

Para acabar con el relato polarizado del conflicto vasco

La nueva narrativa de Uribe, Aramburu y Bollaín

Esther Alberdi

SPA4390
60 credits

ILOS
Det humanistiske fakultet



Resumen

Este estudio argumenta que *La hora de despertarnos juntos* de Kirmen Uribe, *Patria* de Fernando Aramburu y *Maixabel* de Bollaín crean una nueva narrativa del conflicto vasco que provoca un cambio del ethos del presente en el País Vasco.

Por un lado, se desgrana el discurso de las obras y se estudian detenidamente los elementos que la componen. El término atractor constituye una herramienta clave para el análisis. Se identifican los conceptos que soportan el discurso, como, por ejemplo, los términos terrorista o víctima, y se estudia cómo en las obras toman otros valores. Por otro lado, el análisis literario se realiza en base al estudio de elementos estructurales como las dicotomías espaciales, el movimiento en el espacio y los espacios vacíos. Este análisis demuestra cómo los autores intentan hacer que el lector cuestione la vieja narrativa polarizada.

Las obras dan cuenta de un momento de transición histórica que está viviendo el País Vasco en la actualidad. En las dos novelas y la película se supera la visión polarizada del conflicto basada en las premisas víctima–victimario y España versus País Vasco, y surge una nueva narrativa en base a la visión positiva de la paz. El nuevo ethos del presente del País Vasco habla de un trauma colectivo y va encaminado hacia una futura reconciliación del conflicto.

Conceptos clave: *Conflicto vasco, relato, cambio, ethos.*

Agradecimientos

Quiero dar las gracias al director de esta tesina Jorge Joaquin Locane por haber tenido tanta paciencia conmigo. Ha sido un verdadero lujo trabajar con él, no me ha dejado perder el índice de vista en ningún momento y ha conseguido que terminara de escribir la tesina. Gracias por tu eficacia, tu amabilidad y tu buen humor.

Gracias también a Álvaro Llosa Sainz y a Maxi por haberme recibido tan bien en la Universidad de Oslo que yo no conocía.

Gracias a Christian por su apoyo incondicional y por todo el cariño que nos muestra. También a Tabea porque su forma de entender la vida me ha dado fuerzas para seguir trabajando.

Gracias a mis hijos que son una maravilla. Lorea, que, con su mirada de bruja, ha mostrado su comprensión en todo momento. Gracias a Greta, porque cada vez que se ha acercado a mí para contar en secreto las páginas que llevaba escritas, me ha hecho sentir que era capaz de terminar este trabajo. Y gracias a Isak por haberme ayudado tanto en mis peores momentos.

Till dig, Mikael, som är den enda som har ställt upp för mig, tack. Du är rent guld.

Índice

1. Introducción	5
1.1. Corpus y estado de cuestión	6
1.2. Objetivo y método	17
1.3. Teoría	19
1.3.1 Estudios entorno al trauma	20
1.3.2 Teorías de la reconciliación.....	23
1.3.3 Algunas precisiones conceptuales	26
2. Análisis	31
2.1 Comportamientos que revelan el trauma	32
2.1.1 Jóvenes que toman las armas	33
2.1.2 El escape.....	43
2.2 El relato en el espacio	46
2.2.1 Dicotomías que narran el conflicto.....	49
2.2.2 Movimiento y reflexión en el espacio.....	71
2.2.3 La recuperación del espacio.....	80
3. Conclusiones	88
4. Bibliografía	91

1. Introducción

Benedict Andersson, en su libro *Imagined Communities* (Anderson, 2016), propone que la nación es una idea de comunidad política imaginada. Siguiendo esta misma línea de pensamiento es posible decir que el conflicto entre España y el País Vasco es una “fantasía”. La confrontación entre lo español y lo vasco se encuentra en el imaginario. Es justamente en ese espacio simbólico donde la literatura y el cine tienen lugar, por eso, la literatura y el cine pueden servir de instrumento para el análisis del imaginario de la sociedad vasca.

En la primera mitad del siglo XXI, tres autores españoles cuentan tres historias que giran alrededor del conflicto vasco, Kirmen Uribe con *La hora de despertarnos juntos* (2016), Fernando Aramburu con *Patria* (2016) e Icíar Bollaín con la película *Maixabel* (2021). No se trata de historias que representan el conflicto vasco, sino que indagan en el sufrimiento de la sociedad vasca. Tienen en común que se publican y estrenan en el periodo después del cese de la lucha armada de ETA¹ en el año 2011.

La literatura y el cine vasco han abordado el tema del conflicto ya desde la década de los setenta (Etxeberria, 2019; Olarizegi, 2019). Si es que abundan las obras que tratan el tema, ¿por qué entonces elegir estos dos libros y la película en particular? Este estudio propone la hipótesis de que estas dos novelas y la película crean una nueva narrativa del conflicto que impulsa un nuevo ethos del presente en el País Vasco. Las obras representan un trauma colectivo porque queda claro que éste afecta a todos y cada uno de los personajes. Los autores usan la representación del espacio con el fin de desbloquear la polarización del relato y aportar nuevas dimensiones a la historia del conflicto vasco. Además, estas tres obras comparten una visión positiva de la paz, término acuñado por Johan Galtung, mientras que las obras anteriores se caracterizan por tener una visión negativa de la paz (Galtung & Fischer, 2013). Esto es, las historias que se cuentan en estas obras iluminan una futura resolución del conflicto.

