2016, *Patria* ha ocupado portadas de medios de comunicación, ha puesto sobre la palestra la responsabilidad social de la literatura respecto al terrorismo, ha vendido más de 700.000 ejemplares¹, cuenta con un séquito de admiradores — también algunos detractores—, y se ha erigido vencedora del Premio Nacional de Narrativa

¹ La cifra numérica es la utilizada por Tusquets en la promoción de su vigésima octava edición de la novela, que es la que está siendo vendida en el momento de escritura de esta tesis (mayo del 2018).

2017. En definitiva, ha generado un auténtico fenómeno literario, editorial, social y político que merece la pena analizar con detenimiento. Esta tesis aborda la novela monumental *Patria*, de Fernando Aramburu, como una narrativa que marca un punto de inflexión en la literatura sobre ETA por su inclusión de elementos y perspectivas transgresoras respecto a la tradición literaria previa. Por ende, se analizarán, con el mayor grado de detalle posible, los factores literarios y de promoción editorial que han podido favorecer la creación de un acontecimiento literario en torno a *Patria*.

Dada la heterogeneidad de materiales que se manejarán, desde la propia novela hasta entrevistas del autor, noticias en medios de comunicación y vídeos promocionales, se ha apostado por una estructura bicéfala que incluya las dos vertientes del texto: como obra literaria y como producto editorial. Así, el primer capítulo versará sobre aspectos eminentemente literarios como el tratamiento de la trama, el afán totalizador de la novela, la configuración de un código simbólico común, y la técnica literaria de la que se vale *Patria*, como elementos potencialmente innovadores y favorables al gusto del público.

El segundo capítulo de la tesis analiza el contexto de publicación de la novela, ya desde la perspectiva del sistema literario vasco, ya desde el mercado literario nacional. Para ello, se recorrerán brevemente algunos de los hitos literarios previos en la narrativa sobre ETA para comparar *Patria* con estas obras precursoras. En segundo lugar, se analizarán las peculiaridades del mundo editorial español, marcado por la mercadotecnia de las empresas editoriales y el lanzamiento de novelas superventas. En última instancia, se explorará la consideración de *Patria* como producto potencialmente superventas, en la medida en la que comparte algunas tendencias intrínsecas presentes en este tipo de novelas.

En definitiva, este análisis minucioso de los factores literarios y extraliterarios que explican el éxito de *Patria* permitirá una mayor comprensión sobre la gestación y desarrollo

del que ha sido uno de los mayores fenómenos editoriales de los últimos años. Con ello, se entenderán en mayor profundidad algunas de las tónicas que han regido la literatura sobre el terrorismo de ETA en el pasado y se explorará la consideración de *Patria* como un ejemplo de una nueva narrativa sobre la violencia. En último término, mediante el análisis pormenorizado que ofrece esta tesis, se ahondará en la propuesta ideológica subyacente a la novela de Aramburu: el perdón como única vía posible para subsanar la violencia cometida por ETA. Para ello, el lector debe experimentar una empatía con el sufrimiento de los personajes, desde la viuda Bittori hasta el etarra Joxe Mari, como paso previo a la redención colectiva de la sociedad vasca.

1.3 Marco teórico

El marco teórico se configurará en torno a una triple vertiente de materiales. En primer lugar, se incluirá una selección de materiales históricos que ayudarán a retratar la sociedad vasca y su vivencia del terrorismo, para comprobar de qué manera se enfocan los hechos históricos de la novela. En segundo lugar, se utilizarán las fuentes eminentemente literarias, tanto de Aramburu como de otros críticos, que ayudarán a analizar *Patria* desde el punto de vista de objeto artístico literario. Finalmente, la última tipología de bibliografía será la relativa al mundo editorial español, con su tendencia a la mercantilización de la mano de las poderosas empresas de publicación, así como a la publicación de superventas que funcionan como un tipo de producto literario muy extendido en España y en muchos otros sistemas literarios.

De forma más específica, en el capítulo sobre los rasgos literarios de *Patria* me valdré de varios estudios sobre la vivencia del terrorismo de ETA en el País Vasco realizados por Edurne Portela, como el ya clásico *El eco de los disparos*. De la misma forma, serán útiles de las reflexiones de Reyes Mate a propósito de la condición de víctima y verdugo en *Justicia de*

las víctimas: terrorismo, memoria, reconciliación. Para abordar datos específicos sobre la novela y su redacción, se utilizará la propia *Patria*, el suplemento “*Patria en el taller*” —en el que el autor detalla cómo fue el proceso creativo—, así como entrevistas concedidas por Aramburu durante la promoción de la novela. Es de especial interés, por su profundidad y calidad de la argumentación, la realizada por el periodista Iñaki Gabilondo en la presentación de *Patria* en el Espacio Fundación Telefónica de Madrid.

Para respaldar mis afirmaciones en el capítulo sobre la acogida editorial de la novela, recurriré principalmente a las reflexiones del experto en literatura en euskera Iban Zaldúa. Él ha escrito algunas obras memorables sobre el rol del escritor en un sistema literario minoritario como es el vasco, así como sobre la representación de la violencia de ETA en la literatura. Para abordar el mundo editorial de España, con su irrupción de novelas superventas y su progresiva mercantilización, he aprovechado las reflexiones de Gómez López-Quñones, Vila-Sanjuán y Zuckerman para aplicarlas a la recepción de la novela que nos interesa. Finalmente, el estudio de Lauge Hansen sobre el multiperspectivismo en las novelas de la Guerra Civil española me ha permitido trazar paralelismos entre la representación de la otredad en las novelas sobre este conflicto y la representación de las víctimas y victimarios en el terrorismo vasco.

1.4 El novelista Fernando Aramburu

Con esta trama, la novela de Aramburu continúa una tendencia de la obra del autor como es el tratamiento de la temática terrorista. Con su anterior novela, *Los peces de la amargura*, abordó el conflicto vasco a través del género de los cuentos, lo cual le valió no solo el aplauso de la crítica, sino también la obtención de numerosos reconocimientos como el Premio de la RAE 2008. El tema de la memoria es importante para Aramburu, quien se aprovecha de la “distancia conveniente” que su residencia permanente en Alemania le

permite respecto a los sucesos del País Vasco, con el fin de incluirlos en sus narraciones. De esta manera, a propósito de la incursión en la prosa del que hasta el momento sólo había escrito versos, Aramburu dice que sintió “la necesidad imperiosa de dar una respuesta al acoso de la memoria y con ese afán emprendí la tarea de mediar sobre ella y narrarla” (ctd en Díaz de Guereñu 28). La memoria, entendida como la “necesidad imperiosa” de dar cuenta de los hechos acontecidos en su tierra, funciona así como una fuerza poderosa que impulsa la capacidad literaria del escritor. Este se convierte en un testigo de los hechos por la vivencia inmediata de los eventos históricos, al igual que cualquier otro ciudadano, pero con la capacidad de testimoniar que le da su dominio de la palabra escrita.

Pero Aramburu no se posiciona como un testigo imparcial frente a la realidad, sino que considera una labor fundamental del escritor la fidelidad a la idea de compromiso. Reafirma la libertad ideológica que el escritor tiene, independientemente de su profesión, de “corroer, de incordiar y, sobre todo, de poner matices” a lo que predicán los políticos (Aramburu ctd en Díaz de Guereñu 23). Así, su literatura no busca funcionar como un método de propaganda ideológica, pero sí que debe responder a la inquietud que surge de su interior. Las palabras de Aramburu son elocuentes al respecto: “como [Dostoievski], yo también me juré un día no escribir jamás una sola línea que no precediera directamente de mis convicciones, así como de la necesidad o de la urgencia de transmitir las” (24). Se constata cómo la memoria y el compromiso social son dos ideas tangenciales en la producción literaria de Aramburu y en su concepción de la labor de creación literaria que le corresponde como escritor. Ambas tendencias son esenciales asimismo en *Patria*, en la medida en la que la novela supone un testimonio del terrorismo de ETA, pero también desarrolla una propuesta ideológica para la superación de la violencia a través del perdón.

1.5 Sobre la acogida de *Patria*

No se puede finalizar esta introducción sin un breve apunte sobre la calurosa bienvenida de *Patria* por un sinnúmero de lectores y críticos. Efectivamente, esta novela ha sido uno de los acontecimientos literarios y editoriales más importantes de los últimos años, desde su publicación en septiembre del 2016. Tras lograr la venta de más de 700.000 ejemplares en un total de 28 ediciones, se puede hablar de un auténtico superventas en el panorama editorial español. Aunque en general ha recibido un aplauso y una acogida sin límites por parte de un público ávido de nuevas historias, lo cierto es que *Patria* ha sido considerada con una cierta tibieza entre algunos críticos vascos. Algunos críticos apuntan al hecho de que *Patria* no es una auténtica novedad dentro del panorama literario vascofono, que ha tratado recurrentemente y con buena calidad literaria el tema de la violencia de ETA. Si bien es cierto que se han publicado muchas y muy buenas novelas sobre el tema, parece evidente que estas no han logrado la repercusión pública y el éxito editorial que ha logrado la novela de Aramburu. Las menos han logrado considerarse éxitos dentro de un sistema literario muy limitado como es el vasco, pero ninguna de ellas ha logrado ser un auténtico referente a nivel nacional, ni mucho menos obtener todos los premios que se han fallado a favor de *Patria*: el Premio de la Crítica en el 2016, y los premios Francisco Umbral, y el Premio Nacional de Narrativa en el 2017.

Del éxito de *Patria* frente a estas otras novelas cabe suponer que la primera goza de unas determinadas propiedades intrínsecas, tales como rasgos del contenido o del estilo, que marcan la diferencia respecto a las novelas anteriores. Siendo el eje central de la trama el terrorismo de ETA, cabe plantearse si efectivamente Aramburu aporta luz sobre aspectos que no se habían tenido en consideración previamente, como la vivencia de la violencia por parte de las víctimas, o si simplemente considera los mismos temas haciéndolos más aceptables

para un público amplio. En segundo lugar, es posible que *Patria* contenga una serie de propiedades estilísticas, tales como la inclusión de voces narrativas, la sucesión de capítulos breves situados en diferentes momentos literarios, la utilización de unos personajes que resultan fáciles de identificar socialmente, un lenguaje verosímil que favorece el desarrollo de la trama y, en definitiva, una serie de factores que hayan suscitado el interés del público lector. Asimismo, si algo caracteriza a las técnicas literarias empleadas es el hecho de estar al servicio de la narración y de la trama, por lo que no traban a lectura y facilitan la labor de interpretación al lector, siendo este otro posible factor del éxito.

Pero no solo los factores eminentemente literarios explican la configuración de este acontecimiento literario. Cabe, pues, buscar la explicación en otros factores de orden editorial, tales como la hábil labor de promoción de una editorial poderosa como es Tusquets, que ha logrado que la novela estuviera presente y convenientemente situada en miles de stands de prácticamente todas las librerías de la Península. Junto con ello está la otorgación de premios literarios que, más allá de la suma monetaria, ofrecen al autor una manera rápida y eficaz darse a conocer y presentarse frente al lector como un autor de calidad literaria que merece la pena leer. Con ello, la labor de los medios de comunicación ha sido clave para conceder minutos televisivos y radiofónicos al autor, que ha podido dar a conocer en diversos formatos las peculiaridades de *Patria*. También ha aparecido en numerosos diarios y tal ha sido la difusión y éxito de la novela que la misma HBO ha decidido encargarse de la versión cinematográfica. En definitiva, *Patria* se ha beneficiado también de una completa cobertura en los medios de comunicación y librerías, junto con la valorización que dan los premios literarios, lo cual ha establecido una comunicación directa con los lectores potenciales de la obra y ha favorecido este inusitado éxito editorial.

2. FACTORES LITERARIOS PARA EL ÉXITO DE *PATRIA*, DE FERNANDO ARAMBURU

Este primer apartado busca analizar aquellos rasgos de la novela intrínsecamente literarios, tales como el estilo, el desarrollo de la trama o la caracterización de los personajes, que han podido favorecer la buena acogida de la novela a analizar y que pueden llevar a la consideración de *Patria* como ejemplo de una nueva narrativa. Dadas las múltiples aproximaciones que se pueden hacer a este tema, se ha optado por enfocar las que resultan más señaladas en cuanto a la plasmación de la violencia de ETA. Para ello, se van a tratar en primer lugar la intención totalizadora de la novela, que abarca un momento histórico extenso y una pluralidad de vivencias; en segundo lugar, el código simbólico del que Aramburu se sirve para potenciar la emotividad de la novela y, finalmente, el estilo en la medida en la que se utilizan unas ciertas técnicas narrativas y procedimientos estilísticos para plasmar con mayor verosimilitud y vividez la experiencia de la violencia en el País Vasco.

2.1 Afán totalizador

Una de las grandes motivaciones de Fernando Aramburu al escribir *Patria* es atestiguar la manera en la que las personas corrientes vivieron diariamente la violencia perpetrada por ETA, dejando así un legado para las generaciones venideras² (Tusquets, “*Patria* de Fernando Aramburu”). Aramburu logra representar, con acertada lucidez, cómo las personas eran capaces de ir a trabajar, relacionarse con los vecinos, formar una familia, y, en definitiva, sacar adelante su vida con la amenaza constante de la violencia en una sociedad tan polarizada como era la vasca por aquellos años. En definitiva, el autor desea reflejar la

² En sus propias palabras, esto implica: “[...] dejar testimonios a donde los ciudadanos, tanto los actuales como probablemente los venideros, pudieran acudir para saber qué ocurrió, qué pasó, por qué, quién hizo esto, quién hizo lo otro, quién murió, quién asesinó. Cómo se vivió todo esto, qué hacía, qué pensaba la gente, qué significaba estar ahí, cómo se vive el hecho de que a uno le maten al padre, o qué siente uno cuando está encañonando con la pistola a la víctima y la víctima lo mira directamente a los ojos”.

manera en la que se puede sobrevivir en un ambiente en el que la violencia —tanto física como psicológica— está tan presente diariamente que se lleva a percibir como totalmente normalizada: se asume como aceptable que algunas personas, debido a su ocupación profesional, ideología o clase social, sean objetivo de ETA y de sus colaboradores (Portela, “Despertar del letargo” 420). Para él, este intento de testimonio ficcional que se logra a través de las representaciones artísticas, utilizando la literatura en este caso, se complementa con la visión histórica de los hechos. Es mediante las narraciones como se logra documentar ese espacio de intimidad de las personas —a la alcoba, al espacio íntimo, a las relaciones amorosas— a la que no acceden ni la historia ni el periodismo. Testimoniar esta “intrahistoria”, a la manera unamuniana, sería pues la misión del novelista, tal y como la entiende Aramburu:

Nosotros estamos llamados a dejar un documento humano y, de hecho, por eso mismo somos responsables los escritores de ficción de las palabras duraderas, aquellas que seguirán generando interpretaciones, si las obras están bien hechas naturalmente, cuando no estemos. (Fundación Telefónica, “Presentación: *Patria*”).

