

**PERDÓN CONDICIONADO Y ESTÉTICA DEL DESORDEN EN PATRIA DE
FERNANDO ARAMBURU**

María-Dolores Alonso-Rey

(Universidad de Angers, Francia)

Mariadolores.chevallier@univ-angers.fr

**CONDITIONED FORGIVENESS AND AESTHETIC OF DISORDER IN "PATRIA"
BY FERNANDO ARAMBURU**

Fecha de recepción: 29-1-2018 / Fecha de aceptación: 2-1-2019

RESUMEN:

Patria de Fernando Aramburu es una ficción que combate el relato panvictimista con el que se pretende olvidar a las víctimas del terrorismo y justificar la violencia política. Por ello la acción se centra en el perdón y en la reconciliación una vez que se ha hecho memoria. Presenta el perdón como algo paradójico. El objetivo de nuestro trabajo será analizar la nueva visión que se ofrece de las víctimas, las paradojas del perdón y su proyección social, así como la estética utilizada para dar cuenta del proceso.

Palabras clave: víctimas del terrorismo, narrativa del terror, perdón, reconciliación, novela

ABSTRACT:

Patria by Fernando Arramburu is a fiction that opposes the narrative of the general 'cult of victims' used as an intent to forget the victims of the terrorism and to justify the political violence. To this end the action is focussed on forgiveness and reconciliation once the facts have been assimilated by the memory. It presents forgiveness as something paradoxical. Our objective in this study will be to analyse

the new vision of the victims that is proposed, the ambiguities of forgiveness and their social projection as well as the aesthetics used to describe the process.

Key words: victims of terrorism, narrative of terror, forgiveness, reconciliation, novel.

Tras el alto el fuego permanente de 2011 anunciado por ETA, se impuso la necesidad de cambiar de lógica política en el País Vasco. El nuevo escenario suscitó la esperanza de que se produjera una deslegitimación de la violencia terrorista. Tal hecho no sucedió: ni se asumió la responsabilidad de lo ocurrido ni se produjo el cambio de conciencia que suscita la aparición de la culpa moral en el ámbito social (Jaspers 1990 *passim*).

Con el objetivo de consolidar la convivencia, la respuesta institucional ha sido promocionar, desde la escuela, el panvictimismo que consiste en hacer un recuento de las víctimas de violaciones de los derechos humanos desde el presente hasta la guerra civil. Se llega así a un empate de culpabilidades y sufrimientos que sirve para escamotear el reconocimiento de las víctimas del terrorismo ya que el etnonacionalismo que las causó sigue vigente y triunfa electoralmente (Alonso 2016: 124-127).

Los terroristas se niegan a cuestionar su pasado: "Eta no puede pedir perdón", el arrepentimiento es "la destrucción de la persona y del militante" (Alonso 2016: 129); "Para de Juana Chaos, arrepentirse significaría despersonalizarse" (Odriozola: Gara 20-02-07). Conciben el arrepentimiento en la línea de Spinoza y del materialismo filosófico, al que acude expresamente Odriozola. Para los materialistas, que un culpable se arrepintiera significaría que desliga su persona de la acción de la que se considera causa. Por lo tanto, "el arrepentimiento no es virtud, porque quien se arrepiente de una acción es porque no la considera *suya*, es decir, efecto de su libertad personal" (García Sierra 2000:325). Los etarras asumen todas sus acciones, incorporadas ya a la trama de sus personalidades, y no contemplan el suicidio o la propia eliminación, única salida cuando la acción realizada es incompatible con la persona (Bueno 1996: 252-253).

Frente a ellos, se encuentran quienes trabajan por conseguir una sociedad reconciliada. Sostienen que hay que distinguir cualitativamente entre víctimas y victimarios, pues la indistinción lleva a escamotear tanto la verdad histórica de lo acaecido como la aparición de la culpa moral, sin la cual “no es posible ningún cambio de conciencia que conduzca a la conquista de la libertad interior necesaria para construir un futuro en libertad” (Arregui 2015:191).

En la ficción literaria esas aspiraciones se materializan en relatos en los que se reprueba la violencia política y se repara el daño cometido. Como en el cuento *Después de las llamas* (2006) y en la novela *Años lentos* (2012), *Patria* (2016), la última novela de Fernando Aramburu, presenta el perdón como algo paradójico. El objetivo de nuestro trabajo será determinar qué visión se ofrece de las víctimas y de los terroristas tras el cese de la violencia y cómo se abordan el arrepentimiento, el perdón y la reconciliación. Para dar cuenta de estas cuestiones, analizaremos en primer lugar la nueva visión que se ofrece de las víctimas, en segundo lugar las paradojas del perdón y la elaboración de la culpa y en último lugar la concordia y su dimensión ejemplar.

Una nueva visión de la víctima del terrorismo

El 20 de octubre de 2011, ETA anunció el cese definitivo de la actividad armada. Tal fecha es una frontera que separa el viejo tiempo de la violencia del nuevo. Es además el punto de arranque de la acción de la novela que concluye en los primeros meses de 2012. Esta se desarrolla bajo la nueva lógica del poder que consiste, según intuía Joseba Arregui, en no hacer justicia a las víctimas pasadas y en seguir haciendo política como si ETA no hubiera existido (Mate 2008: 120). La lógica oficial queda reflejada en la novela mediante las imágenes de limpieza del espacio público, propiedad exclusiva de los violentos: “y el ayuntamiento mandó pintar las paredes, porque hay que pasar página y mirar al futuro y que no haya vencedores ni vencidos” (Aramburu 2016: 543). Pero tal lógica no satisface ni a las familias de las víctimas ni a las de los terroristas. Las primeras buscan la memoria y la reparación del daño causado: “Nuestra memoria no se borra con agua a presión. Y ya verás cómo nos echan en cara a las víctimas que nos negamos a mirar al

futuro. Dirán que buscamos venganza” (Aramburu 2016: 555). Mientras que las familias de los etarras se sienten derrotadas no sólo ante la visibilidad de las víctimas sino ante la idea misma de reparación:” Está claro que buscan venganza. Nos quieren machacar y que nos rebajemos a pedir perdón” (Aramburu 2016: 523). E incluso desprotegidas:” Sin ETA es como ir desnudas por la calle. Nadie nos defiende” (Aramburu 2016: 540)