Teresa Whitfield (Velte, 2020, p. 621) confirma que, a causa de falta de interés por parte de las instituciones, la resolución del conflicto vasco se está dando en la arena social y cultural, y no tanto en la política, lo cual corrobora esta argumentación. Al hilo, se sugiere que las experiencias que se cuentan en estas obras dan forma a un imaginario que reconforta la memoria y queda de

¹ Acrónimo de Euskadi ta Askatasuna, grupo terrorista independentista vasco.

manifiesto que son experiencias que se pueden compartir entre la población vasca en lugar de sufrirlas en soledad.

El análisis que se hace se divide en dos apartados, primero se analiza el trauma, y segundo, el espacio. El conflicto vasco es el tema central en las tres obras. En el conflicto hay eventos, como asesinatos o derrotas, que crean traumas en los protagonistas. Por eso resulta necesario analizar cómo los autores describen el trauma en las obras. El conflicto, los eventos y el sufrimiento del trauma ocurren todos en espacios concretos. De hecho, en las tres obras el espacio es donde los autores desarrollan el proceso traumático hasta llevarlo a una fase de superación. Por esto se analiza las funciones que tiene el espacio en las tres obras.

1.1. Corpus y estado de cuestión

La hora de despertarnos juntos (Uribe, 2016) de Kirmen Uribe, es una novela que tiene como tema principal la historia de España desde 1927 hasta 2011. Está basada en hechos reales y las protagonistas son Karmele Urresti y Txomin Letamendi² que viven en el exilio y dedican su vida a la causa vasca. Kirmen divide la novela en cuatro etapas 1927-1943, 1943-1950, 1953-1979 hasta 2010-2011. La novela fue simultáneamente publicada en tres idiomas, en euskera, catalán y español. El mismo año de la publicación del libro Uribe ganó el Premio de Crítica Española y el premio de la Academia de Lectores Vascos, 111Akademia.

Patria (2016) de Fernando Aramburu es una novela que a través de la historia de dos familias vascas retrata el conflicto vasco desde los años 80 hasta los años inmediatos al fin de la lucha armada de ETA en el 2011. Bittori y Miren son las protagonistas de la novela, ellas son amigas íntimas desde pequeñas hasta que un día ETA asesina al marido de Bittori, Txato. El hijo de Miren había entrado en ETA unos meses antes y, tras el asesinato de Txato, Miren opta por apoyar a su hijo y defender la organización armada, en consecuencia, rompe la relación con su mejor amiga Bittori. La novela ganó numerosos premios todos ellos el mismo año en el 2017, entre estos

² Txomin Letamendi es el marido de Karmele, Txomin Letamendi Urresti es el hijo de ambos.

premios destacan el Premio Nacional de la Crítica, el Premio Nacional de Narrativa del Ministerio de Cultura y el Premio Euskadi de Literatura en castellano.

Maixabel (2001) es una película realizada por Icíar Bollaín, la película está basada en hechos reales y cuenta la historia de Maixabel Lasa viuda del exgobernador civil socialista, Juan María Jauregui, asesinado por ETA en el 2000. Once años más tarde, un preso de ETA contacta con Maixabel para pedirle perdón y ella acepta su petición. El tiempo que abarca la historia es desde la fecha del asesinato en el 2000 hasta la actualidad. Ganó tres Premios Goya, (Blanca Portillo), mejor actriz protagonista (Blanca Portillo), mejor actor de reparto Urko Olazabal, y a mejor actriz revelación (María Cerezuela).

En suma, se ve que las obras han tenido una gran acogida, tanto en el País Vasco como a nivel nacional. Los premios que las obras han recibido son prueba de su relevancia en el ámbito cultural español.

Es conveniente mencionar algunos de los datos más significativos de los autores para ubicar las obras en su contexto. Kirmen Uribe es uno de los autores contemporáneos más reconocidos en la literatura escrita en euskera. Ha ganado, entre otros, el premio nacional de literatura en el 2009 con su primera novela *Bilbao- New York- Bilbao*. Kirmen Uribe creció en Ondarroa³, un pueblo marinero de corte nacionalista con una estrecha relación al movimiento independentista y a ETA. En su juventud, Kirmen era activo en diferentes movimientos sociales y fue condenado a un año de prisión por insumisión al Estado Español (Iturria, 2020, p. 86). Uribe afirma que su literatura se caracteriza por estar comprometida con la realidad que le rodea y dice que es momento de contar lo que pasó en las décadas anteriores (Iturria, 2020, p. 86). En este sentido es interesante fijarse en la cita de Carlos Fuentes que Uribe elige para el prefacio de su novela “Conocía la historia. Ignoraba la verdad”.