Uno de los aspectos que más dota de valor a *Patria*, y que está presente en obras anteriores con temática terrorista como *Los peces de la amargura* (2006), es lo que Alonso Rey denomina el “efecto totalizador” (2). Se trata de la voluntad de incluir en el relato las experiencias vitales tanto de víctimas, como de verdugos y de testigos. Este afán de contar una pluralidad de perspectivas abarcando un periodo histórico amplio ha llevado a la comparación de *Patria* con los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. Es el caso de varias entrevistas publicadas durante la promoción del libro, como la crítica en *Babelia* a cargo de José Carlos Mainer o la presentación de la novela en la Real Casa de Correos por Fernando Rodríguez Lafuente. Obviando las distancias existentes entre ambos autores, es

cierto que la obra de Aramburu tiene, al igual que la de Galdós, una intención totalizadora en la medida en la que se abarca un momento histórico extenso como es la historia del terrorismo en el País Vasco. No obstante, no se incluye el tiempo en activo de ETA en su totalidad, puesto que abarcar un periodo histórico que comienza en 1959 y concluye con la tregua del año 2011 hubiera presentado complicaciones en el natural desarrollo del argumento. Si bien Aramburu procura no dar excesivos detalles temporales para evitar “que una visita a la hemeroteca destruyera toda la ilusión de realidad” (Aramburu, “*Patria* en el taller” 10), se puede deducir que el tiempo de la novela comprende desde finales de los años sesenta hasta el año 2012.

La inclusión de algunos hechos históricos capitales ayudan a configurar los límites temporales de la narración: el asesinato del político de Herri Batasuna Josu Muguruza por miembros de la extrema derecha española en 1989 (capítulo 45), la aparición del cadáver de Mikel Zabalza en un río tras las torturas sufridas en el cuartel de la Guardia Civil de Intxaurrondo en 1985 (capítulo 50), la muerte del miembro de la cúpula directiva de ETA Txomin Iturbe en un accidente de coche en Argelia —aunque hay quien sospecha que fue a manos de los GAL— (capítulo 53), la dirigencia de ETA por parte de los históricos Santi Potros y por Pakito entre 1987 y 1992 (con quienes conversa Joxe Mari en los capítulos 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 (capítulo 79); el atentado con bomba que mata al concejal del PP en Rentería Manolo Zamarreño en 1998 (capítulo 88); y finalmente la captura de la cúpula de ETA en la ciudad francesa de Bidart en 1992 (capítulo 100).

Como ejemplo paradigmático de la introducción de eventos históricos en la novela cabe citar el momento en el que Joxe Mari conoce al líder de ETA Pakito y siente la fascinación temerosa de un novato al conocer a alguien con un historial tan sangriento: “De él

se decía que había matado a Moreno Bergareche, Pertur, y ordenado ejecutar a Yoyes, como él de Ordizia, y reventar la casa cuartel de Zaragoza con niños dentro” (Aramburu, *Patria* 383). En el lector, tenga o no un conocimiento profundo de la historia de ETA, se produce un efecto de reconocimiento automático al aludir a hechos sangrientos que permanecen todavía vívidos en el imaginario popular. El efecto que se logra con la inserción de personas y hechos reales en las novelas de este tipo es, en palabras de Hillary Dannenberg, una “identificación entre mundos” que permite una mejor unión del plano ficcional y el real (30). Se reconoce así que algunos de los personajes tienen un equivalente en el mundo auténtico, como sería el caso de Joxe Mari cuando entra en contacto con terroristas de la cúpula de ETA que existieron en la realidad, lo cual permite situar temporalmente los hechos del relato.

La voluntad de pintar la sociedad vasca de aquellos años es imposible sin incluir a los ciudadanos vascos de aquel entonces. En la narrativa previa sobre ETA, tanto en euskera como en castellano, destaca la focalización del relato en un único espectro ideológico que, además, solía coincidir con el del etarra como “víctima del Estado”³ en detrimento de la figura de víctima del terrorismo, a pesar de que estas últimas fueron más en términos numéricos (Zaldua, “Conflicto (vasco)” 1147). Obviando el perjuicio moral que ya de por sí esto causa para las víctimas de ETA, se comprende mejor a qué se refiere Aramburu cuando dice que lo que está en juego ahora es “la derrota literaria de ETA” a través de un relato que no blanquee su pasado sangriento ni haga pasar sus asesinatos como inevitables o justos. Su propuesta es la siguiente: “Frente a la narrativa que convierte al criminal en héroe, postulo la urgencia de un relato que desenmascare al agresor, revele su crueldad y rebata sus pretextos” (ctd en Gascón “La derrota literaria de ETA”). Esta idea también se incluye en *Patria*, cuando

³ La consideración de “víctima” para referirse a quienes padecieron la violencia de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL) u otras acciones de la “guerra sucia” resulta conflictiva. Aquí se usa la denominación “víctima” puesto que es la utilizada por Zaldua en su artículo, si bien existen otras posturas, como la de Reyes Mate, que prefiere reservar la palabra “víctima” para las que sufren la violencia de ETA (Mesa 35).

un escritor fácilmente identificable con Aramburu dice en unas Jornadas sobre Víctimas del Terrorismo que “interesan más los victimarios, sus problemas de conciencia, su trastienda sentimental y todo eso”, asegurando posteriormente que está en marcha la derrota literaria de ETA (Aramburu “Patria” 553).

Frente a novelas previas como la clásica *Cien metros* de Saizarbitoria, focalizada en un solo protagonista como es un etarra perseguido por la policía franquista, Aramburu conforma un universo de personajes provenientes de todo espectro ideológico y social — aunque no todas las perspectivas se consideran igualmente válidas desde un punto de vista ético—. Así, son protagonistas las víctimas del terrorismo (el Txato), sus familiares (Bittori, Nerea y Xabier), los terroristas y posteriormente presos de ETA (Joxe Mari) y los familiares de presos de ETA (Miren, Joxian, Gorka y Arantxa), el mundo abertzale liderado por Patxi desde la Herriko Taberna o por Andoni desde el mundo sindical, el clero que se alinea con el nacionalismo como Don Serapio, los testigos de la violencia que se callan por miedo (Joxian, vecinos del pueblo, trabajadores del Txato) y un largo etcétera.

La inclusión de esta diversidad de personajes sirve para representar cómo la violencia en el País Vasco es colectiva. No sólo quien acciona el gatillo tiene responsabilidad, sino también todos los testigos mudos del drama que no abogan por quien es amenazado o extorsionado por ETA. Cuando el fanático nacionalista antepone su idea a los sentimientos de los otros, los no fanáticos, con el fin de guardar la paz, aceptan esa violencia implícita y amenaza para que no explote la auténtica violencia (Portela “El eco de los disparos”, 65). Se forma así una espiral de silencio en la que los comportamientos de cobardía y evasión, como el de Joxian, se normalizan. Él percibe que no puede ser amigo de un señalado “porque me traería problemas” hasta el punto absurdo de decirle al Txato que “si te veo por la calle, que sepas que te estoy saludando con los pensamientos” (335). Como el Txato le llama

“cobarde”, Joxian insiste en que le dé un abrazo, que el primero rechaza: “déjalo para cuando te atrevas a hacerlo a la luz del día” le responde (336). Las pintadas funcionan como mensajes de ETA hacia la sociedad vasca respecto a quién hay que hacer el vacío, pero la atribución de responsabilidades sobre los crímenes no parece repercutir en la masa social puesto que “cuando ocurre la desgracia que han provocado entre todos, ninguno se siente responsable” (82). Así, además a de las pintadas de “Txato Txibato” (82), “Txato entzun pim pam pum” (35) o “Txato *faxista*, opresor, ETA mávalo” (212), la familia también se enfrenta a la exclusión de sus vecinos, que les niegan el saludo. Es el caso de la vecina que prefiere esperar “en la esquina de la calle, mojándose bajo la lluvia, con la bolsa de la compra entre los pies” con tal de no coincidir con Bittori (19). De la misma forma, Xabier tiene que soportar insultos mientras hace la mudanza para irse del pueblo después del asesinato de su padre, aprovechando la noche para que le vea menos gente (31).

Aramburu tampoco tiene reparo en incluir todas las manifestaciones de violencia, vengan del bando que vengan, y todos los sufrimientos que derivan de ella, pero distinguiendo entre víctimas y victimarios dado que su condición política y social no debe ser la misma (Mate 35). En *Patria* se incluye la tortura policial a los detenidos por pertenencia a ETA y que Joxe Mari sufre en el cuartel de la Guardia Civil de Intxaurre (el mismo en el que se dice que se torturó hasta la muerte a Mikel Zabala en la realidad). Joxe Mari recibe palizas que duran “dos, tres horas” (Aramburu, *Patria* 506), se le prohíbe dormir y comer para debilitarlo (507), le asfixian con una bolsa de plástico hasta casi matarle en “en ocho, nueve ocasiones” (508) y lo sometieron a descargas eléctricas con “electrodos en las piernas, en los testículos, detrás de las orejas” (509). Para culmen, los guardias civiles le obligan a sostener una pistola y un cargador para acusarle injustamente de otros crímenes, felicitándole por convertirse en el asesino de otra persona: “Enhorabuena, etarra [...] A esto nosotros lo llamamos pruebas fehacientes” (508). Al recibir asistencia médica, Joxe Mari le cuenta al

médico que lo han torturado, pero él “le replicó aburridamente que él sólo podía consignar lesiones en el parte, de ninguna manera apreciaciones subjetivas o juicios de valor” (508). Así, Aramburu evidencia la tortura que los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado ejercieron en su “guerra sucia” contra el terrorismo, abusos de poder que incluso fueron denunciados por Amnistía Internacional durante los años ochenta hasta el punto de considerar los malos tratos “continuos” de 1980 a 1983 (*Deia* 17 de enero de 1983, ctd en Clark 56).

De la misma manera, el autor no obvia el vergonzoso papel instigador del terrorismo que ejerció la Iglesia Católica en el País Vasco, tanto en asuntos prácticos y organizativos como en otros ideológicos y rituales (Aranzadi 204). De esta manera, el clero se beneficia de su poder de movilización social para diseminar la propaganda terrorista, multiplicando el eco de sus acciones y fomentando la imagen del etarra mártir (205). En la novela, el representante del clero es Don Serapio, personaje que no duda en presentarse en casa de Bittori cuando ella regresa para convencerle de desistir en su propósito de vivir en el pueblo. Para ello, tras mostrar una actitud de equidistancia moral entre víctimas y victimarios (“No voy a entrar en razones de si [los terroristas] merecen o no el castigo”, los otros vecinos tienen derecho “a que se les permita rehacer sus vidas y a darle una oportunidad a la paz” 119) concluye con un rotundo “[te pido] que no vengas” (120). De la misma forma, Serapio muestra un comportamiento deleznable cuando, tras la marcha de Joxe Mari a la clandestinidad, consuela a Miren tomándola de una mano y, comparando a su hijo a un David que pelea contra Goliat con el loable propósito de defender la identidad y cultura vascas. Así, concluye: “Por eso te digo yo, con el corazón en la mano, que nuestra lucha no sólo es justa. Es necesaria, hoy más que nunca. Es indispensable, puesto que es defensiva y tiene por objeto la paz” (313). Después de eso, bendice a Joxe Mari y alienta a Miren a sentirse orgullosa de su vástago.

El afán totalizador de la novela se ve reforzado por un estilo en consonancia, del que se hablará en mayor profundidad posteriormente. Por el momento, cabe decir que Aramburu juega acertadamente con la estructura de mosaico. Cada capítulo es una tesela, una experiencia vital en torno al terrorismo, que cuando se integra con las otras piezas permite al lector un acercamiento a esa idea problemática de Verdad —o, al menos, una de las verdades— de cómo se vivió la historia del terrorismo en Euskadi. Esta estructura, además de jugar con el suspense por la selección progresiva de la información que se le suministra al lector, permite una experiencia de conocimiento inductivo de los sucesos que en ella se narran. Los capítulos avanzan desde las experiencias individuales de violencia que padecen los personajes hasta una visión más general, en la que es el propio lector quien se forma su opinión los eventos. Esta capacidad para incluir las vivencias íntimas de las personas de toda ideología aporta un valor añadido a la literatura sobre ETA, puesto que fomenta en el lector, sobre todo en el que ha experimentado ese clima de violencia social, un sentimiento de reconocimiento sobre los hechos históricos narrados.

2.2 Configuración de un código simbólico

La progresiva construcción de un código simbólico para representar la violencia de ETA en la novela es otro procedimiento que permite al lector involucrarse anímicamente en la lectura de *Patria*. El uso de metáforas y símbolos en la novela merece un estudio detenido y, no siendo este el propósito explícito de la tesis, se van a tratar únicamente tres de los más evidentes: 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 a la configuración de la identidad de víctima o victimario y, en relación a esto, el culto a la imagen para fabricar héroes en el seno de la izquierda abertzale.

2.1.1 La lluvia como símbolo trágico y evocador

Quizás el primero y más evidente de todos estos símbolos aparece ya en la portada del libro. Esta muestra a un hombre con una boina y un llamativo paraguas rojo cuyos rasgos físicos no se reconocen porque está a contraluz y por la lluvia que media entre el observador (el lector) y la figura humana. Como lector, rápidamente se asocia este contorno al que cabría esperar en el Txato, también en la medida en la que también llovía el día que lo asesinan⁴. Además de fomentar la identificación colectiva dada la ausencia de rasgos faciales en el contorno del hombre, la portada también sirve para presentar la lluvia como un elemento fundamental para cohesionar la historia. Efectivamente, los capítulos que narran la muerte de Txato (46, titulado “Un día de lluvia”, y 86) están marcados por la lluvia. En la narración se dice que “el día que asesinaron al Txato llovía” (221), el Txato “oía la lluvia desde la cama” (418) en la que duerme su última siesta y antes de salir a la calle piensa “Qué manera de llover [...] ni que hubieran estado esperándolo las nubes para vaciarse todas de golpe sobre él” (421). Incluso, hacia el final de la novela, los propios personajes dialogan sobre el simbolismo trágico de la lluvia:

Bittori:

—Veo la lluvia y no te puedes imaginar lo que pienso.

—Que llovía igual el día en que asesinaron al aita.

—¿Cómo lo has adivinado?

—Ha llovido muchas veces desde entonces con la misma intensidad. (Aramburu 630).

⁴ Cabe preguntarse, en todo caso, el porqué de la inclusión de un paraguas, y de un color tan llamativo, en la portada de la obra, sobre todo cuando en la novela se explicita repetidamente que Txato no usa paraguas el día de su muerte, ni cuando llega a casa para comer (“Llovía con fuerza. Y él sin paraguas, pero qué más da. Total, sólo eran cuarenta, cincuenta pasos hasta el portal” 222) y cuando va a trabajar y es interceptado por su asesino.

La importancia de la lluvia durante la muerte del Txato se confirma al comprobar que no es la primera vez que Aramburu recurre a este fenómeno para construir una determinada atmósfera emocional. Por ejemplo, en *Los peces de la amargura*, “la lluvia [...que] aparece como claro elemento unificador de todos los relatos del libro [...], simboliza al País Vasco como espacio geográfico, y también a las lágrimas de amargura que allí se vierten con la misma asiduidad con la que llueve” (Rivas Hernández 5). Efectivamente, el recurso de vincular el tiempo atmosférico con las emociones de los personajes o falacia patética, procedimiento muy utilizado desde el Romanticismo, sirve para conformar la atmósfera dramática en la que es asesinado el Txato y dota a la lluvia de un poder presagiador de la desgracia.

La otra función de la lluvia, además de anticipar la muerte, consiste en ser un catalizador de la memoria en la medida en la que su presencia crea una atmósfera favorable al recuerdo y a la nostalgia. Llueve cuando Xabier y Nerea discuten en un café (133), cuando Bittori va al cementerio a contarle al Txato que ha recibido el perdón de Joxe Mari (629) y, tras el atentado del Txato, Nerea “...detestó la mañana y la lluvia y la casa de enfrente y a una señora que pasó con un perrito. Todas las cosas parecían decirle: pues sí, han matado a tu padre, ¿y qué?” 146). En definitiva, la lluvia funciona como una plomiza capa de hastío y desesperanza que cae sobre los personajes y que refuerza su clímax sentimental tras el atentado.