Partiendo de la idea de raíz religiosa según la cual toda existencia es dolor, ya asumida en el libro de relatos *No ser no duele* (1997), todos los personajes de *Patria* son seres sufrientes. Ahora bien, no todos los que sufren son víctimas. Sólo lo son quienes han sido asesinados en nombre de un proyecto político totalitario que pretendía negar la legitimidad democrática de las instituciones vascas (Arregui 2015:15) y sus familiares directos, como se señala en el artículo cuarto de la Ley 29/2011 de Reconocimiento y Protección integral a las Víctimas del terrorismo. Tal es el caso del Txato, asesinado, y de Bittori y sus hijos: Xabier y Nerea. Como ya sucedía en *Los peces de la amargura*, la prisión del terrorista separa moralmente víctimas y victimarios, pese a la victimización perpetua aducida:” Somos víctimas del Estado y ahora somos víctimas de las víctimas. Nos dan por todas partes” (Aramburu 2016:79). A la imagen crística del pueblo vasco como víctima perfecta, elaborada por Salvatore Mitxelena y usada para justificar la violencia (Arregui 2015:159-175), se añade ahora la agresión debida a la visibilidad de las víctimas.

Las víctimas están marcadas por el trauma, conmoción que se produce en la psique cuando se quiebran sus defensas a causa de un exceso de excitación externa, provocada por un acontecimiento violento (Crocq 2012: 14-31). Los hijos del asesinado sufren secuelas, como consecuencia de la desaparición del sentimiento de seguridad, control y confianza en sí mismos y en la bondad del mundo (Echeburúa 2004:53). Estos dos personajes están contruidos sobre la base de la dualidad de contrarios. Xabier, médico alcohólico de 48 años, infeliz y retraído, como Santi de *Informe sobre Creta*, vive preso de la culpabilidad: “Aita ¿te dejé morir? [...] consideraste indigno tratar de arrancarle a la vida pedazos de felicidad” (Aramburu 2016:295) En cambio su hermana utiliza la sexualidad y vida independiente para evitar vivir con el estigma social de ser víctima del terrorismo, rasgo que comparte con la madre de *El hijo de todos los muertos*. Paralelamente,

ha convertido su casa es un museo-santuario dedicado a venerar la memoria de su padre. Es consciente de esa disonancia que explica mediante la imagen del laberinto, una imagen arquetípica también presente en *Informe desde Creta* (Alonso Rey 2016): "¿Me tiro al agua y adiós muy buenas, o busco una salida al laberinto en el que llevo mucho, demasiado tiempo metida?"(Aramburu 2016:131)

El personaje de la viuda, Bittori, se articula en torno a la pérdida (del marido, del juicio, de la salud) sin patetismo, con una sobriedad retórica tan grande que una única metáfora se convierte en emblema del personaje: "todo mi cuerpo es una herida" (Aramburu 2016: 130). Presenta una doble alteración psicológica y fisiológica. Su nombre se escamotea bajo el apodo de La loca, motivado por hablar sola en voz alta a su marido como si estuviera vivo. Bittori ha convertido conscientemente sus monólogos dramáticos en una muleta psicológica con la que llena su vacío y trasciende la muerte a su manera:

"-Te lo pasas bien hablando sola, ¿verdad?

- Me da consuelo [...], si [...] piensas que estoy chalada, puede que te equivoques" (Aramburu 2016: 632).

Su locura es aparente y la salvaguarda de caer en la desesperación. En cambio, está aquejada de cáncer, como sucede con Josetxo, padre de un terrorista suicida o asesinado, que sufre depresión antes de sucumbir a un cáncer "casi tan grande como su pena" (Aramburu 2016: 540). El cáncer, enfermedad endógena ligada a la resignación y a la muerte, se presenta bajo uno de sus mitos. Tradicionalmente se ha explicado como consecuencia de la salud psicológica o del humor melancólico del paciente, a quien se tiene por responsable de la enfermedad (Laplantine 1992:92). El paralelismo de estos personajes nos lleva inconscientemente a representarnos la enfermedad y sus causas de la misma manera en ambos y a excluir otras que forman parte de su mitología, como enfermedad del mundo moderno ligada al capitalismo, la opulencia, la polución... (Sontag 2009: 94)

Los vínculos entre literatura y enfermedad han sido siempre estrechos, baste recordar la importancia de la tuberculosis en la literatura romántica. En la realista y naturalista, los temas fisiológicos y patológicos se imponen como figuras de la

desviación y del desorden social (Cabanes 991:12). En el siglo XX, se ha contemplado la enfermedad como un acontecimiento benéfico. Ha sido camino para la introspección psicológica -Proust, Mann, Woolf-; acicate para la superación personal en los relatos en los que prima la lucha por valores ubicados en el mundo exterior (Malraux). En otros casos, el enfermo afirma su libertad y actúa para dar sentido a lo que le queda de vida (Georges Arnaud) o simplemente, como en el *nouveau roman*, se limita a mostrar la evolución del mal sin ninguna pretensión de trascendencia -Robbe Grillet- (Laplantine 1992: 165-175).

Patria se sitúa en esa línea benéfica en la que el cáncer da la ocasión al enfermo de conducirse de forma virtuosa (Sontag 2009:59), como ocurre en La muerte de Ivan Ilitch de Tolstoi donde Ilitch accede a un conocimiento esclarecido de su realidad vital. En películas como *Ikiru* (vivir) de Kurosawa, el enfermo se vuelca en la acción para compensar la mediocridad de su vida pasada, mientras que en *My life without Me* (Mi vida sin mí) de Isabel Coixet, la enferma vive en secreto una epifanía personal (Navajas: 2013: 246). Bittori liga su supervivencia al cumplimiento de una misión: "¿por qué crees que sigo con vida? Necesito ese perdón [...] y hasta que no lo consiga no me pienso morir" (Aramburu 2016: 611), aunque ella sólo intuye su enfermedad y la gravedad de la misma. El dolor posee una dimensión iniciática que revela al individuo su conciencia de existir (Le Breton 1995: 217). Su misión se inscribe en la experiencia de la enfermedad y en el nuevo tiempo político, que propicia el advenimiento de un nuevo tipo de víctima del terrorismo activa y visible, ausente en narraciones anteriores.