Fernando Aramburu ganó el premio nacional de literatura en el año 2017 con *Patria*. Aramburu creció en una ciudad, San Sebastián y confirma que, en su juventud, rozó con movimientos juveniles nacionalistas de izquierdas, tal y como la mayoría de la juventud hizo en los años de plomo del conflicto, pero rápidamente se alejó de ese ambiente. Al contrario que Uribe, Aramburu decidió escribir en español. La novela ha sido interpretada, bien sea desde los postulados

³ Pueblo natal de Uribe y de Karmele

abertzales⁴ o no, como una novela que se sitúa en contra del lado nacionalista vasco. Aramburu, en cambio, declara que su intención no ha sido política y que su novela cuenta una historia de ficción basada, tal vez, en sus propias experiencias.

Iciar Bollaín estrena la película *Maixabel* en el Festival de Cine de San Sebastián en el 2021. La directora nace en Madrid, y actualmente vive en Edimburgo, no ha vivido el conflicto tan de cerca como los otros dos escritores. Bollaín es conocida por hacer películas del estilo de realismo social. Destacan, entre otras, sus películas *Hola ¿estás sola?* (1995) y *Te doy mis ojos* (2003), además, la directora participó como actriz en la mítica película *Tierra y Libertad*, de Ken Loach.

Obstáculos y límites estructurales

En cuanto a los antecedentes literarios y cinematográficos, los investigadores Antonio Malalaña Ureña y Gonzalo Fernández González en su artículo “ETA y el cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine” (Ureña & González, 2006, p. 196), analizan los obstáculos y límites estructurales que tuvieron los artistas españoles desde la época de la Transición⁵ Española hasta principios del siglo XXI. El artículo estudia principalmente el mundo del cine, pero también hace referencia a la creación artística en general, por eso, se entiende que el análisis sirve también para la literatura. Mencionan, por un lado, la autocensura provocada por el miedo al rechazo por parte del público que no estaba preparado para afrontar el tema. Por otro lado, la censura estatal que condicionaba la elección de los temas y, por último, los constantes cambios políticos y sociales que dificultaba la producción. Los autores dicen que “ETA es un tema tabú para el cine español” y añaden que los creadores activos desde 1977 al 2006 se han encontrado con numerosos obstáculos a la hora de tratar el tema del conflicto (Vilches, 2021, p. 141).

La representación del conflicto en la literatura y en el cine

No hay consenso entre los intelectuales sobre cómo se ha representado el conflicto en la literatura vasca. Hay voces que critican que el tema apenas se ha abordado y que en el caso de haberlo hecho, ha sido más bien desde las perspectivas del terrorista y no de la víctima (Arinas, 2020). Por el contrario, Ibon Egaña Etxeberria, investigador de literatura vasca contemporánea, defiende que el

⁴ Nacionalista vasca

⁵ La época de la transición de la dictadura a la democracia en España. Se inicia con la muerte de Franco hasta el 1977 cuando se aprueba La Constitución Española.

corpus de la representación literaria de la violencia de ETA, el GAL, las torturas y otro tipo de violencia es abundante en la literatura vasca (Etxeberria, 2019, p. 60). En otra ocasión dice que a principios del nuevo milenio se ha producido un cambio en la forma de representación del conflicto en la literatura, dice así: “Nonbait, gatazkaren erroetara eta zergatietara begiratzen zuen literatura moduak lekua utzi dio gatazkaren ondorioei eta haien balorazio etiko-moralei behatzen dien fikzioari”, lo que en español sería “al parecer, el tipo de literatura que dirigía su mirada a las raíces y razones del conflicto ha dejado lugar a una ficción que apunta hacia las consecuencias y las valoraciones éticas y morales del conflicto”⁶ (Etxeberria & Zelaieta Anta, 2006, p. 11). El estudio parte de que es aquí donde las novelas y la película que se van a analizar se sitúan.

Literatura

Entre los autores que se muestran a favor de que el conflicto ha sido bien representado en la literatura se observa un consenso en la descripción de su evolución. En un primer momento viene representado desde una visión que idealiza la historia, por un lado, se escribe acerca de tiempos remotos, como las Guerras Carlistas⁷, y, por otro lado, se idealiza la historia reciente.

El conflicto como tema central aparece por primera vez en 1976 con la novela *Ehun Metro* (1976) de Ramón Saizarbitoria (Olarizegui, 2019, p. 14). La novela cuenta los últimos cien metros que un miembro de ETA corre antes de ser tiroteado por la policía. La siguiente novela es, según la escritora Itxaro Borda, *Etiopía* (1978) de Bernardo Atxaga (Etxeberria & Zelaieta Anta, 2006, p. 23). La autora dice que esta novela abre un nuevo camino en la literatura vasca en el que los escritores toman distancia de aquella literatura que hace del terrorista una figura épica. Borda dice que siguiendo esa misma línea surge el fenómeno de la literatura de la esposa del terrorista, que llevará el conflicto al terreno cotidiano. Destaca dentro de este grupo Arantxa Urretabizkaia con la novela *Zergatik Pampox* (1979). Aquí se puede decir que el conflicto se extiende a personas secundarias y no se limita a contar la historia de los terroristas.