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

El segundo símbolo esencial vincula la idea de ruptura y de fragmentación con los efectos irreparables del terrorismo, estableciendo una relación entre ambos conceptos que va enriqueciendo su semántica conforme más se repite en la novela. Efectivamente, el avance de la novela contribuye a consolidar la idea de que la violencia terrorista ejecuta un tipo de

ruptura o desgarro sobre los seres humanos, una suerte de acción irreversible que destruye parte de la identidad personal de quien asume el rol de víctima —y también el de verdugo. En palabras de Reyes Mate, “ser víctima supone un rebajamiento objetivo de la condición humana que acaba siendo interiorizado por quien lo sufre” (54). Más allá de los daños físicos y emocionales ocasionados por el acto terrorista, la víctima se debe enfrentar también a su exclusión social y deshumanización al no ser considerado un ciudadano útil para la configuración del País Vasco y, por tanto, sufrir la repulsa social, el desprecio, la falta de empatía o la justificación del terrorismo por su cargo político o su ideología.

Ya desde la primera página, se afirman las bases de esta relación entre fragmentación y terrorismo, puesto que *Patria* empieza con la voz narrativa de Bittori diciendo: “Ahí va la pobre, a romperse⁵ en él. Lo mismo que se rompe una ola en las rocas. Un poco de espuma y adiós” (Aramburu, *Patria* 13), refiriéndose a Nerea que va en busca de su marido Quique. La madre hace referencia a la situación de inestabilidad de Nerea, una mujer marcada y rota por el asesinato de su padre, que se catapulta además a una decepción amorosa al no encontrar fidelidad ni satisfacción en su matrimonio. En su caso, los efectos del terrorismo se manifiestan en su batalla interna entre los impulsos freudianos de *Thanatos* y de *Eros*: por evitar afrontar lo que ella llama “imagen física de la muerte” (406), se vuelca en una sucesión de relaciones amorosas y sexuales como vía de escape. Como menciona el narrador: “[A Nerea] [l]e entró una especie de apremio sexual que antes de morir su padre no había experimentado, al menos no con la misma intensidad. En vano trataba de hallarle una razón a su constante deseo físico. Porque placer, lo que se dice placer, sentía muy poquito” (Aramburu, *Patria* 316). Bloqueada ante el temor de enfrentarse a la corporeidad de la

⁵ Tanto en esta como en las posteriores citas de este capítulo el subrayado es mío.

muerte, prefiere centrarse en lo que considera opuesto: el sexo como vía de escape a pesar de que este, en última instancia, no le resarce de la pérdida del progenitor.

Al igual que Nerea, Xabier está “roto de pena” (369) hasta el punto de adoptar la prohibición de la felicidad como filosofía de vida dado que “ahora no se me ocurre un crimen más monstruoso que la pretensión de ser feliz” (375). Por ello, se agrade a sí mismo mutilando aspectos de su vida que le provocan goce. Él rompe su relación con Aránzazu porque, como le recrimina ella, la muerte de su padre se inmiscuye entre ambos: “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” (375). Al contrario que Nerea, Xabier apuesta por dejar que la pulsión de *Thanatos* se adueñe de su vida y rechaza ese amor, entendido como la última esperanza para ambos y como la única manera de resarcir el sufrimiento de sus vidas (la pérdida del padre en el caso de Xabier y el divorcio en el de Aránzazu). El amor, representado como “de vidrio y porcelana” y que se hace “añicos” (375) ejemplifica la fragmentación, la imposibilidad de reconducir una vida tras la pérdida de un padre, y más todavía si ha sido asesinado. Esta ruptura se anticipa incluso por un sueño lleno de presagios funestos que tiene Aránzazu, en el que ella transporta un jarrón de porcelana en brazos, que se le cae y termina roto en mil pedazos (363). Todo esto hace que el personaje de Xabier esté caracterizado en la novela por una honda tristeza: “es el hombre más triste que conozco” dice Nerea (131) y el narrador refuerza esta imagen refiriéndose a él como “el doctor triste” (título del capítulo 81).

Bittori, que ejerce con Miren de “matriarcas de sus proles” (Bernal Salgado 122), reconoce en varias ocasiones que no tiene ya ningún temor porque “lo único que podría perder, la vida, ya me lo rompieron hace muchos años” (121). Ella dice que quiere reunirse con su marido porque a ella ya le mataron hace mucho tiempo y desde entonces no ha sido

más que un fantasma (610). Entre la muerte de su “Txatito” y el cáncer que la devora por dentro, Bittori se involucra en la vida únicamente para obtener el perdón de Joxe Mari y poder así sentirse en paz de cara a su muerte. Así podrá decirle a su marido: “el idiota se ha disculpado, ahora ya podemos descansar en paz” (611). Al margen de esa última voluntad, su vinculación con la vida es mínima, por eso no duda en dejar dichas sus últimas disposiciones: quiere tener el anillo de casada y los zapatos blancos del día de su boda puestos, que se publiquen dos esquelas —una en castellano y otra en euskera— incluyendo el nombre del Txato y, cuando termine el terrorismo, desea ser trasladada con su marido del cementerio de San Sebastián al del pueblo (611).

En cuanto al marido de Bittori, el Txato, ni siquiera la muerte le exime de estar roto. Más bien al contrario, su asesinato es el inicio violento de la destrucción de los personajes. No sólo su vida, sino también su memoria es agredida por los simpatizantes de ETA. Su tumba, el lugar físico dedicado a su recuerdo, es difamada tras su muerte cuando la maceta en la que Bittori le coloca un ramo de flores queda “volcad[a], el tiesto roto, parte de la tierra derramada sobre la losa” (23). Esas flores, que sirven para restaurar el honor del asesinado y como símbolo del amor, se degradan y a partir de ese momento no se ponen más adornos en su tumba.

En cuanto a los familiares de terroristas, destaca Arantxa que, cuando se enfrenta a sí misma en un espejo, recuerda que 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” (195). Ella se enfrenta a una enfermedad y a una parálisis que le convierte en prisionera de su cuerpo, en una condena injusta por innecesaria y perpetua. Al contrario, la pena de prisión a la que se enfrenta Joxe Mari es menos dura puesto que él saldría algún día de la cárcel y, en cualquier caso, está allí por las consecuencias de sus acciones (626). Ella, aunque está rota en pedazos, no pierde en

ningún momento su bondad y su sentido ético, no deja de ser, en palabras de Bittori, “la mejor de todos ellos” (título del capítulo 21). Se nota la predilección del propio Aramburu por este personaje, puesto que “es ella, con todas sus limitaciones verbales y de movimiento, y con su carácter de hierro, la que obliga a su dura madre a cambiar, a humanizarse poco a poco, a aceptar pequeñas parcelas de humanidad” (Fundación Telefónica, “Presentación: *Patria*”). Arantxa presenta un núcleo humano con muchas facetas y que, a pesar de todo su problema físico y desgracia personal, funciona en la novela como un elemento cohesionador fundamental (Fundación Telefónica, “Presentación: *Patria*”).

En definitiva, los personajes de *Patria* están todos rotos en la medida en la que resulta casi imposible construir un proyecto vital tras el asesinato del Txato. No obstante, Aramburu reconoce que no quiere caer en la desesperanza como mensaje de su obra, puesto que reconoce que cuando publicó *Los peces de la amargura* cometió ese error y una víctima del terrorismo le amonestó por no dejar un hueco a la esperanza. Como Aramburu comenta en una entrevista *El confidencial*: “Esta fue una lección muy importante para mí. Negar la esperanza es negar cierto triunfo que la víctima se reserva para sí [...] Aprendí que [la] alegría era algo que no se habían dejado arrebatarse por sus agresores⁶” (ctd Arjona). Quizás sea a causa de esta matización de Aramburu que *Patria* ofrezca esa redención final en la que, si bien la ruptura individual de los personajes no se restaura en su totalidad, se posibilita la unión de la sociedad vasca como conjunto.

⁶ Continúa: “Yo he aprendido mucho hablando con las víctimas, me han dado grandes lecciones. Cené una vez con un grupo de víctimas y, vaya, si no me hubieran dicho lo que eran, habría pensado que era una despedida de soltera. No paraban de reír. En aquel ambiente en el que no tenían que explicar nada, porque todas habían compartido un mismo destino, había alegría, risas. Yo, que todavía era inmaduro, no lo comprendía, pensaba que debían vivir en un funeral constante. Hasta que aprendí que esa alegría era algo que no se habían dejado arrebatarse por sus agresores”.

2.1.3 El culto a la imagen para representar la construcción de un héroe

Finalmente, otro símbolo que se usa en *Patria* son las imágenes para configurar la identidad de víctima o de victimario y, en este último caso, se explora el potencial de la imagen para fabricar héroes en el seno de la izquierda abertzale. Frecuentemente, la novela aprovecha el potencial evocador de las imágenes para remitir a contenidos ideológicos complejos, desde la foto enmarcada del Txato con la que conversan sus familiares, hasta las sucesivas imágenes de Joxe Mari que sirven para exaltar el ideario nacionalista.

2.1.3.1 Víctimas

El Txato, eje vertebrador de *Patria* puesto que toda la novela oscila en torno a su asesinato, aparece en la novela a través de dos procedimientos. El primero de ellos son los constantes analepsis o saltos temporales al pasado —que se analizarán posteriormente— y el segundo procedimiento es la inserción de fotografías con las que sus familiares dialogan y que sirven, en última instancia, como objetos que favorecen la rememoración.

Bittori, en su papel de viuda doliente, conversa a menudo con la fotografía de su marido difunto en un diálogo mudo al estilo *Cinco horas con Mario*, como un recurso multifuncional. Puede servir para recriminar a su marido que no le contara las amenazas de ETA, para explicar el desarrollo de los acontecimientos, para expresar sus afectos y decirle que le echa de menos, o incluso para explicarle sus avances con la obtención del perdón de los terroristas. Asimismo, Bittori también usa la foto del Txato para incomodar a aquellos que han tenido un papel desencadenante del asesinato de su marido, como es por ejemplo el caso de Don Serapio (“Bittori le cedió el sillón [...] para que, cada vez que levantara la vista, sus ojos tropezasen con la foto del Txato”; Aramburu, *Patria* 118). Esta misma fotografía también está situada en el escritorio del despacho de su hijo Xabier en el hospital, y también

tiene la misma función de receptor y de objeto evocador de recuerdos y ensoñaciones. Xabier utiliza su despacho como un lugar de memoria en el que puede explorar con libertad, aprovechando la desinhibición del whisky, los sucesos que han desencadenado su ruptura interior. Encima de la mesa descansa siempre la foto de su padre, quien parece constar algunas de sus preguntas como en el fragmento: “su padre, desde la foto, asiente y Xabier se insolenta: tú estate calladito” (106). La fotografía sirve, pues, como metonimia del padre fallecido, en la medida en la que se sustituye la presencia real del progenitor por uno sólo de los elementos que lo componen: su presencia física o, al menos, la que deja vislumbrar una foto de carné.

Asimismo, además de responder a una función rememorativa de un ser querido, la imagen del Txato funciona como una identificación o “etiqueta” de víctima. Nerea se entera del asesinato de su padre cuando ve su imagen en la televisión y, a partir de ese momento, la fotografía simboliza también su nueva identidad de familiar de víctima del terrorismo. Nerea se ve salpicada del rol de víctima, que le cuesta esfuerzo asumir. La imagen física del Txato en el telediario revierte la identidad y consideración de Nerea, que busca en su rostro una señal de su paso a víctima del terrorismo: “Y sacó de su bolso su espejito de mano para mirar por vez primera sus ojos, su nariz, su frente de víctima del terrorismo” (Aramburu, *Patria* 146). Esto concuerda con la consideración de Mate de que el ser víctima implica que la condición humana ha sido agredida por el acto terrorista, lo cual puede ser interiorizado por quien lo sufre (54), modificando radicalmente su autopercepción como individuo.

2.1.3.2 *Victimarios y héroes*

El poder emocional de las imágenes y, por ende, su capacidad para servir como instrumento de manipulación y propaganda es ya hartamente conocido. En cualquier tipo de

fascismo —ya sea el italiano con Mussolini, el alemán con Hitler o el español con Franco⁷— se ha ensalzado el modelo del héroe victorioso que lucha por la Patria y cuya personalidad valerosa es digna de emulación por el resto de ciudadanos. Salvadas las distancias con los regímenes anteriormente mencionados, el nacionalismo vasco radical también necesita de la creación de sus propios héroes, los así llamados *gudaris*. Este término se suele utilizar para denominar a los soldados nacionalistas del Gobierno Vasco que pelearon en el bando republicano durante la Guerra Civil (Aranzadi 189). Esta imagen legendaria que equipara a los etarras con los milicianos que luchan por su independencia corresponde a un mito fundacional, el del pueblo vasco irredento, conservador de su raza, lengua y cultura y que resiste al sometimiento de las monarquías españolas (190). Este mito, que se basa en el error del esencialismo étnico —supuesta existencia de un mismo pueblo que cambia a lo largo de la historia— (190) se fortalece con el ensalzamiento de los héroes del nacionalismo vasco o *gudaris*, que cuando fallecen se convierten en mártires. Por ejemplo, los militantes de ETA fallecidos durante su periodo de actividad armada, ya sea a manos de la policía o por otras causas, son convertidos automáticamente en héroes de la revolución y posteriormente instrumentalizados como el objetivo a seguir por las nuevas generaciones⁸.

En *Patria*, el lector asiste a la configuración de un héroe en la medida en la que la imagen de Joxe Mari se instrumentaliza al utilizarse en movimientos a favor de la independencia de Euskal Herria, se exaltan sus acciones, recibe el reconocimiento y la emulación de los jóvenes, se dota a su fotografía de un lugar de honor en el ayuntamiento,

⁷ En relación a la propaganda visual emitida por el Régimen Franquista, cabe destacar la producción audiovisual *Raza* (1950) guionizada por José Luis Sáenz de Heredia en base a una novela escrita por el mismísimo Franco. En ella se explora precisamente el espíritu nacional y patriótico de una familia de cuatro hermanos, cuyo ideario corresponde con el nacional socialista.

⁸ Por ejemplo, el etarra Javier Etxebarrieta Ortiz (Txabi), fallecido en 1968 en un tiroteo después de matar a un guardia civil, fue considerado por la banda armada como “el Primer Mártir de la Revolución” (Fernández y López, 27). De esta manera, se le comparaba en los círculos abertzales con la figura del líder revolucionario Che Guevara, que había sido asesinado por el Ejército bolivariano y la CIA por aquellos años (27).

etc. En este último caso, que se trata de un acto del ayuntamiento para pedir la excarcelación de los presos de ETA, Miren comenta que:

El de la taberna me pidió una foto tuya. Ahora ya sé para qué. 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. Todas las mañanas voy y te saludo. Al salir de misa lo primero que veo, allí, grande, tu cara. [...] 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 piezas (620).

De nuevo, el contexto da una clave importante para la interpretación de la imagen. Al estar situada en un lugar importante como es el centro neurálgico de la política del pueblo, la fotografía de Joxe Mari no sólo tiene valor informativo, sino que sirve para situarle en ese panteón de los *gudaris*, quedando sus acciones legitimadas y ensalzadas, y convirtiéndole a él mismo en un mártir encarcelado por el Estado español. Asimismo, su imagen también se utiliza para reivindicar su liberación cuando es apresado por la policía. En este caso, la reacción de su hermano Gorka es más crítica con el despliegue de pancartas extendidas en las fachadas y de carteles con la cara de su hermano, llegando a afirmar que “así se manipula a un hombre y se fabrica un héroe” (469). Finalmente, el hecho de que la fotografía de Joxe Mari aparezca colgada, junto con la de otros terroristas encarcelados, de la pared de la Herriko Taberna implica un apoyo social a sus acciones puesto que este lugar es el centro de la vida social de los jóvenes. Frente a esta consideración social de la imagen, la percepción de su madre hacia la imagen es comparable a la actitud de Bittori hacia el Txato: saluda a la foto de su hijo como si fuera el auténtico Joxe Mari, de la misma forma que la viuda habla con la imagen del esposo fallecido.