El avance de la enfermedad enmarca la temporalidad de la acción del presente y sirve de punto de referencia dentro del desorden temporal producido por las continuas analepsis de los diferentes personajes. Esta se inicia con la aparición de unos síntomas y finaliza con el diagnóstico, que no se comunica directamente al paciente. En la secuencia 9 se toman muestras de sangre, en la 17 la duda exige una visita al oncólogo, en la 26 el dolor paraliza a la enferma en público, en la 28 los augurios son malos. A medida que la enfermedad avanza, los síntomas son visibles: dolor y desvanecimiento en casa (secuencia 102) y en la calle (secuencia 107). En la 110, los hijos conocen el diagnóstico y, en la 119, la enferma, que intuye su fin, expresa sus últimas voluntades.

En este marco temporal, la víctima actúa: reconquista su antiguo espacio vital, remedia las insuficiencias del aparato administrativo-judicial y busca reparación. La acción hace de ella un personaje único en la literatura sobre el terrorismo de ETA. Frente a personajes que se ven obligados a abandonar el territorio vasco (*La carta, La soledad del ángel de la guarda, El ángulo ciego, Una belleza convulsa, Los peces de la amargura -Madres, Lo mejor eran los pájaros, Informe desde Creta-, Regreso, Melodías vascas...*), Bittori regresa de su ostracismo en la gran ciudad para reapropiarse su pueblo. En primer lugar toma posesión de su espacio privado (su casa) y paulatinamente de los espacios públicos: bus, bar, iglesia, huerta, calles y plazas. Ahora bien, lo hace resistiendo a la presión que se ejerce contra ella. El mensajero de quienes se oponen a la visibilidad de las víctimas sigue siendo el cura, de la misma manera que, en otros relatos de Aramburu como *Enemigo del pueblo* o *Años lentos*, dicho personaje persuadía al enemigo designado de desterrarse. Ni el emisor ni la intención varían, sí lo hacen el enunciado, el contexto y el efecto logrado. Del "vete", en los tiempos de violencia, se pasa al "- Que no vengas. [...] Durante una temporada, hasta que las aguas vuelvan a su cauce y haya paz" (Aramburu 2016: 120). El cambio de contexto político supone una merma de la autoridad del cura como figura de poder. No sólo no se le obedece sino que se le trata como mero portavoz : "Dile a la persona que te ha mandado a visitarme que no pararé hasta conocer todos los detalles relativos al asesinato de mi marido" (Aramburu 2016: 121).

A modo de Antígona, el objetivo último de Bittori es acceder al espacio subterráneo vedado: "Si veis que [...] de verdad se ha acabado el terrorismo, nos lleváis a los dos al cementerio del pueblo." (Aramburu 2016: 611). Ocupar el espacio, habitarlo ya como cuerpos inhumados, no es solo decidir sobre cómo cerrar la biografía, sino también una lucha por la tierra, opuesta a la de los que asesinaron por ella. Para los hijos, el destierro sigue siendo un recurso salvífico y la esperanza de libertad: "algún día no sé cuando, me marcharé de esta maldita tierra" (Aramburu 2016: 136). La lealtad a la madre-víctima se impone a cualquier lealtad telúrica: "mi plan es cumplirles [...] su viejo deseo de compartir tumba en el cementerio del pueblo y después marcharme" (Aramburu 2016: 559).

Debido al funcionamiento sistemáticamente deficiente de la Administración, faltan por dilucidar 314 atentados cometidos durante la democracia y 66 durante la dictadura (Fernández Calderín 2015). Alguno de los sobreseimientos ha inspirado relatos como *Tango de muerte* (2012) de Mikel Azurmendi. Esta ficción, en la que se conjugan hechos reales, memoria histórica en materia de terrorismo y metaficción, es, además de una reflexión sobre el poder de la literatura para actuar sobre la sociedad, un homenaje a tres jóvenes gallegos desaparecidos el 24 de marzo de 1973 (Alonso 2010: 30-31). Aramburu pone igualmente en evidencia estas vergonzosas negligencias judiciales explotándolas literariamente para construir el personaje de Bittori. Como la viuda del cuento *Madres*, Bittori es víctima de la violencia institucional. Su doble victimización la convierte en el remedo literario de esas víctimas que colectiva o individualmente impulsan acciones para investigar asesinatos irresueltos. Desconoce quién es el autor material del asesinato de su marido, bien porque el asesinato no ha sido elucidado o bien porque ha existido una comunicación deficiente por parte de la administración de justicia. Bittori, que “no había asistido al juicio en la Audiencia Nacional, porque ni siquiera le avisaron” (Aramburu 2016: 512), se propone enmendar tales deficiencias. Su objetivo es saber quién disparó y en qué circunstancias se produjo el asesinato. Para ello se dirige primero al padre del terrorista y después al terrorista mismo de quien sólo sabe por la sentencia que estuvo implicado. Además busca reparación: que se le pida perdón.

¿Se cumplen los objetivos de Bittori? Los intercambios epistolares con el terrorista no aportan detalles ni sobre la autoría ni sobre las circunstancias. Le dice algo que ella ya sabía por la sentencia: “Yo no fui el que disparó a tu marido. Da igual quién lo hizo” (Aramburu 2016: 525) En realidad, la cuestión de la autoría parece un pretexto. Lo importante es que se produzca el acto de comunicación en el que el propio terrorista debe comunicarle si fue él el autor material. La cuestión de la autoría es el preámbulo a la petición de perdón.