En la década de los ochenta, los años más activos de ETA, los escritores se van posicionando políticamente ante el conflicto y se aprecia que la coyuntura social y política afecta directamente

⁶ Mi traducción.

⁷ Contienda civil durante el siglo XIX.

a la literatura. En este sentido destaca *Eskixu* (1988) de Txillardegi, que se posiciona a favor de la lucha armada independentista (Etxeberria & Zelaieta Anta, 2006, p. 24).

Según Olarizegi (Olarizegi, 2019), fue en la década de los noventa cuando el conflicto irrumpe en la literatura con novelas como *Gizona bere bakardadean* (1993) y *Zeru horiek* (1995) de Bernardo Atxaga y la novela *Hamaika pauso* (1995) de Ramón Saizarbitoria, entre otras. Luis Mari Mujika apunta que los dos hacen un acercamiento psicológico al conflicto e intentan entender cómo se ha llegado a esa situación a través de la figura del terrorista (Etxeberria & Zelaieta Anta, 2006, p. 137).

En el 2000, se denuncia el excesivo silencio de la sociedad vasca ante la violencia y se presentan el tema de la transmisión del conflicto a segundas generaciones. Destacan en esta vertiente las novelas *Bizia lo* (2003) de Jokin Muñoz, la novela *Mea culpa* (2011) de Uxue Apaolaza, (Etxeberria, 2019, p. 65) y Katixa Aguirre con *Atertu arte itxaron* (2015). *Twist* (2011) es otro de los libros que refresca el panorama de la literatura porque utiliza la forma de poesía fantástica para contar una historia que hace referencia a un hecho real, la matanza de dos etarras por parte de las fuerzas del estado.

Y por fin, se llega a la vertiente literaria que se caracteriza por abordar el tema desde una perspectiva ética y moral. Es la literatura de los autores que se analizan en esta tesina Fernando Aramburu publica *Los peces de la amargura* (2006), *Los años lentos* (2012) y *Patria* (2016). Kirmen Uribe, tal y como hace en *La hora de despertarnos juntos*, toca el tema del conflicto en sus obras anteriores *Bilbao-New York- Bilbao* (2008) y *Mussche* (2013), y siempre insiste en que el conflicto tiene sus raíces en Guerra Civil Española⁸.

Cine

En el cine existe una mayor muestra del tema del conflicto que en la literatura. El escritor Carlos Roldán Larreta dice que “a lo largo de la historia del cine de Euskadi será una constante el hecho de que la polémica acompañe a toda película que se atreva a tocar el tema del conflicto vasco.” (Larreta, 2004, p. 563). Ureña y González presentan una lista de todas las películas que se

⁸ Guerra Civil Española (1936-1939): Nacionalistas españoles de derechas vs. Republicanos (socialistas, comunistas, anarquistas y las fuerzas regionalistas- nacionalistas).

consideran incómodas para el estado desde el año 1977 hasta el 2005, y coinciden con Larreta en que, a pesar de que las perspectivas sean polifónicas, todas se encuentran con el problema de que es muy difícil trabajar el tema de la violencia (Ureña & González, 2006, p. 197).

Es interesante el análisis del investigador Santiago de Pablo que ayuda a crear un panorama del conflicto en el cine desde 70 a finales de los 90. El autor dice que el cine vasco de los primeros años de la Transición tiene carácter reivindicativo y representa a ETA como una reacción al franquismo y de una manera mitificada. Más tarde, según De Pablo se pasa de un cine que se basa en hechos reales a una ficción que tímidamente pone en entredicho la lucha armada. Al igual que en la literatura, en la última época, surge un cine que gira en torno a temas éticos y morales.

Entre las películas en base a hechos reales *Estado de Excepción* (1976), de Iñaki Muñoz, que trata sobre los últimos presos de ETA asesinados con el garrote vil en 1975 y por la cual fue encarcelado. El documental, *El proceso de Burgos* (1979) de Imanol Uribe “basado en entrevistas con los etarras condenados en el famoso juicio de 1970, recién salidos de la cárcel como consecuencia de la amnistía” (Pablo, 1998, p. 180) y, del mismo autor, *La fuga de Segovia* (1981) (Pablo, 1998, p. 182).

La década de los ochenta se aleja de esta corriente documental y se remonta a tiempos pasados, a los orígenes del nacionalismo vasco, *La conquista de Albania* (1983) de Alfonso Ungría o *Akelarre* (1983) de Pedro Olea. La película *Vacas* (1992) de Julio Medem que, aunque realizada más tarde, también entraría en este grupo (Pablo, 1998, p. 182).