No obstante, y como se ha mencionado anteriormente, uno de los valores de *Patria* descansa en la capacidad de representar la totalidad de sufrimientos. De esta forma, la imagen de Joxe Mari como terrorista se contrapone con otra más humana para mostrar la escala de grises que es su vida. Es el caso de la imagen que su padre guarda en la cartera y que muestra “a Joxe Mari a la edad de dieciocho años, sonriente, melencólico, con barba. Faltó poco para que llegara a jugador profesional de balonmano” (572). En esta descripción subraya los rasgos rebeldes y vitales de un adolescente que tiene todas las posibilidades de su futuro abiertas pero cuyo potencial humano queda truncado por la comisión de crímenes. Frente a la pérdida de la inocencia que supone el derramamiento de sangre y también la soledad de la cárcel que le lleva a la consciencia y arrepentimiento de sus acciones, el lector observa aquí a un joven cualquiera cuya manipulación en torno a un ideario violento arruina su futuro. Esto, que no le exime de la culpa de haber matado, dota de complejidad a la descripción de Joxe Mari porque no le muestra sólo como un asesino, sino que da una visión más completa de qué le ha llevado a actuar así. Esto es un ejemplo de la intención de Aramburu al escribir la obra: “Yo no quiero [...] escribir una historia de buenos y malos, o de blancos y negros y por eso escribo sobre las víctimas, también sobre los agresores, porque no hay víctimas sin agresor, ni sin testigos, a veces indiferentes. Y llenarlos de humanidad y no de ideología” (*Patria* de Fernando Aramburu, Tusquets). Esta apuesta por la complejidad y deseo de huir del maniqueísmo son significativos en la medida en la que se problematizan las categorías de “buenos” y “malos”, proponiendo una matización de los eventos históricos.

En definitiva, la lluvia, la ruptura y el culto a la imagen contribuyen a la representación de la violencia en *Patria* como procedimientos metafóricos recurrentes que conforman un determinado clima simbólico. Esto, que obedece más a un rasgo de contenido, queda también potenciado por determinados procedimientos estilísticos o técnicos, que se tendrán en consideración en el próximo apartado.

2.3 Estilo y técnica literaria

2.3.1 La intención del autor

El estilo de *Patria* es un aspecto que precisa una mayor atención de la que, por motivos de extensión, se le va a prestar en este estudio. Con todo, es necesario atender a varias cuestiones estilísticas que tendrán repercusión desde el punto de vista de la recepción de la novela. En este sentido, es capital la intención de Aramburu de que la técnica narrativa se encontrara al servicio de la comprensión y de la emotividad. Según dice en la presentación de su obra:

Esto [la técnica literaria] es lo que el lector no debiera percibir. Es cierto que todo el mecanismo literario está articulado de tal manera que el texto fluya con cierta ligereza ante la vista de los lectores. Y es cierto que, como libro tiene una densidad emotiva muy fuerte, yo quiero que lo entienda el mayor número de personas. He evitado vocabulario selecto al que a veces tiendo [y] la sintaxis es relativamente sencilla. (Fundación Telefónica, “Presentación: *Patria*”).

Lo importante para el autor es que el lector pueda comprender la trama sin dificultad, que la técnica funcione simplemente como un vehículo de la historia, sin dejar que el afán de tecnicidad o la artificiosidad disuadan a cierto público, que quizá se encuentra menos familiarizado con obras complejas. No obstante, esta premisa de base que tiene Aramburu al escribir la novela no implica que esta carezca de técnica o que esta sea la típica sucesión lineal de eventos. Por el contrario, su proceso creativo parte de la base de delimitar al detalle los procedimientos técnicos que se van a utilizar en cada novela, de manera que “antes de escribir la primera línea, habré prefijado una serie de reglas técnicas de las cuales ya no me apartaré hasta alcanzar el punto final” (Aramburu, “*Patria* en el taller” 4).

Asimismo, el autor procura no mediar entre la narración y el lector en la medida de lo posible: no incluye prólogo, dedicatoria, ni notas al pie de página sino únicamente el relato y un pequeño glosario con el fin de que la obra pueda llegar al mayor número de gente respondiendo a la voluntad del autor de no “intervenir desde fuera del texto para nada”. (Fundación Telefónica, “Presentación: *Patria*”). De esta manera, la única presencia implícita de Aramburu en la narración se puede intuir en dos momentos: cuando un escritor en euskera da una conferencia sobre la literatura sobre ETA en el capítulo 109⁹ —que coincide en gran medida con las ideas expresadas por Aramburu en las entrevistas de promoción— y cuando Gorka, que se dedica a escribir libros infantiles en vasco, habla sobre la dificultad de escribir en esta lengua en el capítulo 74.

El lector se encuentra, así, ante una novela extensa de 642 páginas divididas en 125 capítulos y en la que los saltos temporales son constantes, tanto analepsis como prolepsis. Por ello, el proceso de creación de la obra no careció de una dificultad intrínseca por la necesidad de incluir coherentemente los saltos temporales, la cantidad de capítulos en los que son protagonistas cada personaje y otras cuestiones del proceso creativo que Aramburu refiere en su folleto inédito “*Patria* en el taller”. En este ensayo, se van a analizar el narrador de la novela, el tiempo y el espacio, los personajes de la novela y la utilización del lenguaje.

Uno de los aspectos en torno a los que se sustenta la técnica de *Patria* es el multiperspectivismo en la narración. La novela gira en torno a nueve protagonistas que se

⁹ “Escribí en contra del sufrimiento inferido por unos hombres a otros, procurando mostrar en qué consiste dicho sufrimiento y, por descontado, quién lo genera y qué consecuencias físicas y psíquicas acarrea a las víctimas supervivientes. (...) Asimismo escribí en contra del crimen perpetrado con excusa política, en nombre de una patria conde un puñado de gente armada, con el vergonzoso apoyo de un sector de la sociedad, decide quién pertenece a dicha patria y quién debe abandonarla o desaparecer. (...) Pero también escribí, desde el estímulo por ofrecer algo positivo a mis semejantes, a favor de la literatura y el arte, por tanto a favor de lo bueno y noble que alberga el ser humano. Y a favor de las víctimas de ETA en su individual humanidad, no como meros números de una estadística donde se pierden el nombre de cada una de ellas, sus rostros concretos y sus señas intransferibles de identidad” (*Patria* 551 y ss).

reparten la narración enfocando los hechos desde su propio punto de vista, de manera que el episodio del asesinato, por ser el central, está narrado nueve veces desde nueve puntos de vista distintos y de forma no consecutiva (Fundación Telefónica, “Presentación: *Patria*”). Así se muestra cómo se entera del asesinato cada uno de los protagonistas en este suceso. De esta manera, el lector se encuentra ante un narrador heterodiegético o externo a la narración que fluctúa entre la omnisciencia, el narrador testigo que observa los hechos sin involucrarse en ellos, para en otras ocasiones pasar a ser una prolongación de las voces múltiples del relato, utilizar la intromisión de la primera persona o también el uso del estilo indirecto libre (Bernal Salgado 121).

Aramburu reafirma las consideraciones de Bernal Salgado. Según el autor de *Patria*, la narración se reparte entre “un narrador externo; los nueve personajes principales, que se expresan en primera persona y a menudo comparten frases con el narrador externo, y por último el texto, provisto de facultad narrativa propia” (“*Patria* en el taller” 6). Este último procedimiento es un recurso novedoso usado ya por el autor en su novela anterior *Ávidas Pretensiones* (2014) y que consiste en: “hacer que el texto sepa que está [siendo] narrado” (Fundación Telefónica, “Presentación: *Patria*”). De esta manera, el texto interviene en la narración de forma activa ya sea pidiendo cuentas a los otros narradores, protestando si no son precisos, exigiendo algún detalle más o incluso interviene con una pregunta sucinta al final de la novela (Fundación Telefónica, “Presentación: *Patria*”). La utilización de ese giro estilístico se utiliza precisamente en el final de la novela, donde sirve como contrapunto perfecto para subrayar el clímax: “El encuentro se produjo a la altura del quiosco de música. Fue un abrazo breve. Las dos se miraron un instante a los ojos antes de separarse. ¿Se dijeron algo? Nada. No se dijeron nada” (Aramburu, *Patria* 642). También, este recurso se usa en para representar el diálogo consigo mismo en el que ocupa su tiempo en la cárcel Joxe Mari:

Constató: pedir perdón exige más valentía que disparar un arma, que accionar una bomba. Eso lo hace cualquiera. Basta con ser joven, crédulo y tener la sangre caliente. [...] Lo que paraba a Joxe Mari era otra cosa. ¿Cuál? Yo qué sé. Vamos, cagueta, confiésatelo. Joder, pues que la vieja enseñe la carta a un periodista, se monte el típico circo del terrorista arrepentido, en el pueblo empiecen a hablar mal de él y le quiten su foto de la Arrano Taberna. A la *ama* le daba un patatús (628).

Como se ve, el propio Joxe Mari dialoga consigo mismo utilizando como mediador al propio texto, que cuestiona sus argumentaciones y le incita a ser sincero hasta las últimas consecuencias. Estos procedimientos narrativos se potencian con los recursos espaciotemporales que se mencionarán a continuación.

2.3.2 El tiempo y el espacio

En cuanto a la distribución del tiempo y a los saltos temporales, la narración se sitúa en varios momentos cronológicos que son difíciles de delimitar. A pesar de que Aramburu delimitó minuciosamente la cronología de la narración utilizando un panel en la puerta de su despacho (Aramburu, “*Patria* en el taller” 10), lo cierto es que *Patria* se caracteriza por la deliberada ausencia de marcas de temporalidad. Esto se hace, precisamente, no “destruir toda ilusión de realidad” (10) que puede ocurrir al contemplar una obra ficcional desde una perspectiva eminentemente histórica. Con todo, él revela que los eventos de la novela comienzan en la década de los setenta del siglo XX —época en la que contraen matrimonio Bittori y el Txato, Miren y Joxian, y en la que nace Xabier— y termina en el año 2012 (10). Eso sí, Aramburu no duda en introducir determinados eventos históricos paradigmáticos, como los ya mencionados asesinatos de Josu Muguruza, Mikel Zabalza, Txomin Iturbe, Yoyes y Manolo Zamarreño; la dirigencia de ETA por parte de Santi Potros y Pakito, y la captura de la cúpula de ETA en Bidart (Francia).

En cuanto al espacio, Aramburu tiene claro desde el inicio el tipo de población que requiere el desarrollo natural de los acontecimientos. Este pasa por ser

un pueblo sin nombre, con fuerte arraigo nacionalista, no demasiado grande como para que los vecinos no se conocieran y vigilaran mutuamente, ni demasiado pequeño como para excluir de un polígono industrial, conflictos laborales y ciertas características del mobiliario urbano improbables en un medio rural (Aramburu, “*Patria en el taller*” 11).

De esta manera, lo que busca es recrear un pueblo vasco industrial arquetípico (11), lo que potencia la referencialidad respecto a muchos lugares del País Vasco y aumenta su capacidad referencial. Aunque muchas personas han querido ver en el pueblo de *Patria* a la localidad guipuzcoana de Hernani, lo único que se sabe con certeza es su cercanía con San Sebastián y, como dice Aramburu jugando con las suposiciones de los lectores al respecto, “los bares mencionados o el interior de la iglesia, por citar sólo dos ejemplos, no se corresponden en absoluto con los de la localidad que a más de uno le vendrá tal vez al pensamiento al leer la novela” (11). Se constata así que el cronotopo de *Patria* es de referencia múltiple: puede aludir a cualquier pueblo vasco de tamaño medio en el que los vecinos se conocen, fomentando que el mensaje de perdón final sea aplicable al conjunto de la sociedad vasca.

2.3.3 Los personajes

Patria consta, como se ha mencionado en páginas anteriores, de nueve personajes protagonistas distribuidos en dos suertes de matriarcado: uno encabezado por Miren, casada con Joxian y madre de Arantxa, Joxe Mari y Gorka; y otro liderado por Bittori en el que se incluye al Txato, a Nerea y a Xabier. Era intención del autor que cada personaje

protagonizara secuencias por turno, de entre tres o cuatro capítulos consecutivos, y que cada capítulo no superara las ocho páginas a ordenador (“*Patria* en el taller” 8). De esta manera, las piezas narrativas se unen siguiendo la técnica de un puzzle o mosaico cuyo dibujo general es *Patria* (8). Para no descompensar los turnos de cada uno de forma que unos personajes se desarrollan más que otros, Aramburu elaboró una tabla, incluida también en el apéndice “*Patria* en el taller (9), que recoge minuciosamente el protagonismo de los personajes a lo largo de los capítulos (ver Tabla 1).

Tabla 1: Protagonismo de los nueve protagonistas en *Patria*

<u>Bittori</u>	<u>Txato</u>	<u>Xabier</u>	<u>Nerea</u>	<u>Miren</u>	<u>Joxian</u>	<u>Arantxa</u>	<u>Joxe Mari</u>	<u>Gorka</u>
1	12	9	1	4	4	18	8	37
2	31	17	10	7	11	21	34	38
3	33	21	27	13	12	40	35	39
5	44	22	28	14	47	41	36	50
6	45	23	29	16	48	42	51	51
14	46	28	30	19	49	43	56	52
15	60	32	53	20	62	50	57	62
25	84	59	54	24	64	52	58	63
26	85	61	55	26	69	54	78	72
49	86	75	66	62	70	55	79	73
53		76	67	63	71	62	80	74
60		77	68	64	89	73	90	93
65		81	81	65	95	87	91	94
76		84	82	69	111	88	92	95
81		85	83	71	112	89	99	114
84		108	84	89	113	103	100	115
102		109	96	92		105	101	116
107		110	97	112		106	104	
113			98	121		107	114	
119			110	124		118	120	
123			117	125			121	
125			118				122	
			119					

Con este elenco de personajes, Aramburu pretende capturar la vividez de las gentes de su tierra (“*Patria* en el taller” 13), por lo que no duda en observar atentamente los tipos sociales del País Vasco o, en sus propias palabras, la “fauna humana local” (Fundación Telefónica, “Presentación: *Patria*”). Con ello busca representar tendencias humanas que, según él, existen en la sociedad vasca. Es el caso de Miren y Bittori inspiradas en “mujeres que yo he conocido en mi tierra natal, que tienen la potestad de la palabra”, frente a Joxian como ejemplo de la “la torpeza instintiva para la verbalización de sentimientos” que tiene el varón vasco (Fundación Telefónica, “Presentación: *Patria*”). Sea esto verdad o no desde un punto de vista sociológico, lo cierto es que Aramburu en *Patria* logra capturar los procesos psicológicos de estos personajes con verosimilitud, plasmando sus mentalidades con un importante valor testimonial.

2.3.4 El lenguaje

El estilo discursivo utilizado en *Patria* se enfrenta a la dificultad de mantener la verosimilitud con los rasgos lingüísticos que cabría esperar que tuviera cada personaje en la realidad, especialmente dado que cada uno de los nueve protagonistas aporta su particular mirada sobre la narración de la novela. Como indica el propio Aramburu,

una persona con estudios universitarios, como Xabier, que ejerce la medicina en un hospital de San Sebastián, no emplea el idioma, ni sueña, ni aprehende la realidad de igual manera que Joxian, obrero de una fundición, o que Miren, ama de casa (“*Patria* en el taller” 7).