Paradojas del perdón y elaboración de la culpa

Los teóricos de la reconciliación social en el país vasco abogan por “repensar la paz desde la experiencia de la barbarie y no haciendo abstracción de ella. [...] la memoria de las víctimas [...] no lleva a la venganza sino a la reconciliación” (Mate 2016: 106) El proceso que conduce a ella constaría de tres fases. En primer lugar, el victimario se sabe y se siente culpable. Primero se reconoce culpable de haber infringido la ley y después reconoce que matando al otro se mató a sí mismo. En segundo lugar se arrepiente una vez que ha tenido la experiencia de que se ha destruido a sí mismo. Por último solicita el perdón de la víctima que podrá liberarle de la culpa. (Mate 2013:80-86). Para la aparición de esta, las víctimas desempeñan un papel determinante (Mate 2013:81). Desgraciadamente, las víctimas no aprecian en la sociedad vasca una dinámica de este tipo (Mate 2008:177).

En la literatura, Aramburu explora en sus textos diferentes procesos de reconciliación que presentan el perdón como algo paradójico. En *Años lentos* un escritor planea pedir perdón a una víctima ya fallecida escribiendo una novela (Alonso Rey 2017). En el cuento *Después de las llamas*, el padre de un terrorista encarcelado pide perdón a una víctima que no puede perdonarle su culpa criminal inexistente ni su culpa moral o política (Alonso Rey 2016). En *Patria*, las reacciones son variadas.

Dado que las víctimas suponen que ningún terrorista u ofensor les pedirá perdón, no se plantean la posibilidad de otorgarlo. Cuando vuelve al pueblo, Bittori confiesa: “No espero que nadie me pida perdón” (Aramburu 2016: 121). Del mismo modo la prioridad de su hija no es perdonar, sino mitigar el dolor en encuentros restaurativos que le permitan asumir su condición de víctima para liberarse precisamente de ella (Pascual Rodríguez 2013):

“-¿esperas que te pida perdón?

-[...] no he pensado en eso. [...] Sentir alivio no me parece poca cosa. A partir de ahí bienvenido sea todos lo positivo que llegue” (Aramburu 2016: 130)

Por su parte, el entorno terrorista es hostil al discurso del perdón: "Ahora todo es hablar de proceso de paz y de que hay que pedir perdón a las víctimas. Perdón ni leches. ¿O es que nosotros no somos víctimas?" (Aramburu 2016: 454)," ¿Yo pedir perdón? Antes me tiro al río" (Aramburu 2016: 523). La visibilidad de las víctimas y el discurso del perdón socavan el imaginario del pueblo vasco como víctima perfecta en el que se fundamentaba la legitimidad terrorista (Arregui 2015:175) Verse desposeído de la categoría de víctima absoluta produce tal impacto que el cura solo le propone a Bittori un discurso panvictimista, una cadena de victimizaciones con deudas mezcladas y perdones recíprocos:

"ha llegado el tiempo de que nos perdonemos los unos a los otros [...] no se puede descartar que aquellos que deberían pedirme perdón, a su vez esperen que otros les pidan perdón a ellos" (Aramburu 2016: 121).

Cuando los personajes se enfrentan al perdón, se produce una gama de variaciones sobre el tema. En primer lugar, aparece el perdón imposible: Arantxa, hermana de Joxe Mari, condenado a 126 años de reclusión, pide perdón a Xabier por la participación de su hermano en el asesinato de su padre. Este tipo de personajes toman sobre sí la culpa del familiar y se comportan como ofensores arrepentidos. Los inocentes piden perdón, que es lo que se pide al otro y en primer lugar a la víctima (Ricoeur 1995:81), para descargar su conciencia del remordimiento (Echeburúa 2013:70). Ante ellos, la víctima no perdona, enmudece: "Lo siento de veras, Xabier. Barkatu. [...] Xabier [...] hizo un gesto de aprobación y eso fue todo" (Aramburu 2016: 102).

En segundo lugar, tenemos el perdón condicionado entre terroristas e Instituciones penitenciarias. Los primeros buscan obtener beneficios penitenciarios, mientras que la institución busca debilitar al colectivo de presos haciendo públicas las rupturas con la banda. Para Derrida, el perdón condicionado, el que busca una finalidad, no es perdón, es mera retórica con la que esquivar el derecho (Derrida 1999:10). Joxe Mari tiene por falso, espurio, el arrepentimiento de sus correligionarios: "¿Arrepentidos de verdad? Esos lo que quieren es volver a casa. Traidores. Blandos. Egoístas" (Aramburu 2016: 524)

El ex terrorista Rekarte ejemplifica los límites de ese perdón con tintes de requisito administrativo. Para obtener la libertad, redactó un texto en el que se pronunciaba sobre la ilegitimidad de la violencia en democracia, pedía perdón a las víctimas y anunciaba su desvinculación de la banda (Rekarte 2015: 350). Silvia Gómez Ríos, la hija del matrimonio por él asesinado en Santander, evidenció no sólo la ausencia de contacto personal entre el arrepentido y las víctimas sino la inexistencia de petición directa de perdón: "Se atreve a decir que se arrepiente, que nos pide perdón. ¿A quién? ¿Cómo? ¿Así, por televisión? No, perdonen, pero no... A mí, este tipo nunca jamás ha intentado pedirme perdón" (El Mundo 18/5/2015).

En tercer lugar, se construye un proceso de perdón y de reconciliación en el ámbito interpersonal. Puesto que no existe el perdón como "don puro, gratuito, incondicional y al margen de toda legalidad, [...] acontecimiento que tiene lugar en un momento dado, entre dos individualidades" (Jakélevitch 1967: passim), se trata de conseguir un perdón condicionado interpersonal e intersubjetivo, un perdón ciertamente paradójico. La víctima ofrece el perdón de entrada a cambio de que se le pida perdón por escrito. Obtener ese texto le proporcionará una victoria moral con la que reparar simbólicamente la humillación sufrida (Lázaro: El País 7/11/11). Por lo que respecta al terrorista, Joxe Mari pide perdón desde la cárcel por carta a la víctima sin lograr beneficio material alguno. Es una situación opuesta a la de los etarras arrepentidos, quienes piden perdón públicamente desde la cárcel por carta a Instituciones Penitenciarias para alcanzar beneficios penales. Sin embargo el perdón que pide Joxe Mari, aunque parece gratuito, no es totalmente desinteresado, pues lo condiciona a que sea totalmente privado.