Los noventa, al contrario que la literatura según Olarizegi, se caracterizan por películas que en general evitan el conflicto. No obstante, en el año 1994 Uribe vuelve a estrenar otra película, *Días contados* y esta vez ya, el conflicto pasa a ser telón de fondo de una película de acción. En 1997 se estrena la película *A ciegas* de Daniel Calparsoro, que según las propias palabras del director pide a ETA que termine la acción violenta (Pablo, 1998, p. 196).

En los 2000 vuelve a surgir un interés por el conflicto, Elena Taberna dirige la película *Yoyes* (2000) y Enrique Urbizu *Esos cielos* (1997), en ambas los protagonistas son ex miembros de ETA que se sitúan en la línea de los arrepentidos, factor que conlleva cierta crítica al terrorismo intrínseca. En el 2004 Julio Medem estrena la controversial película-documental *La pelota vasca, la piel contra la piel* que fue criticada por las ideologías más extremas de la sociedad vasca y

española. La razón principal por la que fue tan duramente criticada fue que sacó a la luz las cuestiones más comprometidas del conflicto, entre ellos la autoría de las torturas y de los asesinatos.

Según Otaegi (Otaegi, 2020, p. 143), a partir del 2005 el tema del conflicto se deja a un lado y van a pareciendo temas entorno a identidades individuales como la sexualidad, el feminismo y la inmigración. *Loreak* (Joxe Mari Goenaga, Jon Garaño, 1014) y *Handia* (Jon Garaño y Aitor Arregi, 2017).

En el 2020 Aitor Gabilondo adapta la novela *Patria* a una serie televisiva producida por Alea Media para HBO. La serie tiene una gran acogida tanto en España como en el extranjero y esto es un factor clave para este análisis, porque resulta en una exitosa promoción de la novela.

Por último, en el 2021, Icíar Bollaín se atreve a contar la historia real de Maixabel Lasa. El marido de *Maixabel* fue asesinado por ETA en el 2000. A través del personaje de la esposa, de la víctima y sus perpetradores, Bollaín construye una historia desde una mirada alejada del discurso polarizado. La película se estrena en el Festival de Cine de San Sebastián en el 2021.

Investigación previa

A continuación, se pasa a estudiar la investigación que se ha realizado sobre las dos novelas y la película. La cantidad de estudios realizados sobre *Patria* es mayor que la de *La hora de despertarnos juntos* y de *Maixabel*. Llama la atención que el análisis sea tan polarizado y subjetivo en base a ideologías políticas.

En un primer lugar, está la vertiente que considera que *Patria* retrata con nitidez la realidad del País Vasco en los años más duros del conflicto y que condena con rotundidad el nacionalismo vasco, dando espacio a la víctima en su relato. Pertenece a este grupo María Victoria Martínez (Martínez, 2018), que en su artículo “Memoria, historia, relato. Contar los años de ETA según *Patria*, de Fernando Aramburu” sugiere que Aramburu asume el hecho de que la sociedad vasca no tiene ninguna capacidad de reflexión. Este análisis descarta esta idea ya que resulta demasiado sesgada. En su línea, Juan Rubio de Olazabal (Olazabal, 2021) hace un exhaustivo análisis de la novela en relación con la lluvia como recurso estético, lo cual coincide con este estudio. Sin embargo, su perspectiva es sesgada, como la de Martínez, en el sentido de que parte de una visión polarizada del conflicto en la que la lluvia divide la narración en dos. Tanto Martínez como

Olazabal tienen enlazados con la perspectiva de Joseba Zulaika y Edurne Portela porque no tiene en consideración el discurso en curso sobre el conflicto en el País Vasco. Por un lado, la discusión a nivel académico, por ejemplo, en la investigación de la Universidad Pública Vasca. Por otro lado, a nivel más público, la discusión en las revistas de actualidad como *Jakin*, *Argia*, *Berria* y *111Akademia*, o plataformas como *Aunamendi-eusko-ikaskuntza.eus*, además del Centro de Investigación por la Paz *Gernika Gogoratuz*. En contraposición a esta perspectiva, este análisis considera que Aramburu incluye esta discusión en curso en su novela.

Por último, siguiendo con la misma vertiente de investigación, la investigadora Claudia Obrador Llull (Llull, 2022) afirma que Aramburu da preferencia a la voz de las víctimas del terrorismo dejando de lado a la otra parte de la sociedad. No obstante, Llull no se fija en el personaje de Joxe Mari, el etarra, al que el autor concede un lugar privilegiado en la novela, por eso, puede que la autora minusvalore el peso de este personaje.

En un segundo lugar, están los autores que opinan que Aramburu ha contado una versión simplificada e incorrecta de la realidad y ha atentado en contra de la *izquierda abertzale*⁹ y ETA (Hidalgo, 2022; Rodríguez, 2019). En este grupo está también Joseba Gabilondo, que hace un complicado análisis teórico, y dice que *Patria* es un melodrama que a través de la otredad de lo vasco consigue hacer del tema algo cercano a un turismo neoliberal al servicio del estado español (Gabilondo, 2020).