Parte de la verosimilitud en el lenguaje de los personajes radica en la utilización de giros lingüísticos frecuentes en un hablante bilingüe de vasco y castellano, especialmente cuando es el euskera la lengua nativa. Estos fenómenos de contacto lingüístico incluyen la utilización del condicional simple en lugar del pretérito imperfecto de subjuntivo en “[vamos

a poner una cruz] de hierro, para que duraría muchos años” (174). Otra variante frecuente de la lengua oral es la utilización del infinitivo por el imperativo como en “venga, *dejaros* de bobadas” (178); o una estructura morfosintáctica influenciada por la vasca: “bueno, pero *los camiones no va a salir ni entrar ninguno*” (215). Finalmente, también se insertan palabras tomadas del euskera que recogen en un glosario al final de la novela, con el fin de representar la lengua ágil y viva que, verosíblemente, cabría esperar en estos personajes. Resulta llamativo, con todo, el hecho de que Aramburu introduzca estos giros lingüísticos del euskera con un destacado en forma de cursiva. Esto implica una evidente llamada de atención para que el lector perciba que estos fenómenos no pertenecen a la variedad estándar del castellano, en el caso de que no está familiarizado con el discurso de estos hablantes bilingües. De lo que podría haber sido un procedimiento exitoso para dotar de naturalidad a la narración, se logra un excesivo señalamiento de esos rasgos populares a través de la cursiva y por tanto se da cierta pérdida de la fresca narrativa de la oralidad en las intervenciones de los personajes.

Aramburu también utiliza el lenguaje para establecer matizaciones de gran importancia semántica, como la diferencia entre “nosotros” y “ellos” para delimitar las dos posiciones ideológicas en las que se ha fragmentado la sociedad vasca. Cuando Joxian, al principio de la novela, advierte a Miren de la llegada de Bittori al pueblo no duda en utilizar esta dicotomía: “Al venir del Pagoeta he visto luz en casa de esos”¹⁰ (Aramburu, *Patria* 28). Cuando alguien quiere mantenerse al margen de esta polarización se le interpela, como cuando le increpan a Arantxa: “¿Con quién estás, con esos o con nosotros?”. En parte, el Txato no evita su asesinato —por ejemplo, trasladándose definitivamente fuera del País Vasco— por un problema de percepción en esta dicotomía “nosotros” frente a “ellos”. Mientras él piensa que forma parte de los aberzales porque “soy de aquí, hablo euskera, no

¹⁰ De nuevo, tanto este subrayado como los siguientes son míos.

me meto en líos de política, doy trabajo” (150) y porque su padre fue *gudari* en la Guerra Civil defendiendo a Euskadi (416), ETA le considera de “los otros”. Él confía en que, “si alguien de fuera [otros] viene a hacerme daño” los del pueblo digan “Ojo, que ese es de los nuestros” (150), lo cual no ocurre en la práctica. Aunque su amigo Joxian se refiere a él como “un vasco, uno del pueblo como tú y como yo [como nosotros]” (232) y Aránzazu como “un vasco bueno y euskaldún” (367), lo cierto es que nadie se posiciona a favor del Txato cuando es amenazado.

Otra diferencia de conceptos significativa que propone Aramburu en el lenguaje de *Patria* es la que separa al “asesinado” del “muerto”. Por ejemplo, esto sucede cuando la familia del asesinado va a clausurar la fábrica familiar: “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” (Aramburu, *Patria* 153). Lo mismo ocurre con la visión del asesinato como un evento que simplemente ocurre, frente a su consideración como un acto injusto que exige la atribución de responsabilidades a los culpables. Esto se ve en el diálogo entre Xabier y Bittori, a propósito de la superación del dolor a la que aspiran los hijos del Txato:

-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. (Aramburu, *Patria* 35).

Finalmente, la última dicotomía problemática que plantea Aramburu es la relativa a las víctimas y los verdugos, reflejando un debate social todavía vigente en la sociedad vasca. Principalmente estas ideas se ponen en boca de Miren en repetidos momentos de la novela: al

inicio en “somos víctimas del Estado y ahora somos víctimas de las víctimas” (79), pero también en “ahora todo es hablar [...] de que hay que pedir perdón a las víctimas? Perdón ni leches. ¿O es que nosotros no somos víctimas?” (454); y finalmente en “para que luego digan que los otros ponen las víctimas y ellos no” (540). En definitiva, se produce una inversión problemática e injusta entre el rol de víctima y de verdugo, en la medida de que Miren lamenta su condición de víctima a pesar de que su hijo ha utilizado el asesinato como un método para lograr sus objetivos.

2.4 El final restaurativo o catártico

En palabras de Aramburu, *Patria* nace de varios estímulos alejados en el tiempo: la idea de una mujer 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 pueblo (Aramburu, “*Patria* en el taller” 3). Con este final en mente, el autor desarrolla los hechos valiéndose de las técnicas y procedimientos previamente señalados. La totalidad de expresiones y vivencias del terrorismo, la multiplicidad de violencias, la profunda carga simbólica y la tensión narrativa que se logra con el tiempo no lineal o las voces narrativas se encaminan, en un vertiginoso aumento *in crescendo*, hasta el final de *Patria*. En ese abrazo final, el lector asiste a una catarsis colectiva en la que el pueblo vasco, esa “Patria” con mayúscula que titula la novela, da el primer paso hacia esa superación de la fractura del terrorismo. La gran emotividad de la obra, sacudida de momentos agridulces (desde la entrañable y regeneradora amistad Bittori-Arantxa a la profunda compasión por el personaje de Joxian) culmina en ese final en el que los lectores pueden ver reflejados sus propios padecimientos con el fin de no volver a caer en el error de la violencia.

Así, la obra propone una tesis más allá de la simple presentación de una peripecia argumental: la regeneración social a través de la contemplación de los actos de estos

personajes que, con su profunda humanidad, procuran sobrevivir en los convulsos tiempos que les ha tocado vivir. Más que una obra abiertamente maniquea en la que el autor abogue directamente por un determinado proyecto político, lo que *Patria* logra va más allá. Al confrontar al lector vívidamente con estos hechos, este puede ser consciente de hasta qué punto las consecuencias de la violencia en el País Vasco son trágicas. Quizá, al observar lo sucedido desde una perspectiva externa desde la que se va involucrando con las emociones, el lector vasco pueda superar el trauma de haber tenido que vivir en un entorno tan polarizado, hostil y dramático. Como sucede con las vivencias traumáticas, en las que es frecuente la incapacidad para procesar y representar conscientemente el evento traumático (Crowshaw 168), para las personas que han vivido diariamente el terrorismo durante los “años de plomo” puede resultar difícil tener una idea clara de cómo fue posible que aquello sucediera. Esta novela procura rellenar esos huecos de la intrahistoria, de la vivencia individual del conflicto vasco que no son recogidas en las obras históricas al uso.

Esta relativa ausencia de posicionamiento con un ideario político específico a la que se aludía antes no implica que el propio Aramburu carezca de una propuesta ideológica que hacer en *Patria*. Él aboga, en este final catártico, por una unión restaurativa de la sociedad vasca a través del perdón y de la empatía con el sufrimiento humano. En *Patria*, no es inverosímil que el lector sienta compasión por todos los personajes, al margen de su condición de víctima o de verdugo: desde Bittori, una mujer mayor y viuda a la que sólo la búsqueda de perdón une a la vida, hasta Joxe Mari, cuya vida ha sido malgastada, pasando por Joxian, un padre cuya incapacidad para gestionar sus emociones y comunicarse con su familia le convierten en testigo mudo de la fragmentación de su familia. Todos ellos son susceptibles de compasión puesto que todos ellos muestran comportamientos terriblemente humanos e imperfectos y, con la técnica de la inclusión de voces narrativas, el lector tiene acceso directo a sus miserias y padecimientos. También, la compasión no es una reacción

extraña a la novela, en la medida en la que se puede ver hasta qué punto la sociedad vasca está fragmentada por la sangre derramada por el terrorismo y cómo esta situación, todavía latente, ha destrozado las vidas de los protagonistas.

3. FACTORES EDITORIALES PARA EL ÉXITO DE *PATRIA*, DE FERNANDO ARAMBURU

En el epígrafe anterior se ha constatado la particular manera en la que Aramburu afronta la representación de la violencia terrorista en *Patria*, una de las principales razones que sin duda explica el súbito éxito literario de la novela. El estilo cuidado del autor, basado en la polifonía de voces, los capítulos breves o el uso de un código simbólico que potencia el sentimentalismo de la historia contribuyen al atractivo de la obra para el lector. Mientras que estos son factores de orden literario, presentes en la obra misma, esta sección abarcará las causas de tipo extraliterario, principalmente relativas a la promoción editorial y la recepción de la novela por parte del público.

La primera cuestión que interesa es la interrelación de *Patria* con otras novelas previas que toman el tema de ETA como materia literaria, específicamente dentro de lo que se denomina “literatura vasca”. Con ello, se pretenderá ver si se trata de una novela rompedora en lo que a la calidad y tratamiento del tema de ETA se refiere. En relación a ello, se perfilarán las peculiaridades del mercado literario español en el que *Patria* fue publicada, con el fin de comprender en profundidad las posibles causas de esta acogida positiva. Finalmente, se describirán los rasgos temáticos y formales frecuentes en las novelas con alto índice de ventas o superventas, muchos de los cuales son fácilmente atribuibles a *Patria*. Algunos de ellos son el sentimentalismo, los personajes fuertes o la multiplicidad de puntos de vista; si bien otros rasgos de la novela complican esta posible adscripción.

3.1 *Patria* y la literatura previa sobre ETA

El concepto de “literatura vasca” problematiza una realidad ya de por sí compleja, dado que engloba la literatura escrita en euskera —sea o no posteriormente traducida al

castellano—, pero también la escrita en español por un escritor vasco. Asimismo, esta comunidad se enfrenta a la dificultad de mantener su diferenciación en un mundo en el que las minorías corren el riesgo de perderse por el efecto homogeneizador de la globalización (Olaziregi, “Novela vasca” 69). Este carácter minoritario, hace también que la literatura en euskera se enfrente a la ausencia de un sistema literario vigoroso, puesto que el número total de vascohablantes es de 800.000 personas (Olaziregi, “Novela vasca” 69). Así, el autor vasco debe tomar una serie de decisiones con respecto a su producción literaria, como escribir en castellano o en euskera, ser nacionalista o no, tratar el tema del conflicto de ETA o pasarlo por alto, entre otras. Iban Zaldúa recoge acertadamente algunas de estas cuestiones en su obra *Ese idioma raro y poderoso: once decisiones cruciales que un escritor vasco está obligado a tomar*.

Una de las más interesantes para el análisis que nos ocupa es la elección de escribir sobre terrorismo. Existe la concepción generalizada de que la literatura vasca ha preferido evitar el conflicto de ETA en sus páginas, y ciertamente hay autores que se han resguardado en una literatura de tema evasivo para evitar el posicionamiento político. Como Gorka en *Patria*, optan por hacer que “la mitad de la historia transcurra en el Canadá y la otra mitad en una isla remota” o por escribir para niños, aunque como Gorka estén “hasta el gorro de brujas, dragones y piratas” (Aramburu, *Patria* 463). El propio Aramburu ha evidenciado públicamente la necesidad de escribir más narrativas sobre ETA, aludiendo a la supuesta escasez sobre el tema:

en cuanto a la cuestión de la violencia política en el País Vasco, mi impresión personal es que a los escritores de la zona todavía les queda mucho por decir al respecto y que convendría no endilgarles la tarea a generaciones venideras que no

dispondrán de la misma información ni de la misma experiencia inmediata que nosotros (Aramburu ctd en Zaldúa, “Conflicto (vasco)” 1142).

Frente a la necesidad de más narrativas sobre ETA que percibe el autor donostiarra, para muchos autores vascos el tema de ETA resulta justo lo contrario: un tema muy trillado en la literatura en euskera y que no presenta demasiadas posibilidades expresivas *per se* (1142). Por ejemplo, Iban Zaldúa considera que “si algo ha caracterizado la literatura vasca en estos últimos 40 años, es precisamente el tema de La Cosa [ETA]” y, para probar esta afirmación, cita un sinfín de ejemplos desde los años setenta hasta los 2000 (1143 y ss.). *100 metro* (1973), de Ramón Saizarbitoria —y considerado el primer libro sobre ETA—, *Nos encontraremos en Grand Place* (1983) de Mario Onaindia, ‘Txillardegí’, *Agua Turbia* (1991) de Aingeru Epaltza, *El hombre solo* (1993) de Bernardo Atxaga, *Los pasos incontables* (1995) de Ramon Saizarbitoria, *El cuaderno rojo* (1998) de Arantxa Urretabizkaia, *Felicidad perfecta* (2002) de Anjel Lertxundi, son solo unos pocos ejemplos representativos de estos años (1143 y ss.).

Se esté de acuerdo o no con que esta producción literaria es “suficiente” —este es un concepto relativo—, es innegable que hay en extenso compendio de obras sobre el tema. *Patria* (2016) de Fernando Aramburu no es la primera ni mucho menos la única novela que hiende sus raíces en el sufrimiento del terrorismo de ETA durante los “años de plomo”, puesto que entre *100 metro* (1973) y esta median más de cuarenta años de producción literaria incesante. Según Zaldúa, que estas novelas no hayan tenido la difusión que merecían, puesto que muchas ni siquiera han sido traducidas al castellano, no implica que no existan ni que *Patria* haya surgido por generación espontánea (“La literatura ¿sirve?” n.p).

Llegados a este punto, se puede interpretar que cuando Aramburu habla de la ausencia de obras sobre ETA no alude a una escasez de narrativas sino a la falta de un posicionamiento

ideológico más cercano y justo con las víctimas. Efectivamente, ¿existen obras que hagan justicia a las víctimas y contribuyan a la creación de un relato justo sobre el terrorismo de ETA? Esta pregunta, que no es fácil de contestar *a priori*, precisa de una evaluación del tratamiento del conflicto a lo largo de las novelas previamente mencionadas. Estas responden a posicionamientos ideológicos alejados de la óptica de Aramburu: entre los autores que han publicado sobre el tema, se encuentran etarras reconocidos como Joseba Sarrionandia, ganador del Premio Euskadi 2011 o José Luís Álvarez Enparanza “Txillardegui”, que pasa por ser uno de los fundadores de ETA además de uno de los renovadores de la literatura contemporánea en euskera (Zaldua, “Ese idioma” 52).

Para ver la evolución del tratamiento de ETA a lo largo de la literatura vasca, cabe considerar las cinco tendencias propuestas por Zaldua. En síntesis, estas son: (1) la escasez inicial de obras sobre ETA se transforma en una relativa en la actualidad; (2) la apología del terrorismo en los primeros textos se convierte en posiciones más críticas frente a ETA en obras posteriores; (3) mientras que en las primeras obras prima el género de la tragedia para representar el conflicto, conforme pasan los años en las novelas se impone la multiplicidad de tramas; (4) de una particular tendencia a subrayar lo colectivo o lo social, se avanza hacia posiciones más íntimas y personales sobre el tema del terrorismo; y finalmente (5) de la centralidad inicial de la trama terrorista en el argumento de la novela, se evoluciona hacia la consideración de ETA como un tema secundario o meramente paisajístico en la novela, parte del fondo social el que se desarrollan otros hechos (Zaldua, “Conflicto (vasco)” 1147).