En los anteriores textos uramburianos, lo novedoso era que se produjera la petición de perdón, en *Patria*, es el cambio interior que lleva a pedir perdón. ¿Cómo es esa metamorfosis íntima que culmina con el arrepentimiento? ¿Se construye la culpa? ¿Se sigue el esquema preconizado por los teóricos de la reconciliación? ¿Qué estética para dar cuenta de ese proceso?

En *Patria* impera la estética del desorden, basada en la dualidad temporal: el tiempo de la narración, desde el 20 de octubre de 2011 hasta enero de 2012, y el tiempo del pasado que se remonta a principios de los años 60. Cada uno de los

nueve personajes principales del relato, cuatro de la familia de la víctima, cinco de la familia del terrorista, vive su presente y recuerda su pasado mediante analepsis (Genette 1972:118) que exploran los acontecimientos relacionados con el antes y el después del asesinato terrorista. El lector puede ubicar cronológicamente las peripecias vitales de cada personaje y su relación entre ellas a partir de acontecimientos señalados, tales como la muerte de Franco (1975), la creación del programa Erasmus (1987), el asesinato de Miguel Ángel Blanco (1997), el asesinato de Manuel Zamarreño (1998) o la promulgación de la ley sobre el matrimonio homosexual (2005). Así se puede deducir que el año trágico, el del atentado, es 1988. Nerea, hija de la víctima, estudia, en el curso universitario 87-88, en Zaragoza donde se enamora de un estudiante erasmus alemán y donde se le comunica el asesinato de su padre. Los años de extorsión de la víctima coinciden pues con los años de la década de los ochenta, los llamados años de plomo.

La mezcla de tiempos más el perspectivismo dan lugar a una complicación temporal de aspecto laberíntico. El lector accede a la verdad de los hechos cuando penetra en la interioridad de los personajes mediante el flujo de sus recuerdos y recompone lo sucedido sumando la perspectiva de cada personaje sobre el hecho en cuestión. El asesinato de Txato se narra en tres secuencias (46, 86, 92). En la 46, una narración en tercera persona con focalización externa consigna lo visto y vivido por los dos personajes. José Mari realiza una primera aproximación a la víctima: "de pronto desvió la mirada; de pronto fue a hablar, pero no habló. De pronto se dio la vuelta y a paso vivo casi corriendo, se marchó por la calle abajo, dejando al Txato plantado en la esquina" (Aramburu 2016: 223). Cuarenta secuencias después, el lector tiende a atribuirle la autoría del asesinato: "Un individuo de algo más de veinte años, algún chaval del pueblo que se protegía del chaparrón agachando la cara.[...] sonó un disparo." (Aramburu 2016: 421) La narración en tercera persona con focalización externa da fe de lo visto por la futura víctima. En la 92, el estilo indirecto libre y la focalización interna permiten completar la información sobre los hechos narrados anteriormente desde un punto de vista externo: "No lo hagas. No lo mates. [...] Y Joxe Mari se dio la vuelta y se marchó [...] –No ha sido posible. Había un vecino en medio" (Aramburu 2016: 457) Pero el lector no sólo debe sumar las diferentes perspectivas sino también restablecer la cronología de la diégesis, de

los hechos, alterada por la modalidad repetitiva de la narración. Así la secuencia cronológica del asesinato sería: Txato y Joxe Mari frente a frente (46), imposibilidad de asesinar por parte de Joxe Mari (92) y asesinato de Taxo por otro individuo (86).

La labor del lector consiste en reubicar cronológicamente los acontecimientos de la diégesis a partir de la maraña de analepsis del relato, dividido en 125 secuencias sin disposición lógica aparente. Esta labor es crucial en las secuencias relacionadas con la dinámica del perdón. El arrepentimiento de Joxe Mari aparece en la secuencia 92, las dos primeras cartas de este a Bittori en la 104; en la 120 ,se narra la huella que deja en Joxé Mari su primera experiencia sexual; en la 121, el impacto de su madre llorando contándole las secuelas del ictus de su hermana; en la 122, la conmoción que le produce la foto de su hermana en silla de ruedas, el abandono de ETA y el miedo a pedir perdón a la víctima cuya foto también se le envía; en la 123 aparece la tercera misiva del terrorista. Recomponer la cronología de la transformación interior del terrorista desvela cuáles son los resortes de su petición de perdón.

En primer lugar, Joxe Mari abandona ETA en secreto en mayo de 2011, seis meses antes del alto el fuego permanente, punto de partida del presente de la narración (secuencia 122): "hasta aquí. Así de simple. Nadie se enteró porque a nadie comunicó su decisión" (Aramburu 2016: 624). De las causas múltiples que la originan, dos experiencias son determinantes. La más lejana en el tiempo es el descubrimiento del sexo (secuencia 120): "tuvo por vez primera la sensación física de que había tirado por la borda su juventud" (Aramburu 2016: 617). La más cercana, la imagen de su hermana discapacitada y envejecida (secuencia122): "Y le dio un escalofrío de estupor nada más sacar la foto del sobre. Hostia, hostia, hostia" (Aramburu 2016: 626). La metáfora carcelaria de su hermana, que acepta la imagen su cuerpo y sus consecuencias irreversibles, dos años después del ictus, en 2011, suscita la culpabilidad en el terrorista (secuencia122): "Tú tienes tu cárcel yo tengo la mía [...] Tú saldrás [...] Yo no [...] Tú estás allí por lo que hiciste. En cambio ¿qué he hecho yo para merecer mi condena?" (Aramburu 2016: 626)

En segundo lugar el terrorista experimenta tanto la culpabilidad como el arrepentimiento (secuencia 92): “y esa agua que corroe tanto, la del arrepentimiento que se siente y no se dice por miedo, por vergüenza, por no quedar mal con los compañeros” (Aramburu 2016: 455). Las dudas en prisión dan paso a la aparición de una nueva toma de conciencia (secuencia 122): “¿y cuál era esa verdad? Pues que había hecho daño y había matado [...] para nada” (Aramburu 2016: 625). De ahí surge una nueva imagen de sí mismo como engañado (secuencia 122): “abrigaba la firme convicción de haber sido víctima de una estafa” (Aramburu 2016: 625).