Sea cual sea la interpretación, es obvia la polaridad de los análisis que alimentan el conflicto, las dos posturas son contrapuestas y continúan con el mismo relato que ha separado la sociedad hasta ahora. En términos generales se concluye que gran parte de la investigación que se ha encontrado sugiere que Aramburu escribe desde una perspectiva crítica al movimiento nacionalista vasco. Porque tanto desde los parámetros españoles como desde los abertzales se evalúa el libro desde perspectivas políticas que no están sincronizadas con el punto de vista desde el que Aramburu escribe. Porque el autor, según este estudio, se encuentra ya en una fase posterior a la del relato polarizado.

⁹ Izquierda nacionalista, hace referencia a partidos políticos como HB, Bildu o Sortu, dependiendo de la época de la que se habla. Ciertas voces lo consideran rama política de ETA.

El acercamiento de este tipo de análisis hacia el libro resulta superficial, en cambio, si se hace una lectura más cuidadosa de la novela se observa que Aramburu retrata a una sociedad cansada. La representación de la vida de aquella época es realista, todos los personajes se encuentran azotados por el conflicto y están confundidos. A este respecto, sí que se ha encontrado una tercera vertiente de análisis que se sitúa más cerca de la hipótesis que se defiende en este estudio.

En este grupo están, por un lado, Ana María Casas-Olcoz, que en su artículo parte de la idea de que la variedad ideológica- vivencial de los personajes convierte a las víctimas en protagonistas. Su aportación es que incluye entre las víctimas al asesino y su familia y al personaje asesinado y su familia (Casas-Olcoz, 2019, p. 146). También destaca María Dolores Alonso Rey que introduce temas como la influencia del perdón privado en un cambio en la sociedad, el génesis del terrorismo y la posible transformación de los personajes: “Los efectos restaurativos de ese perdón tan singular desbordan la relación interpersonal y auguran la sanación de la sociedad” (Rey, 2019). Y, por último, cabe mencionar a Álvaro Abellán-García Barrio que estudia el uso de la estética como herramienta para llegar a los lectores en la novela. También menciona el carácter universal de la obra y su proyección en los cambios que se están produciendo ahora mismo en el País Vasco (Barrio, 2022).

Sobre *La hora de despertarnos juntos* (Uribe, 2016) se ha encontrado poca literatura de investigación. Uribe recibe el Premio Nacional de la Crítica el mismo año de la publicación de la novela, este premio lo recibe Aramburu el año siguiente. A pesar de su reconocimiento, la novela no resulta tan controvertida como *Patria* y es posible que esa sea una de las razones principales por las que no se ha encontrado tanta investigación sobre ella.

La mayoría de la crítica que se ha encontrado es una crítica positiva que enaltece la labor del escritor. De entre ella, cabe mencionar al sociolingüista Manu Ahedo Santiesteban que dice que ésta es una novela que abarca temas de carácter ético y moral. Santiesteban dice que Uribe pone el acento en los dilemas a los que los personajes se enfrentan. Para él, el hecho de que los personajes vayan en direcciones diferentes y vivan en épocas distintas hace que, no solamente se pueda entender el desarrollo del conflicto, sino que también el desarrollo del País Vasco, ya que toca temas como el de la distinción entre lo rural y lo urbano. En el libro, lo rural aparece representado por el pueblo natal del autor, Ondarroa y lo urbano por Bilbao, París y Caracas. Este último tema no viene bien fundamentado en el estudio (Santiesteban, 2018, p. 20). A pesar de todo,

es cierto que estos dos mundos están presentes en la novela, es posible interpretar que Santiesteban hace referencia a que, a través de la contraposición de espacios, Uribe pretende mostrar que el nacionalismo vasco de aquella época no solamente consistía en un nacionalismo rural y costumbrista, sino que también existía un proyecto nacionalista cosmopolita interesado en el arte y la cultura contemporánea que fracasó. No obstante, es cierto que Uribe ha sido acusado por la escritora vasca Edurne Portela (Portela, 2016, p. 36) de tener una tendencia a idealizar el País Vasco, por lo tanto, existe una discusión sobre este aspecto ya desde su primera novela *Bilbao-New York-Bilbao* (Uribe, 2010).

Por otro lado, Amalur Artola recoge las palabras del filólogo y político Hasier Arraiz en el diario Gara en el 2018 (Artola, 2018). Artola titula el reporte con esta frase “Kirmen Uribe, el autor que responde con preguntas” lo cual va al hilo con la argumentación de este estudio. Hasier Arraiz hace un análisis conciso de la obra y sus observaciones no hacen más que corroborar la hipótesis aquí presentada. El autor reacciona en contra de la crítica que acusa a Uribe de justificar la violencia, por ejemplo, contra la crítica de José Carlos Mainer en el diario *El País*. Arraiz opina que Uribe, en *La hora de despertarnos juntos* (Uribe, 2016), hace preguntas incómodas al lector, preguntas que según él, no se han planteado hasta ahora. Por último, no deja pasar la crítica procedente de la izquierda nacionalista, que insinúa que Uribe se ha puesto de lado del PNV¹⁰ al conceder al nacionalismo conservador un gran espacio en la novela (Artola, 2018). Arraiz no ve ningún indicio de que el libro se posicione hacia un lado o hacia otro del conflicto. En este sentido, cabe recordar que el crítico de literatura José Carlos Mainer, mencionado arriba, apunta que el libro idealiza el nacionalismo vasco, tanto el conservador como el de la izquierda radical, y que se muestra indulgente con el terrorismo (Mainer, 2018).