Tomando estas cinco cuestiones en consideración, cabe preguntarse si *Patria* es verdaderamente una novela rompedora en lo que a la calidad y tratamiento del tema de ETA se refiere, sobre todo si se compara con esta tradición literaria previa. Si se deja de lado la tendencia (1), más alusiva al panorama literario que a la obra individual, se ve que *Patria*

efectivamente mantiene una postura crítica frente al terrorismo de ETA en lugar de la apología inicial de la lucha, como señala la tendencia (2). La inclusión de una multiplicidad de puntos de vista y experiencias vitales respecto al terrorismo no se debe confundir con la ausencia de un posicionamiento político claro. Aramburu está desde el principio abogando por el reconocimiento y apoyo de las víctimas, así como por la construcción de un relato histórico que sea justo con las identidades de víctima y victimario. Es decir, una narrativa que no justifique el asesinato como medio para obtener un fin político y que retrate el dolor de las víctimas para que la sociedad comprenda las profundas heridas que ha dejado el terrorismo.

Sobre la tendencia (3), relativa al género de las novelas, cabe decir que *Patria* no se corresponde con el avance desde una tragedia inicial a una multiplicidad de tramas (1147). Aunque considerar *Patria* como una “tragedia” puede parecer inapropiado, la obra presenta elementos trágicos como el final catártico con función restaurativa: enmendar el daño producido a través del perdón ejemplificando en unos personajes lo que se espera de la sociedad vasca. Más acertadamente, se podría decir que *Patria* responde a un determinado modelo de novela histórica que narra acontecimientos actuales experimentados por Aramburu. Esto sería lo que Ana Luego llama “novela de confrontación histórica” frente a la novela estrictamente histórica (49-51), que aborda una experiencia del pasado no vivida por el autor.

La tendencia (4) alude al predominio de posiciones íntimas respecto al terrorismo en lugar de subrayar su vertiente colectiva o lo social. Se puede decir que *Patria* es una novela relativamente equilibrada entre lo personal y lo social, aunque existe cierto predominio de la experiencia íntima de la víctima del terrorismo. Si hubiera que resumir la trama principal, se trataría del afán de una viuda de lograr que el presunto autor del asesinato de su marido le pida perdón. Lo interesante de la tensión entre la esfera privada y la pública es que en la

novela la experiencia personal representa un pequeño modelo de lo que debiera suceder a nivel social. Los personajes (Bittori, Joxe Mari, Miren, etc.) proyectan el ideal de lo que la sociedad vasca, en la opinión de Aramburu, tiene que hacer para superar el conflicto. Esto es, pedir perdón y restituir el daño cometido, permitiendo a las víctimas avanzar en su duelo mientras se reconoce públicamente el dolor irreparable cometido por ETA.

Finalmente, la última tendencia indica el paso de la centralidad de la trama terrorista en el argumento de la novela, a una progresiva consideración como un tema secundario o paisajístico. En *Patria* parece evidente que el terrorismo de ETA es parte indisoluble del argumento, puesto que el hilo conductor de toda la novela es el asesinato del Txato y sus consecuencias en su familia y en la de Miren, junto con la necesidad de lograr el perdón. En este hilo principal se engarzan otras historias quizá menos directamente ligadas con el terrorismo, pero que subrayan la complejidad de la experiencia vital de los protagonistas y dotan de verosimilitud al relato. Es el caso del viaje de Nerea a Alemania en busca de amor y de un nuevo comienzo para su vida, o también el accidente sucedido a Arantxa en Mallorca, que produce un cambio sustancial en su vida y en la de su familia.

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, la literatura vasca sobre ETA ha dado tradicionalmente más protagonismo a la figura del terrorista que a la de víctima y, cuando estas se incluían, eran las ocasionadas por los GAL y no por ETA —a pesar de que numéricamente estas son muchas más— (Zaldua “Conflicto (vasco)” 1147). Aramburu incluye esto en *Patria*, poniendo sus palabras en boca de un escritor que colabora en una conferencia sobre el Terrorismo y la Violencia: “Le parecía que, hasta la fecha, a las víctimas del terrorismo se les ha prestado poca atención por parte de los escritores vascos. Interesan más los victimarios, sus problemas de conciencia, su trastienda sentimental y todo eso” (553). Ante esto, Xabier reconoce las buenas intenciones del escritor, aunque duda de que las cosas

cambien porque alguien escriba libros. Lo cual no evita que se incluya en la narración parte de la conferencia, en la que una idea esencial del autor es que su escritura responde al crimen perpetrado con excusa política, “en nombre de una patria donde un puñado de gente armada, con el vergonzoso apoyo de un sector de la sociedad, decide quién pertenece a dicha patria y quién debe abandonarla o desaparecer” (552). Es en este momento cuando se incluye no una vez sino dos el término que da nombre a la novela, señalando también la importancia que esta escena tiene en relación a la tesis principal de la obra.

Efectivamente, se puede considerar aquí una de las tesis esenciales de la novela, que explica la visión que Aramburu tiene de la labor de la literatura y de cómo se debe fomentar un cierto tipo de narrativas que hagan justicia, logrando lo que él denomina “la derrota literaria de ETA”. Por ello, *Patria* podría funcionar como un modelo para la nueva novelística vasca en la medida en la que se explora con profundidad y respeto los sentimientos de las víctimas y se pretende, tras el paso de varios años desde el conflicto vasco, una aproximación más equidistante a los hechos.

Resumiendo lo establecido en este epígrafe, *Patria* no es la primera novela centrada en ETA y debe entenderse en el marco de una tradición literaria previa que explora este tema, respecto a la cual mantiene una serie de paralelismos y oposiciones. Como semejanzas, se encuentra la adquisición de un posicionamiento político crítico frente a ETA; junto con el alejamiento de la tragedia como género principal en las primeras novelas. Como oposiciones, está la focalización en la intimidad y vivencias personales, así como la centralidad de la trama terrorista en la novela, frente a novelas actuales en las que destaca lo colectivo y el terrorismo como tema secundario. En definitiva, se encuentran en *Patria* algunas peculiaridades que la singularizan frente a otras novelas actuales sobre ETA. En cierto modo, estas características podrían contribuir a resolver el porqué de que *Patria* experimentara una recepción tan

positiva, frente a otras obras que no permearon las fronteras del mercado literario español y no han obtenido un alto índice de venta, en ocasiones acorde a su buena calidad literaria.

3.2 Tendencias del mercado literario español

3.2.1 Recepción de obras vascas

Respecto a la recepción de novelas focalizadas en la perspectiva vital del etarra, cuya cosmovisión corresponde al nacionalismo vasco radical y que legitima la acción violenta de ETA, se puede decir que estas no han sido del gusto del grueso de los lectores, excluyendo un entorno abertzale limitado numéricamente. (Portela, “El eco” 32). Las causas de esto pueden ser varias: desde motivos lingüísticos puesto que al ser publicada en euskera se excluye un potencial público castellanoparlante potencial, estéticos o falta de calidad literaria suficiente; y/o razones políticas, puesto que la novela se puede entender como propaganda de ETA y sólo es compatible con la ideología de unos lectores minoritarios (33). Esta falta de éxito hizo que en el 2007 una treintena de escritores y traductores, la mayoría de ideología abertzale, firmaran el manifiesto “¡Fuera los Premios Euskadi!” para quejarse de una supuesta marginación en este certamen (Zaldua, “Ese idioma” 51). Decían sentirse “excluidos del reconocimiento que supone el mayor premio literario que se concede a un libro en el País Vasco” (51) y dejaron de participar en el mismo.

Al margen de esta polémica, que ejemplifica una situación extrema, el propio Aramburu hace mención a la dificultad que experimentan los autores vascos en euskera. En su opinión, resulta inevitable que exista un posicionamiento político respecto a la realidad vasca, lo cual condiciona la recepción de la obra. Pone, de nuevo, estas palabras en boca de un escritor, en este caso de Gorka, que lamenta las trabas a las que se enfrenta como autor en euskera:

Con los libros pasa lo mismo. Como te salgas de la línea te conviertes en un apestado, incluso en un enemigo. El que escribe en castellano aún tiene salidas. Le publican en Madrid y Barcelona, y, a lo mejor, con suerte y talento, sale adelante. No así los que escribimos en euskera. Te cierran las puertas, no te invitan a nada, no existes (462).

No obstante, lo que para Aramburu y los otros autores es una cuestión únicamente política, lo cierto es que no parece serlo tanto en la medida en la que algunos escritores pertenecientes a ETA no sólo han logrado publicar, sino que también han sido reconocidos con el Premio Euskadi. Es el caso de Joseba Sarrionandia que ganó en el año 2011 el Premio Euskadi de ensayo en euskera (Zaldua, “Ese idioma” 52). Por tanto, aunque el criterio ideológico puede condicionar las novelas de autores vascos, sólo es uno de los tantos factores que condicionan la recepción positiva de una obra, como el talento, la oportunidad o el azar (54). La existencia de estas excepciones parece dejar una puerta abierta al éxito de obras por su mérito estético y no sólo por abogar por un determinado ideario político.

Además de la cuestión política, la otra gran polémica a destacar respecto a la recepción de las obras vascas en el mercado literario es la supuesta dependencia de las subvenciones públicas por parte de estos autores. De hecho, política y financiación se interrelacionan en la medida en la que defender un ideario contrario al gobierno puede suponer la bancarrota de quien escribe. Aramburu incluye esto en *Patria* cuando Gorka, que vuelve a funcionar como una suerte de *alter ego* del autor, se queja amargamente de que si en la emisora de radio de Ramuntxo se condena públicamente un asesinato de ETA “antes del mediodía ya nos habrían cortado la subvención o nos pondrían de patitas en la calle” (Aramburu, *Patria* 462). No es la primera vez que Aramburu se posiciona públicamente en contra de estas subvenciones, que considera condicionan ideológicamente a los escritores.

Esto le ha granjeado numerosas críticas por parte de autores en euskera, como sucedió tras sus desafortunadas declaraciones en la Feria del Libro de Guadalajara en el 2011:

[Algunos autores en euskera] No lo son [libres] porque están subvencionados, forman parte de la campaña de promoción del idioma. En el País vasco se mantiene la ficción de que existen lectores en euskera y por tanto es necesario el apoyo oficial” (Luis Prados, *El País*).

A pesar de que después matizó estas afirmaciones, pidió perdón por su equivocación y achacó la polémica creada a un titular desafortunado (Fernando Aramburu, *El País*), lo cierto que la subvención del Gobierno Vasco a los autores en euskera es motivo de crispación social. Para algunos, esta polémica es inmotivada dado que los beneficios que reciben los autores por parte de los gobiernos autonómicos, tanto en castellano como en euskera, son enormemente escasos (Zaldua “Ese idioma” 120). Estas ayudas se concretan en la compra, por parte del Gobierno Vasco, de trescientos ejemplares a precio de costo lo cual “no da para que los editores —y menos aún los autores— vivan como nababs” (120).

Sea o no esta una cantidad como para “comprar” la conciencia de un escritor, no deja de ser relevante que la falta de un mercado editorial autónomo y económicamente fortalecido haga necesaria la subvención autonómica. Las novelas en euskera ya parten de la desventaja de dirigirse a un nicho limitado de lectores por tratarse de una lengua minoritaria. Si el número total de hablantes a duras penas llega a 800.000 personas, cabe plantearse cuántos de ellos serán lectores y cuántos, a su vez, decidirán comprar la novela que el autor vascofónico de turno haya publicado. Es por esta realidad tan compleja que, la elección idiomática tiene una vinculación esencial con el número de ejemplares vendidos y el hecho de que *Patria* esté escrita en castellano y no en euskera, junto con su posicionamiento a favor de la víctima, facilitan su proyección en el mercado editorial. Esto marca una evidente diferencia con otras

novelas sobre ETA en euskera que, ya sea por precisar de una traducción para llegar al gran público, o percibirse como “propaganda” por explorar la figura del etarra, no han permeado en el mercado literario español.

3.2.2 Mercadotecnia en las letras españolas

Como se avanzaba previamente, la clave económica es esencial tanto en el sistema literario vasco como en el español: por la confluencia de la democracia y el neoliberalismo económico, lo cierto es que la literatura española está cada vez más sujeta a las leyes del mercado, que funcionan como parámetros determinantes en el desarrollo de la cultura (Gómez López-Quiñones 39). En España, a partir de los años 90, se produce un importante crecimiento de la industria editorial —de la mano del Grupo Planeta, Santillana o Anaya— que ya no sólo se dedica a la edición del libro, sino que se convierte en “grandes maquinarias de publicidad, mercadotecnia, circulación y venta” (40). Algunas de las estrategias orientadas a la venta masiva de libros son la compleja política de escaparates, pósteres, carteles, fotos y mesas de novedades en la que las últimas novedades compiten por la atención del comprador-lector (41).

En el caso concreto de *Patria*, la publicación de la novela ha estado acompañada de una amplia campaña de promoción por parte de Tusquets, que ha convertido a esta novela, con su campaña publicitaria, sus numerosas ventas y el eco mediático que le ha acompañado, en un verdadero *acontecimiento* [sic] (Zaldua “La literatura ¿sirve?”). Actualmente, el número asciende a 28 ediciones y más de 700.000 ejemplares en el año que lleva a la venta (*El Mundo*), por lo que se puede considerar que la publicación de *Patria* ha sido uno de esos éxitos que raramente se dan en el mercado literario español. En España, la tirada media normal de una novela es de unos 3.000 ejemplares, que en las grandes editoriales puede elevarse a 6.000, por lo que si supera los 20.000 ejemplares se considera que la novela se

vende bien y si la cifra supera los 100.000 ejemplares se puede hablar de un auténtico *best-seller* (Vila-Sanjuán 109). *Patria* ya ha triplicado el número a partir del cual se considera un superventas, y lo cierto es que la cifra de ventas no para de crecer.

Al margen de la calidad literaria de la novela, del tratamiento literario de la violencia de ETA y la perspectiva ideológica de justicia con las víctimas, lo cierto es que el éxito de *Patria* también ha dependido de una importante campaña de promoción encabezada por Tusquets. Esta se ha caracterizado por la cobertura en los medios de comunicación, ya fueran periódicos, emisoras de radio y televisiones; y por tener un gran despliegue de posters y libros estratégicamente colocados en las librerías españolas, que en palabras de Gómez López-Quñones funcionan como “auténticos supermercados del libro” (41). Asimismo, ha tenido la suerte de acaparar la atención de los jurados de Premios Literarios, que han fallado a su favor con el Premio Nacional de Narrativa, el Premio Euskadi, el Premio de la Crítica y el Premio Francisco Umbral, este último —por primera vez en todos sus años de existencia— con la unanimidad del jurado (Lucas, *El País*). La presencia de la novela en la cultura popular será todavía mayor cuando HBO emita, tal y como confirmó en septiembre del 2017, la versión audiovisual a cargo del guionista español Aitor Gabilondo (Hopewell, *Variety*).

El aplauso a *Patria* ha sido respaldado también por numerosas personalidades que no han dudado en reseñar favorablemente la obra. En algunos casos, se ha tratado de recomendaciones sorprendentes como la del actual presidente del Gobierno, Mariano Rajoy. Él alabó la novela en una entrevista radiofónica a pesar de las evidentes escenas de tortura policial y de los GAL a las personas acusadas de terrorismo, que por supuesto se mantenían en secreto para el conjunto de los ciudadanos. Como dice al respecto el guionista de *Ocho apellidos vascos* Borja Cobeaga en un artículo en *El Mundo*: “Imagino que Rajoy se ha saltado esas páginas del libro, porque si no es así, estaría admitiendo que la Guardia Civil

tortura a los sospechosos de terrorismo”. En definitiva, se haya leído o no el presidente del gobierno la totalidad de la novela, lo cierto es que la promoción y acogida de la novela no han dejado indiferente a nadie.