Se trata pues de un proceso personal, íntimo, de erosión de las creencias y desengaño en el que confluyen el tiempo, la vida carcelaria y los acontecimientos familiares. Dos metáforas de vieja raigambre lo muestran plásticamente: el barco que hace aguas, el barco con el mástil roto y el árbol caído (Aramburu 2016: 625).

En tercer lugar, Joxe Mari se enfrenta con la petición de perdón que se produce en el presente de la narración, tras el alto el fuego permanente. Es un ser escindido con dos discursos: el discurso íntimo, de arrepentido, y el mutismo como escudo de su imagen social. La demanda de la víctima no sólo viene a romper ese equilibrio sino que le descubre su cobardía. En la primera carta hace gala de una falsa radicalidad para abortar la comunicación(secuencia 104): “que entienda que no vas a entrar en su juego [...] Que no se arrepentía, que aspiraba a una Euskal Herria independiente, socialista” (Aramburu 2016: 524) . En la segunda, rechaza delatar al asesino: “Yo no fui el que disparó a tu marido. Da igual quién lo hizo” (Aramburu 2016: 525). Admite además su incapacidad para satisfacer su demanda: “No estoy maduro para dar un paso así” (Aramburu 2016: 525). Posteriormente recibe una foto de Bittori con su hermana que media haciéndose portavoz de la víctima (secuencia 122): “No le queda mucho. Se niega a recibir tratamiento. [...] espera un gesto humano de tu parte [...] pídele perdón. [...] Me dolería que no lo hicieras” (Aramburu 2016: 627). El terrorista propone un simulacro para prolongar el secreto de su ruptura con la banda (secuencia 122): “Mandarle un objeto simbólico en vez de una petición explícita de perdón” (Aramburu 2016: 631). Cuando sus condiciones sobre la privacidad se aceptan, escribe (secuencia 122): “Os pido perdón a ti y a tus hijos” (Aramburu 2016: 632).

Patria ficcionaliza pues la complejidad del perdón, ausente en procesos de reconciliación nítidamente diseñados: culpabilidad, arrepentimiento y petición espontánea de perdón a unas víctimas que hacen aparecer la culpa para después perdonar. En *Patria*, voluntad de la víctima arranca el perdón. Como en todo perdón condicionado, es necesaria la intervención de terceros (Derrida 1999: 10). La hermana del terrorista es artífice de un perdón que se enmarca en una nueva relación de poder entre el terrorista físicamente fuerte, pero moralmente débil, y dos seres desvalidos físicamente, pero de gran fortaleza moral. Ese perdón tiene su origen más en la compasión y en el amor fraterno que en la culpa, pero también en la cobardía y en el temor a la reacción social.

El sentido del perdón: concordia y dimensión ejemplar

Una serie de rasgos emparentan a *Patria* con la novela-enigma en la que se resuelve el misterio del crimen mediante el raciocinio y la lógica (Valles 1991:40). Primero, la profusión de analepsis, derivada de la intensa actividad mnemónica de cada personaje. Solo que en *Patria*, el desafío del lector consiste en orientarse en el laberinto de los tiempos para ubicar cronológicamente los acontecimientos. Después, la figura del investigador, papel desempeñado aquí por la víctima en busca de su justicia. Por último, la macroestructura narrativa en torno a la que se articulan los sucesos: orden inicial – crimen- búsqueda - restauración del orden (Valles 1991:65). En *Patria*, se corresponden con la época de amistad entre las dos familias, el asesinato terrorista, las inquisiciones de la víctima y la restauración de los lazos amistosos.

Los dos motores de la restauración son la enfermedad y el perdón. Bittori y Arantxa, los dos personajes enfermos que suscitan compasión, son responsables del cambio social. Arantxa es "la mejor de todos", la que pide perdón y asiste al funeral del asesinado y la que se queda encerrada en su cuerpo por azar de la enfermedad. Paradójicamente, a pesar de su discapacidad, es activa y sana relaciones y afectos. Es tal su importancia que no se puede obviar la dimensión simbólica que comporta su ser y su actuación. Existe un claro paralelismo entre la rehabilitación del cuerpo paralizado de Arantxa y la restauración de las relaciones sociales. El hospital en el

que sigue su rehabilitación es lugar de acogida y de hospitalidad, piedra angular del proceso de sanación, física y moral. Es fuente de información sobre el historial clínico de Arantxa y espacio de encuentro (secuencia 21). Allí reanuda la relación con Xabier, el médico, quien le restituye una pulsera infantil (secuencia 24). La pulsera actúa como el antiguo símbolo griego, las partes de una tabilla conservadas por huésped y anfitrión a fin de reconocer los vínculos de hospitalidad que les unían. Es el vínculo trenzado entre el pasado amistoso y el presente distanciado. En el hospital recibe la visita de Nerea, su vieja amiga (secuencia 118) y ésta allí mismo recibe el saludo de la madre de Arantxa (secuencias 118,119). En cambio, las enfermas, Arantxa y Bittori, se relacionan en la plaza pública. La labor mediadora de Arantxa entre Bittori y su hermano en la cárcel recuerda la de Ariadna ayudando a Teseo para vencer al monstruo encerrado en su laberinto, una estructura mítica ya utilizada en *Informe desde Creta* (Alonso Rey 2016). Bittori sería el Teseo que entra en el laberinto del pueblo y del pasado para vencer moralmente al monstruo asesino arrancándole el perdón con la ayuda de su hermana.

Aunque Bittori obtiene un perdón condicionado y privado, ese perdón tiene repercusiones públicas y restaurativas inimaginables para el terrorista tan temeroso de la presión social. Su correspondencia con la víctima allana el camino para que su padre salga de su espacio vital habitual, la huerta, e inicie una ascensión física y simbólica hasta el jardín donde mora su antiguo compañero ciclista, el cementerio (secuencia 113). Su madre abraza a la viuda de Txato, en público, en el espacio y en el tiempo más relevantes de la vida social local: "Fiesta, domingo, buen tiempo: la plaza estaba de bote en bote" (Aramburu 2016: 641). Tiempo y espacio de los que los proetarras se apropiaban en el pasado para glorificar a los presos-íconos: "Estáis en la fachada del ayuntamiento, tú y los demás. Así de grandes. Y debajo los nombres" (Aramburu 2016: 620).