La novedad de la investigación aquí mencionada es que, Santiesteban y Arraiz son personajes relevantes dentro de la corriente intelectual de la izquierda abertzale, es más, este último, es uno de los representantes del partido político de izquierda abertzale, Sortu. Esto indica que la novela a agitado al sector más cercano a la izquierda abertzale, lo cual puede ser un reflejo de una pequeña escisión en el pensamiento y del arranque de una vía hacia la resolución.

¹⁰ Partido Nacionalista Vasco.

En cuanto a la película *Maixabel*, dado que se estrenó el año 2021, la investigación que se ha encontrado es muy escasa. Interesa el artículo de Israel Roncero Villarón que, de hecho, tiene una perspectiva que encaja con esta hipótesis en el sentido de que incorpora, tal y como se ha hablado sobre Uribe, la idea de que este se trata de un momento de preguntas y no de respuestas. En opinión del autor, la película “teoriza y se plantea a nivel filosófico cual es la relación de la memoria con el perdón” (Villarón, 2022, p. 14). Según él, el debate que la película plantea es “primero, si es necesario que el victimario reconozca el daño, y segundo, si la memoria que las víctimas quieren hacer de ese daño es a través del resentimiento o el perdón” (Villarón, 2022, p. 14). Estas cuestiones de las que habla Villarón apuntan al nudo del conflicto en este momento, y se podrían aplicar tanto a *Maixabel*, como a *Patria* y *La hora de despertarnos juntos*. Además, el autor observa que últimamente han aparecido películas que reflexionan sobre la memoria colectiva y plantean preguntas acerca de si es necesaria la memoria o no. Hace un estudio de tres películas, sobre las que concluye que las películas *Conferencia* de Iván Tverdowskiy (Rusia, 2020), *Maixabel* de Icíar Bollaín (España, 2021) y *Madres Paralelas* de Pedro Almodóvar (España, 2021) no dan respuestas rotundas, sino que invitan al espectador a reflexionar sobre si, frente a un conflicto, es la memoria o el olvido el camino hacia adelante.

Por último, desde un punto de vista menos retórico que el de Villarón, Patrick Eser coincide con este análisis en su artículo titulado “Reflexiones para después de la violencia. Afectos, éticas del perdón y el deber de memoria en las narrativas del postconflicto vasco: El caso de *Maixabel*” (2021). El autor hace referencia al carácter reflexivo de la película: “*Maixabel* logra problematizar y hasta incluso generar afectos que sirven para profundizar y complejizar las cuestiones claves de los debates del pasado violento”. No obstante, Eser usa el término “postconflicto”, lo cual desvía su perspectiva hacia el lado de la narrativa polarizada que considera que el conflicto termina en el 2011, fecha en la que ETA deja las armas, dice así: “es un importante referente fílmico de la nueva constelación sociocultural del posconflicto”, por tanto, a pesar de considerar acertada su visión de una nueva constelación cultural, esta tesina considera que el conflicto sigue todavía vivo y por tanto, el uso del término “postconflicto” no es correcto.

1.2. Objetivo y método

El objetivo de esta tesina es demostrar que Uribe, Aramburu y Bollaín crean una nueva narrativa del conflicto vasco. Los autores hacen una lectura de la actualidad vasca que ataca a los viejos atractores sobre el que se sostenía el relato polarizado. De esta manera el lector y el espectador tienen la oportunidad de crear su versión del conflicto y esto, a su vez, tiene como resultado un cambio del ethos del presente.

El relato se analiza teniendo en mente la idea de que hay un relato polarizado que estas tres obras intentan cambiar. El método de análisis está inspirado en la versión de la teoría del análisis de discurso de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (2001). Laclau y Mouffe analizan la posibilidad de construir hegemonías con el fin de entablar cambios sociales. Su teoría propone que el discurso se constituye en base a un punto nodal que da estabilidad a los diferentes elementos. En las tres obras, este nódulo es el trauma y los elementos que constituyen el discurso pueden ser, entre otros, la víctima y el perpetrador, la lucha por la libertad o el estado nación. En principio, estos elementos son neutrales, pero políticamente disputados, y al recibir significado en un discurso se convierten en momentos. Estos momentos nunca son completamente fijos, sino que siempre hay una posibilidad de que su significado desaparezca. Por eso, en el análisis de las tres obras, se intenta identificar cómo los elementos reciben contenido y cómo llegan a tomar parte de un nuevo discurso (Laclau & Mouffe, 2001, pp. 105-145).