En el actual sistema de mercadotecnia editorial, parte de la labor publicitaria del libro recae en el propio autor, que funciona como una suerte de “marca comercial” cada vez menos ligada a generaciones o movimientos literarios, y que sirve como garante del acceso al capital cultural (Gómez López-Quñones 42). Desde las empresas editoriales, se trabaja al detalle la comercialización de la imagen de los escritores: importa cada vez más la manera en la que el escritor se comporta ante ese “escaparate público de medios”, con todos los modos, posturas, disfraces, discursos y modales que ello pueda implicar (46). Dicho esto, cabe plantearse como Aramburu se muestra en esta ágora actual que son los medios de comunicación y si esta imagen tiene la suficiente consistencia para hablar de una “marca Aramburu”. En otras palabras, cabría plantearse, analizando las proyecciones mediáticas de Tusquets, el tipo de valores que se presume existen en *Patria* si esta novela se entendiera como un producto de esta marca.

Tomando como ejemplo el video promocional que Tusquets lanza para promocionar la novela, se puede constatar la manera en la que la editorial desea que el lector perciba a Aramburu¹¹. Este vídeo, realizado y dirigido por Rafel Duran y que dura poco más de tres minutos, funciona como una pequeña contextualización de la novela que puede ayudar a un posible lector a comprarla. Adelanta aspectos genéricos como en qué consiste la génesis del libro o el porqué del título, usando dos tipos de materiales: una entrevista en la que Aramburu

¹¹ Este vídeo se puede encontrar en la web de Planeta de Libros, puesto que la Editorial Tusquets se asoció con Planeta en 2012: <https://www.planetadelibros.com/libro-patria/217001>

habla directamente a cámara y planos recurso del autor caminando por San Sebastián en un día de lluvia, acompañados de la voz en *off* de la entrevista en este segundo caso.

Al margen del contenido de la enunciación de Aramburu —presentada como una entrevista cuando sin duda se trata de un vídeo estratégicamente concebido— considero que lo llamativo del vídeo es la interpretación y percepción sobre el autor que genera en el espectador. Específicamente, trataré dos aspectos que considero se subrayan en el video: el primero es la presentación de Aramburu como un observador externo a la sociedad vasca. Él, vestido de negro riguroso, pasea lentamente entre las personas, que inmersas en su día a día se apresuran por la calle, pero sin interactuar con nadie. Tanto la cámara como el Aramburu-actor contemplan a los viandantes con la circunspección y solemnidad que transmite el recurso de la cámara lenta. En ocasiones se detiene, como cuando para a contemplar un partido de pelota que llevan a cabo varios jóvenes, como observando externamente las tradiciones más arraigadas de los vascos. Estas imágenes transmiten una visión de Aramburu como un observador imparcial y objetivo de la sociedad vasca, valores que le autorizan y le dan prestigio como narrador de una historia sobre el terrorismo en el País Vasco.

La segunda característica que se proyecta en el video es la sinceridad y emotividad de Aramburu como narrador. Enfocado en un plano medio corto, él se dirige directamente a la cámara como si se tratara de un verdadero diálogo con el espectador, potenciando la conexión emocional entre ambos. Se aprovecha también el poder evocador de la música, que no en vano se titula “Emotional Piano”, conformando todo ello una atmósfera de gran sentimentalismo. El mismo discurso del autor se modaliza a favor de lo visceral en repetidos momentos del vídeo. Es el caso de la alusión a la vivencia del etarra cuando ejerce la violencia o “qué *siente* uno cuando está encañonando con la pistola a su víctima y la víctima

lo mira directamente a los ojos” [la cursiva es mía]. También, son habituales las afirmaciones del tipo “si se me permite ser *sincero*”, que funcionan más como un recurso para generar empatía que como una garantía de veracidad. Al final del vídeo, el autor visita el Cementerio de Polloe, donde supuestamente está enterrado el Txato en la novela, y camina lentamente entre las tumbas para evidenciar la tristeza e incomprensión que producen los crímenes de ETA y la necesidad imperiosa de explicarlos usando la ficción. El video culmina con la frase, esta vez escrita y no enunciada por Aramburu, que subraya la emotividad por encima de otros discursos que pudieran estar presentes en la novela: “una novela *conmovedora, difícil de olvidar*, sobre los últimos treinta años de la vida en Euskadi”.

Esta cuestión de la exploración de la subjetividad a la hora de promocionar *Patria* resulta consistente respecto a la novela en sí misma. El lector se encuentra ante una obra en la que el lenguaje emocional es clave por dos motivos: en primer lugar, para comprender el desarrollo de la trama, pero también para participar de esa empatía con las víctimas sin la cual, parece decir Aramburu, no se puede cerrar la herida del País Vasco. Esta inclusión de la emotividad como un lenguaje válido no implica que *Patria* padezca de sentimentalismo, de emoción superficial y fácil, sino más bien que busca comprender el conflicto de una manera empática con quienes han sufrido y, sobre todo, con quienes han sido víctimas. Esta emotividad también puede contribuir a que una obra se convierta en un superventas, puesto que el gran público tiende a sentirse atraído por novelas que exploran la subjetividad. Con el fin de analizar en profundidad cómo este y otros contenidos de la novela han contribuido a que *Patria* se convierta en un superventas, el próximo apartado analizará algunas consideraciones relativas a los *best-sellers*.

3.2.3 *Patria* como superventas

Los *best-sellers* o novelas superventas han tenido fama de ser narraciones entretenidas y listas para el consumo fácil de lectores sin gran preocupación por la alta literatura. El Premio Nobel Mario Vargas Llosa, en su obra *La civilización del espectáculo*, clama contra este tipo de novelas ligeras e intrascendentes cuyo único objetivo es el entretenimiento. Las llega a considerar “basura no sólo por la superficialidad de sus historias y la indigencia de su forma, sino por su carácter efímero, de literatura de actualidad, hecha para ser consumida y desaparecer, como los jabones y las gaseosas” (47). No obstante, en su acepción original “*best-seller*” o “superventas” son sólo términos que aluden al número de ejemplares vendidos de una obra, lo cual no aporta en sí información sobre la calidad literaria —o ausencia de ella—. Hay quien, para deshacerse del prejuicio del concepto, prefiere la denominación *best-sellers* culto o de calidad para designar obras que aúnan comercialidad y calidad literaria, tradicionalmente antagónicas (Vila-Sanjuán 109). En otras palabras, “libros [...] que se vendieran bien, muy bien, superlativamente bien, pero que no avergonzaran a sus editores” (109).

En el caso de *Patria*, no parece descabellado considerarlo un superventas culto, puesto que junto a su gran éxito de ventas ofrece una calidad literaria que no se encuentra fácilmente en el género del *best-seller* tradicional, al menos en el que molesta a Vargas Llosa. La trayectoria literaria de Aramburu, su reputación dentro de la crítica literaria, y los recursos técnicos de los que hace gala son muy superiores al superventas entendido como sucesor de la novela folletinesca.

Con el fin de evaluar qué vinculación puede tener *Patria* con un superventas, cabe comparar el contenido de esta novela con las características que Albert Zuckerman establece en *Cómo escribir un best-seller: las técnicas del éxito literario*. Para él, las seis

características de este tipo de obras escritas para el éxito fácil son: (1) Ponen en juego un tema importante; (2) Presentan personajes más grandes que la vida, capaces de enfrentarse a las situaciones más adversas; (3) Plantean cuestiones dramáticas en forma de intriga; (4) Proponen un concepto original o extravagante como premisa; (5) ofrecen puntos de vista múltiples; y (6) transcurren en escenarios interesantes, a veces exóticos (ctd Vila-Sanjuán 460 y 461). Como se verá a continuación, *Patria* presenta algunas de estas tendencias, pero difiere radicalmente en otras de ellas.

Respecto a la capacidad de poner en juego una temática importante, la novela de Aramburu saca a colación uno de los temas más importantes de la historia reciente de España: la lucha contra el terrorismo de ETA. No en vano, esta banda armada ha cercenado la vida de 856 personas, 20 de las cuales eran menores de edad, en asesinatos tan sangrientos como el del Hipercor en Barcelona (datos de la Asociación de Víctimas del Terrorismo). También, la política antiterrorista ha condicionado el devenir político del país en la medida en la que ha sido usada como arma arrojadiza entre los partidos políticos, principalmente PP y PSOE, durante los años de plomo más cruentos. Baste recordar las acusaciones al expresidente socialista José Luis Rodríguez Zapatero por su intento de “Proceso de Paz” para parar la violencia de ETA en 2008, o también por el proceso de reinserción de la llamada “Vía Nanclares”, que otorgaba beneficios a los etarras conforme avanzaban en el alejamiento de la banda. Ambas medidas se saldaron con duras críticas sobre la legitimidad de la acción al considerar que se estaba pactando con terroristas, sobre todo por parte de medios de comunicación y algunos sectores políticos.

Hoy en día, años después del cese de la violencia, parece que el terrorismo de ETA no preocupa a los españoles según los datos del CIS: se registra un 0% en los datos en el año 2018 frente a un pico del 80% cuando ETA estaba en activo en el año 2000. No obstante,

aunque el desarticulamiento de la banda elimine el riesgo de atentado, lo cierto es que otras cuestiones relacionadas siguen vigentes. Es el caso de la gestión de la memoria de las víctimas, la política de dispersión de los presos o el tibio posicionamiento contra el terrorismo de algunos grupos políticos, por citar algunos. ETA es una herida todavía abierta en la vida política y social española que precisa de una cicatrización colectiva. En este sentido, *Patria* contribuye a la construcción de relatos sobre el terrorismo mediante la recogida de testimonios desde el campo de la literatura, adentrando a los lectores en un tema de importancia capital, como se espera de todo superventas.

En segundo lugar, *Patria* presenta personajes cuya capacidad para enfrentarse a situaciones difíciles resulta llamativa, como se encuentra en las novelas superventas de las que habla Zuckerman. Tres de sus personajes, todos ellos femeninos, se revelan como los más desafiantes, provocadores y rebeldes en la trama de la novela. Bittori, en lugar de mostrarse como una viuda traumatizada y con miedo de regresar al pueblo, opta por enfrentarse valientemente a todos aquellos que contribuyeron a la muerte del Txato, haciendo gala de una actitud de rebeldía que la empodera y la dota de la dignidad perdida por el asesinato y la repudia social. El hecho de que se trate de una mujer entrada en años, que se enfrenta a la actitud sobreprotectora de sus hijos y con un cáncer en estado avanzado dota de más mérito a sus afanes por conocer la verdad. Arantxa muestra desde el inicio de la novela una superioridad moral y capacidad de compasión que la lleva a mostrar abiertamente su repulsa por el terrorismo y su apología por parte de una sociedad fanatizada, aunque eso la lleve a enfrentarse a su familia. Paralelamente, es víctima de un ictus que la condena a una silla de ruedas, y de una separación conyugal que la priva de la custodia de sus hijos, circunstancias que no vencen ni su compromiso con la vida ni su posicionamiento contra la violencia. Finalmente, Miren actúa como una madre fiera que defiende a sus hijos a capa y espada, aunque ello implique convertirse a la fe nacionalista, suscribir toda consigna política

de este sesgo, jalea las hazañas de su Joxe Mari y azuzarle para que no abandone la lucha y haga gala de la valentía que se le presupone como *gudari*. Estos personajes, cuya intensidad emocional raramente se encuentra en la sociedad, funcionan como el soporte mismo de la trama y captan plenamente la atención del lector, que no puede evitar sentir un apego inmediato hacia Bittori y Arantxa al mismo tiempo que siente repulsa por la personalidad fanatizada de Miren. Esta polaridad ayuda al lector a identificarse emocionalmente con las víctimas y a rechazar a los agresores, contribuyendo a la construcción de un relato que abogue por el reconocimiento a las primeras frente a la violencia de los segundos.

La tercera tendencia de Zuckerman es el planteamiento de cuestiones dramáticas en forma de intriga, directriz que *Patria* parece seguir. La muerte del Txato, que es conocida por el lector ya en el primer capítulo, es tratada un total de nueve veces en una suerte de *Crónica de una muerte anunciada*. La posibilidad de conocer más detalles sobre su asesinato, especialmente si es cierto que fue Joxe Mari, es lo que mantiene la tensión narrativa a lo largo de la novela. En otras palabras, el interés por conocer por qué un vasco de pura cepa, euskaldún y del pueblo como es Txato —características que parecían eximirlo de su destino— haya muerto a manos de ETA supone un aliciente para el lector. Finalmente, los esfuerzos de Bittori por conocer la verdad, azuzada por la muerte en forma de cáncer al que se niega a combatir, subrayan el patetismo de la trama y acrecientan el conflicto argumental. Este dramatismo se vincula también con el sentimentalismo previamente mencionado, formando así una combinación muy atrayente para el público lector.

Dejando la quinta tendencia de Zuckerman para más tarde, considero que la propuesta de un concepto original o extravagante, junto con el uso de escenarios interesantes, no son propiedades que se encuentren verdaderamente en esta novela. Más bien al contrario, el mayor atractivo de *Patria* consiste en su realismo, hasta el punto de que un lector

familiarizado con la sociedad vasca de aquel tiempo puede reconocer a los personajes y a los hechos como posibles. Respecto a los escenarios interesantes a los que se refiere Zuckerman, no considero el País Vasco una región exótica dado que el grueso de lectores es todavía peninsular. Quizás conforme se expandan las fronteras del “fenómeno *Patria*”, como está sucediendo ya en Latinoamérica, se pueda hablar de un cambio en esta tendencia.

La tendencia (5), según la cual las obras con puntos de vista múltiples funcionan mejor como superventas, resulta pertinente en el análisis de *Patria*. En este tipo de novelas la historia no es narrada por un autor omnisciente o un personaje en primera persona, sino que son los pensamientos y sensibilidades de unos cuantos personajes los que confluyen en el proceso narrativo (Zuckerman ctd en Vila-Sanjuán 461). En *Patria*, como se indicó previamente, la narración se divide entre un narrador externo, el propio texto provisto de una facultad narrativa propia, y a los nueve personajes principales, que se expresan en primera persona y en ocasiones comparten frases con el narrador externo y el texto (Aramburu, “*Patria* en el taller” 6). Esta peculiaridad es uno de los rasgos de estilo más acusados de *Patria*, y sin duda es un gran éxito en la medida en la que fomenta la exploración de la vivencia de todos los personajes.

Esta inclusión de una multiplicidad de puntos de vista y el intento de abarcar una totalidad de experiencias vitales que caracterizan a *Patria* responden a una tendencia ya presente en las novelas españolas a partir del cambio de milenio. Basándose en las novelas sobre la Guerra Civil española, Lauge menciona la tendencia de las novelas de los 2000 a sustituir el maniqueísmo republicanos-buenos y nacionales-malos a favor de un punto de vista multiperspectivista, que permite una comprensión más variada de los asuntos sociopolíticos en cuestión (151). Así, se opta por representar a la parte más ignorada en la

representación literaria del conflicto, que suele ser el soldado nacionalista, de forma más matizada y trabajada (152).

La dicotomía simplista que opone “buenos” y “malos” en la Guerra Civil guarda cierto paralelismo con las dos facciones en oposición en el conflicto vasco. Salvando la distancia de la bidireccionalidad de la violencia en la Guerra Civil (donde se cometieron atrocidades por los dos bandos) frente a la unidireccionalidad de ETA (puesto que son los terroristas quienes agreden a las víctimas y no a la inversa), se puede hablar de una polarización en la sociedad vasca. Los paradigmas de conocimiento sobre la banda armada, fomentados no tanto por la literatura sino preferentemente por los medios de comunicación y la agenda política, se basan en la oposición entre “ellos” y “nosotros”. Obviamente, el posicionamiento ideológico desde el que se establezcan estas categorías condiciona la representación de la otredad: esta dicotomía ha podido ser entendida como “terroristas” frente a “víctimas” o, en el seno de la izquierda abertzale, como el enfrentamiento entre “opresores” y “*gudaris*” que luchan por la libertad.