El apretón que reúne a las dos antiguas amigas es símbolo de la concordia, cuya iconografía puede remontarse hasta el emblema XXXIX de Alciato (Alciato 1993:74), aunque se ha relacionado con *El abrazo*, cuadro de Juan Genovés, considerado como expresión gráfica de la Transición (Valls 2016:238). Su valor simbólico se acrecienta dado que, en el discurso de las víctimas del terrorismo, la oposición de esas dos figuras femeninas ha sido frecuente y radical. La madre de

terrorista se ha convertido en la figura del horror supremo, si respalda al hijo asesino, o del dolor moral absoluto, si sufre con las acciones de este. Tanto es así que algunas viudas se han consolado comparándose ventajosamente con ella. Arrate Zurutuza, viuda de Luis Domínguez Jiménez, señalaba: "Tengo una prima [...] que tiene un hijo en ETA. Prefiero ser viuda de un muerto por ETA que madre de etarra" (Cuesta 2000:27). Maixabel Lasa, viuda de Juan María Jauregui se lo notificó igualmente cara a cara al asesino de su marido (Diario Vasco 29/7/15).

En *Patria*, las dos mujeres se abrazan en público, pero no se hablan. Ese gesto de reconciliación es el punto final de un proceso que comenzó con la memoria y siguió con el perdón. Es una reconciliación por la base social, una "reconciliación de y en la sociedad" (Mate 2008: 78). Quienes anhelan que en el nuevo tiempo político se conciba la política como justicia a las víctimas que repare el daño causado (Mate 2008: 180) se preguntan cómo influir en una sociedad ajena a esa dinámica. Otros, más modestamente, confían en el poder transformador de la acción individual gracias a su ejemplaridad para llegar un día a la reconciliación: "no hay que pensar en grandes escenarios sino en casos concretos que pueden ser ejemplos o ejemplares para otros casos concretos" (Mate 2008:189)

La reconciliación que se da en *Patria* se produce en la intimidad de las familias, pero puede llevar en sí la semilla de la emulación con la que crear un nuevo clima cultural que acabe con el prestigio de la violencia. ¿Significa eso que debemos considerar a *Patria* como una novela ejemplar "para la reformación de las costumbres" (Zayas 2007: 165) o para "sacar algún ejemplo provechoso" (Cervantes 1981: 52)? La clave de lectura se encuentra en la propia ficción, en la secuencia 109. Allí aparece un personaje, caracterizado únicamente por su profesión de escritor, que es un trasunto del escritor real Fernando Aramburu, como también lo era el narrador-novelistas Aramburu de *Años lentos* (Alonso Rey 2017). El lector basa su certeza en la exposición de los principios que rigen su obra, idénticos a los que rigen tanto obras anteriores de Fernando Aramburu como la novela que el lector tiene entre las manos. Se trata pues de un procedimiento metafictivo mediante el cual el autor real se ficcionaliza en la diégesis como personaje para ofrecer un discurso de naturaleza metatextual. En dicho discurso expone el objetivo de su novelística: "dar testimonio de las atrocidades cometidas por la banda

terrorista”(Aramburu 2016: 551); las causas morales que motivan su escritura: “la empatía que les profesó a las víctimas [...] y el rechazo [...] que me suscita la violencia y cualesquiera agresiones dirigidas contra el Estado de Derecho” (Aramburu 2016:551); el objeto de la escritura: “escribí contra el sufrimiento inferido por unos hombres a otros, procurando mostrar en qué consiste [...] contra el crimen perpetrado con excusa política en nombre de una patria” (Aramburu 2016: 552) y el modo de esa escritura: “escribí sin odio contra el lenguaje del odio” (Aramburu 2016:552). Xabier, víctima del terrorismo, reacciona negativamente ante tal discurso. Por un lado rechaza la instrumentalización del dolor de las víctimas por parte de los artistas: “que sirva de material a un escritor [...] o al director de cine [...] y los aplaudan después y ganen premios mientras nosotros seguimos con nuestra tragedia a costas” (Aramburu 2016:552). Por otro, proclama la incapacidad de la obra de arte para transformar la realidad: “no cree que vaya a cambiar nada sustancialmente porque alguien escriba libros” (Aramburu 2016:553). Para Xabier existe una disimetría entre la realidad y la obra de arte. Esta se nutre de la realidad, pero en ningún caso incide en ella para transformarla. Esta concepción del arte se acerca de la visión del artista cínico que aparecía en la obra de teatro *Guernica* (1959) de Fernando Arrabal. Mientras Lira se iba hundiendo a causa del bombardeo, él exclamaba ajeno a su sufrimiento: “¡Qué novela haré de todo esto! ¡Qué novela! O quizás una obra de teatro, e incluso una película! [...] Qué películón!”(Arrabal 1997: 525). Xabier, anclado en la dialéctica entre arte y realidad, no repara en las palabras del escritor que dan la clave de su literatura. La obra literaria no está ahí para modificar operativamente la realidad cotidiana de las víctimas, sino para luchar en el mundo de las representaciones: “escribí contra el olvido tramado por quienes tratan de inventarse una historia al servicio de sus proyectos y convicciones totalitarias” (Aramburu 2016: 552). La dialéctica se instaura entre el relato ficticio basado en el sufrimiento real de las víctimas y la historia inventada por los causantes de esas víctimas. Es lo que se conoce como la batalla del relato tras el fin de la violencia, ya que el grado de legitimidad de los partidos dependerá de cómo se cuente lo ocurrido (El diario 1/4/14) En ese ámbito la literatura sí puede tener un poder transformador: “está en marcha la derrota literaria de ETA” (Aramburu 2016: 553). La literatura, la historia (Ortiz de Orruño

2014), el ensayo ofrecen unos relatos capaces de contrarrestar y desenmascarar el relato panvictimista y sus métodos exculpatorios: “Esta relativización [de derrota y victoria] corre paralela a la relativización del conocimiento histórico, a la pluralización de memorias que hace imposible una narrativa objetiva de la historia de terror, que impide cualquier valoración ética de lo acontecido, aunque hayan sido asesinatos” (Arregui 2015: 62)

Patria, auténtico fenómeno editorial, ofrece un relato a quienes no habían podido construirse uno. Puede ser ejemplo tanto en el ámbito privado en materia de perdón y reconciliación como en el intelectual y artístico. De hecho, se considera como texto que “no solo ha dejado huella sino que ha creado estela” dada la cantidad de trabajos publicados sobre el terrorismo y la lucha contra ETA (El español 2/8/17).