Tradicionalmente, y como se ha referido en varias ocasiones en este trabajo, la literatura sobre ETA ha asumido únicamente un punto de vista, el del terrorista. En la novela de Aramburu, la inclusión de perspectivas múltiples evita la construcción de un relato polarizado de “buenos” frente a “malos” y se adentra en los planteamientos, vivencias y dificultades a las que se enfrenta el “otro”. En este caso, esa otredad corresponde a la perspectiva del terrorista, mientras que el relato asume un planteamiento ideológico antiterrorista y a favor de las víctimas. Si bien se condena de forma evidente el terrorismo, “el otro” se presenta de forma más matizada y compleja de lo que es habitual en otras narrativas de memoria histórica. Esta complejidad es lo que facilita la reconciliación simbólica del final, en la que el fuerte antagonismo de Bittori y Miren se resuelve de una forma modélica para el

resto de la sociedad. La novela se podría interpretar, así, como una fábula moral que aboga por la reconciliación de la sociedad vasca para poder superar el conflicto.

Al margen de las tendencias establecidas por Zuckerman para los superventas, otro aspecto interesante que considero contribuye a la buena acogida de *Patria* es su adscripción genérica a la novela histórica, con la peculiaridad que se enfoca el pasado cercano. Este género tiene una larga historia en España, donde experimentó una auténtica proyección en la democracia, gracias en parte a los premios literarios que se concedieron a obras de este tipo (Langa 113). El éxito de la novela histórica en nuestro país se puede considerar una tendencia harto asentada, así como el gusto de los lectores por aprovechar la literatura para acercarse a eventos históricos de forma compatible con la historiografía. En este tipo de novelas, que frecuentemente es superventas, se distinguen varias calidades literarias en función de la utilización precisa, verosímil, documentada e investigada de la historia, que a menudo incluye también la intrahistoria unamuniana para referirse a los tipos y vida de la época (Ruiz Pleguezuelos 274).

Con *Patria*, Aramburu se aleja de la tónica trágica que regía las primeras novelas sobre ETA y apuesta por un género como la novela histórica, que cuenta con un amplio número de lectores. La materia literaria es esa intrahistoria: cómo los eventos históricos del terrorismo y la violencia afectan las vidas diarias e inquietudes de estos individuos en su vida cotidiana. Asimismo, la utilización de esta materia histórica con fines literarios no está exenta de un objetivo ideológico concreto: se puede hablar de *Patria* como una novela de compromiso social, puesto que Aramburu pretende transmitir ideas que puedan beneficiar a la sociedad vasca. Él insiste en la necesidad de que sus novelas tengan un fin más allá del puramente literario, como servir de testimonio y garantizar la derrota literaria de ETA: “Se trata simplemente de dejar testimonios a dónde los ciudadanos, tanto los actuales como

probablemente los venideros pudieran acudir para saber qué ocurrió, qué pasó, por qué, quién hizo esto, quién hizo lo otro, quién murió, quién asesinó” (Tusquets, “*Patria* de Fernando Aramburu”). Se puede decir, pues, que su consideración de novela histórica y de literatura de compromiso funciona también como un aliciente para su lectura, dado que es muy del gusto del público en España.

En definitiva, estamos ante un auténtico acontecimiento literario que ha sacudido los cimientos del mercado literario español, y lo cierto es que la sucesión de ediciones de la obra todavía sigue creciendo. Este éxito está avalado por algunos rasgos y tendencias que se encuentran en esta novela: por una parte, se distancia de algunas tendencias presentes en la narrativa previa sobre ETA como la focalización en la intersubjetividad del terrorista a favor de la exploración de la vivencia de la víctima. Por otra parte, ha funcionado como un superventas en España en la medida en la que trata un tema importante, presenta personajes con una personalidad marcada, plantea cuestiones dramáticas en forma de intriga e incluye puntos de vista múltiples que superan el maniqueísmo de otras novelas de memoria histórica. Esto ha permitido a la novela de Aramburu superar algunas de las limitaciones de otras obras literarias vascas que, aun presentando una calidad literaria aceptable, mantienen un radio de difusión circunscrito a los límites regionales.

4. CONCLUSIONES

Patria ha irrumpido en el panorama literario español no sólo como un acontecimiento literario de proporciones inimaginables, sino también como un verdadero punto de inflexión social en la medida en la que ha dado voz a aquellas personas que han sufrido las limitaciones y miedos de vivir en una sociedad asolada por la violencia de ETA. Se dirige a toda la sociedad, independientemente de cuál sea su grado de alfabetización literaria, para comunicar un mensaje poderoso sobre las injusticias que se cometieron y el dolor producido entre todas las personas, fueran del bando que fueran, durante los “años de plomo”.

Usando no sólo unas técnicas de estilo accesibles, sino también un código fácil de comprender como es el sentimental y emotivo, el autor logra que el lector empatice con Bittori y demás familiares de la víctima, pero también con el dolor de Joxe Mari al sentirse engañado y manipulado por un posicionamiento ideológico que no invita a razonar sino a obedecer, e incluso con Joxian, quien es incapaz de escapar de su cobardía innata y dar la cara por un amigo que es casi un hermano. Todos los padecimientos están representados, sean del bando que sean, con la distancia moral necesaria para sentir conmiseración por quienes han derramado sangre, pero sin justificar sus acciones. A lo largo de la novela, el lector se deja conmover por una serie de elementos simbólicos que construyen una atmósfera de emotividad aún mayor: la lluvia que no para de caer en este pueblecito colmando de tristeza y desamparo a sus habitantes, la ruptura como manera de mostrar físicamente las consecuencias irreparables del terrorismo, o el poder de la imagen para construir o destruir identidades, para erigir mitos de la patria vasca, o para señalar a un objetivo de la banda que ya ha sido abatido.

Todo esto novelado con una técnica premeditadamente invisible, que haga fluir la trama pero que no suponga un obstáculo que el lector deba superar para conocer la historia. Pero eso no quiere decir que no exista un estilo característico o que este peque de simplismo: muy al contrario, las técnicas narrativas, además de ser selectivas, están hábilmente equilibradas y pulidas para evitar excesos que las hagan perceptibles para el lector. El multiperspectivismo es una de las más productivas: el foco de atención oscila entre los nueve protagonistas, que ejercen su potestad narrativa enfocando los hechos desde su propio punto de vista y contribuyendo a crear una novela totalizadora que revele, como es labor de la buena literatura, diferentes posicionamientos respecto a la realidad. El tiempo y el espacio, deliberadamente indeterminados, permiten una generalización de la historia a cualquier pueblo de tamaño medio de la Comunidad Autónoma Vasca. Algo más sorprendentes para lectores no experimentados pueden resultar los saltos temporales del presente a pasado y

viceversa. Estos están motivados, generalmente, por las reflexiones de los personajes a propósito de la contemplación de algún objeto simbólico (como es el caso de Xabier con la araña que cuelga, impertérrita, en su despacho). Con todo, estas prolepsis y analepsis no conllevan una dificultad desmedida si se compara, sobre todo, con novelas experimentales en la que el lector se enfrenta a una verdadera tarea de reconstrucción e interpretación de los hechos; no siendo en absoluto el caso de *Patria*.

Como consecuencia de esta calurosa acogida por parte del público, ya sea lector habitual o no, lo cierto es que se ha generado un debate social que ha puesto sobre la mesa una serie de cuestiones esenciales para la verdadera resolución del problema vasco entendiéndola como el cierre definitivo de la fractura social ocasionada por la violencia. Para muchas personas, todavía no se había escrito una Gran Novela sobre el terrorismo vasco, que verdaderamente abordara qué sintieron las personas corrientes en su día a día de convivencia con ETA. La cuestión de si *Patria* se puede considerar o no esa obra que se erija como la representante literaria de este periodo histórico está todavía a debatir y depende, en cualquier caso, de cada lector. Para el crítico de literatura vasca Iban Zaldúa, la interpretación de la novela de Aramburu como la Gran Novela de ETA es cuanto menos peligrosa. Él opina que, al igual que ocurrió con la narrativa sobre la Guerra Civil, las mejores obras literarias no se producen en los años inmediatamente posteriores, sino mucho después, “cuando la literatura dejó su poso reparador” (Trapiello ctd Zaldúa “Conflicto (vasco)”. En palabras de Lauge, esto se debe al desapego de las nuevas generaciones respecto a los eventos políticos:

In the novels published after the run [turn?] of the millennium, the narrators are not as attached to past experiences as their predecessors were, and the best of this literature has not only lost the fear of a political backlash, it has also left political radicalism behind, which opens history up to new investigations (151).

En definitiva, sea o no *Patria* “La Novela” por excelencia sobre ETA, como muchas personas injustamente han querido ver, lo cierto es que supone un punto de inflexión ineludible en la narrativa vasca y también española. Esta novela aporta un mensaje contundente de perdón y unión a través de varias historias individuales de sufrimiento, logrando el aplauso del público y la crítica. En esto radica el mensaje político que se escapa de las páginas de *Patria*, a pesar de la voluntad explícita de Aramburu de no posicionarse ideológicamente.

Se trata también de una obra que revierte el sistema narrativo sobre ETA desde dentro: presentando propiedades habituales de este tipo de novelas, aporta también rasgos novedosos de estilo y contenido que no en vano han captado la atención del público. Ha sabido conmover, sin perder un ápice de su mérito literario, a personas que han sido testigos —o no— de las múltiples violencias del terrorismo en la sociedad, contribuyendo a digerir uno de los episodios más sangrientos de la historia de España. A través de las vivencias de Bittori y del Txato, se ha creado un clima de empatía y solidaridad hacia las víctimas de ETA, tristemente ignoradas durante los años de plomo por la lacra del “algo habrán hecho”. Y, aunque una novela no va a revertir de un día para otro el sufrimiento de tantos años de violencia, sí pienso que es labor de la buena literatura dejar entrever los grises que a menudo se omiten en los discursos politizados en torno a un blanco y negro. Permitir, en otras palabras, que el lector se asome a esa intimidad de estos personajes, cargados de humanidad, con el fin de entender mejor su comportamiento y sus acciones, aunque no siempre se esté de acuerdo ideológicamente o exista una justificación moral. En ese compromiso activo con las víctimas, en esa esperanza en que la redención de la sociedad vasca es posible, considero radica el mayor valor de la obra de Aramburu. En la voluntad explícita de consolidar un nuevo modelo narrativo a través del cual el lector se vea impelido a comprender a aquellos

atenazador por el miedo, por la amenaza y por la tragedia en un momento en el que la idea de “Patria” resultó ser demasiado sangrienta.

OBRAS CITADAS

Alonso-Rey, María Dolores. “Víctimas del terrorismo: Trauma y superación en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu”. *Tonos digital*, no 31, 2016, pp. 1-20.

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

----- “*Patria* en el taller” Edición no venal.

----- “Carta a los escritores vascos”. *El País*, 5 de diciembre de 2011.

- Aramburu et al. "Cómo describo a mis personajes". *El Ciervo*, no. 602, 2001, pp. 36-39.
- Aranzadi, Juan. "Violencia etarra y etnicidad". *Ayer*, no. 13, 1994, pp. 189-209.
- Arjona, Daniel. "Aramburu, sobre *Patria*: Yo pude caer en ETA como cualquier otro joven".
El confidencial. 14 de septiembre de 2016.
- Bernal Salgado, José Luis. "*Patria* de Fernando Aramburu". *Castilla. Estudios de Literatura*,
no. 7, 2016, pp. 118-122.
- Casqueiro, Javier. "Rajoy elogia la "ficción real" de *Patria* en la entrega del premio Umbral".
El País, 9 de mayo de 2017.
- Clark, Robert P. *Negotiating with ETA. Obstacles to Peace in the Basque Country, 1975-1988*. University of Nevada Press, 1990.
- Cobeaga, Borja. "Petarlo con *Patria*". *El mundo*, 23 de abril de 2017.
- Crownshaw, Richard. "Trauma studies". *The Routledge Companion to Critical and Cultural Theory*. Editado por Simon Malpas y Paul Wake. Routledge, 2013, pp. 167-176.
- Díaz de Guereñu. *Fernando Aramburu, narrador*. Universidad de Deusto, 2005.
- Fernández, Gaizka y Raúl López. *ETA y el nacionalismo vasco radical. 1958-2011*. Tecnos, 2012.
- Gascón, Daniel. "La derrota literaria de ETA es la derrota de su relato". Entrevista con Fernando Aramburu". *Letras Libres*, 15 de febrero de 2017.

Gómez López-Quiñones, Antonio. “La península ingrávida: sobre la novela española contemporánea”. *Anales de la literatura española contemporánea*, no.1, vol.32, 2007, pp.37-93.

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

Hopewell, John. “HBO Espana orders original series on Basque conflict *Patria*”. *Variety*, 21 de septiembre de 2017.

Landaluce, Emilia. “*Patria* no cala en Hernani”. *El Mundo*, 26 de marzo de 2017.

Langa Pizarro, Mar. “La novela histórica española en la transición y en la democracia”. *Anales de literatura española*, no. 17, 2004, pp. 107-120.

Lauge Hansen, Hans. “Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War”. *Orbis Litterarum*, no. 66:2, 2011, pp.148-166.

Lucas, Antonio. “*Patria* de Aramburu, Premio Nacional de Narrativa”. *El Mundo*, 17 de octubre de 2017.

Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria: La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Walter Frey, 2004.

Mainer, José-Carlos. “*Patria voraz*”. *El País*, 2 de septiembre de 2016.

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

Olaziregi, Mari Jose. *Writers In Between Languages: Minority Literatures in the Global Scene*. Center for Basque Studies, 2009.

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

----- “Despertar del Letargo: Literatura vasca contra la indiferencia y el silencio”. *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 47, 2013, pp. 417-442.

Prados, Luis. “Los escritores vascos no son libres, están subvencionados”. *El País*, 9 de noviembre de 2011.

“Presentación: ‘Patria’, de Fernando Aramburu / #PatriaDeAramburu”. *Youtube*, subido por Espacio Fundación Telefónica Madrid, 14 de septiembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=TMeY6gY2Kt8>.

Mate, Reyes. *Justicia de las víctimas: terrorismo, memoria, reconciliación*. Anthropos, 2008.

Rivas Hernández, Ascensión. “Modos de contar la barbarie en *Los peces de la amargura*, de Fernando Aramburu”. *Letras de Deusto*, no. 125, vol. 39, 2009, pp. 223-231.

Ruiz Pleguezuelos, Rafael. “La historia vende: el best seller español de las últimas décadas y la novela histórica”. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, no. 2, 2012, pp. 269-279.

Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. Alfaguara, 2012.

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

Zuckerman, Albert. *Cómo escribir un bestseller: las técnicas del éxito literario*. Grijalbo, 1996.

Zaldua, Iban. “Conflicto (vasco) y literatura (en euskera), 1973-2013: Sherezade al revés”. *Bulletin of Hispanic Studies*, no. 93, 2016, pp. 1141-1156.

----- *Ese idioma raro y poderoso. Once decisiones cruciales que un escritor vasco está obligado a tomar.* Ediciones Lengua de Trapo, 2012.

----- “La literatura, ¿sirve para algo? Una crítica de *Patria*, de Fernando Aramburu”. Viento Sur, 22 de marzo de 2017, <http://vientosur.info/spip.php?article12381>. Accedido el 14 de marzo de 2018.