Patria es una novela total sobre el terrorismo que aborda desde la génesis del terrorista hasta la reconciliación entre víctimas y verdugos. Es una ficción que combate el relato panvictimista con el que se pretende olvidar a las víctimas y justificar el terror. De ahí que se ofrezca una nueva visión de la víctima como ser visible y activo que logra una petición de perdón. Es un perdón privado, doblemente condicionado y, por ende, paradójico.

Contrariamente a la dinámica del perdón descrita en ensayos políticos, los resortes de ese perdón no son el sentimiento de culpa o el remordimiento, sino el amor fraterno y la compasión que suscita la enfermedad incurable. La estética del desorden camufla tanto los resortes del perdón como la génesis de la transformación interior del terrorista, pues los sentimientos que propician la ruptura con la banda terrorista son anteriores a la exigencia de perdón y no generados por ella. Los efectos restaurativos de ese perdón tan singular desbordan la relación interpersonal y auguran la sanación de la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Rey, M. D. (2016). Víctimas del terrorismo: trauma y superación en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu. *Tonos digital, Revista de*

<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1504>

Alonso Rey, M. D. (2017). Ética y estética del perdón en *Años lentos* de Fernando Aramburu. *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, nº 33.

<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1737>

Alonso, M. (2016). Un repudio que se hace esperar. El terrorismo de ETA y la verdad de la víctima. En J. A. Zamora, R. Mate, J. Maiso (Eds.). *Las víctimas como precio necesario*. Madrid: Editorial Trotta.

Alonso, R. (2010). *Vidas Rotas*. Madrid: Espasa.

Aramburu, F. (2012). *Años lentos*. Barcelona: Tusquets.

Aramburu, F. (2016). *Patria*. Barcelona: Tusquets.

Arrabal, F. (1997). *Teatro completo*. Ciudad de Melilla: Espasa.

Arregui Aranburu, J. (2015). *El terror de ETA. La narrativa de las víctimas*. Madrid: Tecnos.

Bueno, G. (1996). *El sentido de la vida*. Oviedo: Pentalfa.

Cabanes, J-L (1991). *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*. Paris: Klincksieck.

Cervantes, M. de. (1981). *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra.

Crocq, L. (2012). *16 leçons sur le trauma*. Paris: Odile Jacob.

Derrida, J. (1999). *Le siècle et le pardon*. Le Monde des débats.

Echeburúa, E. (2004). *Superar un trauma*. Madrid: Pirámide.

Echeburúa, E. (2013). El valor psicológico del perdón en las víctimas y en los ofensores. *Eguzkillore*, nº27, p. 65-72.

Fernandez Calderín, J. F. (2015) *Agujeros del sistema. Más de 300 asesinatos de ETA sin resolver*. Vitoria: Ikusager Ediciones.

García Sierra, P. (2000). *Diccionario filosófico*. Oviedo: Fundación Gustavo Bueno. Pentalfa.

- Genette, G. (1972) Figures III. Paris : Editions du Seuil.
- Gómez Ríos, S. (2015, Mayo 18). Carta a Iñaki Rekarte. El Mundo.
- Jankélévitch, V. (1967). Le pardon. Paris : Aubier.
- Jaspers, K. (1990). La culpabilité allemande. Paris: Éd. de Minuit.
- La batalla por el relato (2014, abril 1) eldiario.es
- Laplantine, F. (1992). Antropologie de la maladie. Paris: Editions Payot.
- Lázaro, J. (2011, Noviembre 7). Las paradojas del perdón. El País.
- Le Breton, D. (1995). Anthropologie de la douleur. Paris: Editions Métailié.
- Maixabel Lasa (2015, julio 29) Diario Vasco.
- Mate, R. (2008). Justicia de las víctimas. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Mate, R. (2013). El sentido cívico de la culpa. En G. Bolbao, F. Martínez, R. Mate, M. R. Ruiz (Eds). Postterrorismo. De la culpa a la reconciliación. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Mate, R. (2016). Violencia del terrorismo y superación de la violencia. En J.A. Zamora, R. Mate, J. Maiso (Eds.). Las víctimas como precio necesario. Madrid: Editorial Trotta.
- Navajas, G. (2013). El paradigma de la enfermedad y la literatura del siglo XX Valencia Publicaciones Universidad de Valencia.
- Odriozola, J. (2007, Febrero 20). Del arrepentimiento. Diario Gara.
- Ortiz de Orruño, J. M. (2014). Construyendo memorias. Madrid: La Catarata.

Pascual Rodríguez, E. (2013). Los ojos del otro. Encuentros restaurativos entre víctimas y ex miembros de ETA, Bilbao: Sal Terrae.

Patria no será el último (2017, agosto 2) E!español. Com

Rekarte, I. (2015). Lo difícil es perdonarse a sí mismo. Barcelona: Ediciones Península.

Ricoeur, P. (1995). Le pardon peut-il guérir ? Esprit, nº 210.

Sontag, S. (2009). La maladie comme métaphore. Paris : Christian Bourgois éditeur.

Spinoza, B. (1980) Ética. Madrid: Editora Nacional.

Valles Calatrava, J. R. (1991) *La novela criminal española*. Granda.

Zayas y Sotomayor, M. de. (2007). Novelas amorosas y ejemplares. Madrid: Cátedra.