El análisis de esta tesis no pretende hacer un análisis crítico de los textos, tampoco del contexto en el que se publican. El objetivo es primero identificar los nódulos y sus elementos para luego aplicar la teoría de Daniel Bar-Tal para dar sentido al contenido que adquieren los elementos y, en consecuencia, al resultado que se obtiene al cambiar el discurso.

En cuanto a la metodología para el estudio del espacio se usan modelos propuestos por las teorías de autores que se inscriben dentro de la tradición europea de estudios literarios. Como, por ejemplo, el francés Gaston Bachelard con su estudio de la poética del espacio *The Poetics of Space*¹¹(Bachelard, 1994). Por otro lado, desde la perspectiva de la narratología, se toman en cuenta los conceptos sobre el estudio del espacio de Mieke Bal en su libro *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (Bal, 2017); de Marie-Laure Ryan en su artículo “Theory and Interpretation

¹¹ Se usa la versión en inglés porque no se ha tenido acceso ni a la versión original ni a la versión española.

of Narrative” (Ryan et al., 2016) y de Marc Augé en *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*¹²(Augé, 2008). Sus teorías aportan herramientas para el análisis y por eso están dentro del apartado de la metodología.

Tanto Bachelard como Bal y Ryan hacen hincapié en la importancia de las dicotomías de los espacios y sus valores intercambiables. Bachelard pone mayor peso en la simbología de los espacios. Por ejemplo, siguiendo sus teorías, el espacio transoceánico en *La hora de despertarnos juntos* sería un espacio que simboliza la guerra y la tragedia que supone el conflicto. Lo mismo en las demás obras, hay espacios que contienen un valor simbólico importante para seguir el desarrollo de la narración. Por ejemplo, en *Patria* la casa del pueblo de Bittori simboliza la recuperación de su espacio en la sociedad vasca y en *Maixabel*, el monolito en la montaña el nuevo ethos del presente.

Bal, por su parte, propone dos conceptos que sirven de herramienta al análisis: el sistema de espacios dicotómicos negativos y positivos y el espacio en movimiento como objetivo en la narración.

En primer lugar, en base al modelo de dicotomías se entiende que, en *La hora de despertarnos juntos*, Europa es un espacio negativo en oposición al continente americano que es un espacio positivo. En *Patria* es la ciudad la que tiene el valor positivo en oposición al pueblo que tiene una connotación negativa. Y, por último, en *Maixabel*, el exterior es la libertad en contraposición a la cárcel que se torna positiva para el preso. Tanto Bachelard como Bal y Ryan hablan de la posibilidad de la inversión de los valores de los espacios, lo positivo se puede convertir en negativo. El ejemplo más claro es el de la relación de Ibon con el exterior y la cárcel, los valores se intercambian cuando Ibon sale de permiso y se da cuenta de que el exterior se ha vuelto un espacio desconocido y amenazante para él.

Tanto Uribe como Aramburu y Bollaín usan el recurso del espacio en movimiento. Se ve que el objetivo de este espacio dinámico es aportar al lector el efecto de que algo se está procesando, son el espacio transoceánico en *La hora de despertarnos juntos*, la lluvia en *Patria* y el movimiento en la panadería en la cárcel en *Maixabel*. En todos ellos el movimiento es el objetivo.

¹² Se usa la versión en inglés porque no se ha tenido acceso ni a la versión original ni a la española.

El espacio container y en espacio imaginado de Ryan sirven para entender cómo el lector y el espectador perciben los espacios. La idea de espacio container permite identificar espacios que oprimen a los personajes, como puede ser España para Karmele y su familia en *La hora de despertarnos juntos*, el pueblo para Bittori en *Patria* y la cárcel en Maixbel, en conclusión, el lector percibe que estos espacios son conflictivos.

El espacio imaginado del que habla Ryan resulta interesante en el caso de Uribe. El autor crea un espacio imaginado en la escena que se representa en el cuadro de Gezala, que se menciona al inicio del libro. El espacio que sugiere el cuadro sirve al autor para organizar el relato, ya que es el mismo narrador que describe el cuadro. De esta manera se unen dos espacios y dos épocas diferentes y, a partir de ahí, se cuenta una gran parte del relato.

1.3. Teoría

Las teorías que se utilizan para este estudio caben en la categoría de los estudios del trauma y las teorías de reconciliación.

Los estudios en torno al trauma irrumpen en Occidente en la década de los noventa. Aunque es ya en la década de los ochenta que aparece por primera vez el diagnóstico Posttraumatic Stress (PTSD) en el catálogo oficial norteamericano de trastornos psiquiátricos en alusión a los veteranos norteamericanos de la Guerra de Vietnam (Theidon, 2004, p. 40). La escuela norteamericana tiene como tradición estudiar el trauma de manera individualizada. Su método consiste en identificar los síntomas del estrés postraumático en aquellos grupos o personas sobre los que se quiere investigar.

Esta práctica es criticada por otras tradiciones como la latinoamericana. Cabe mencionar a la investigadora Kimberly Theidon que arguye en contra de este modelo, porque, según ella, deja de lado el contexto en el que se encuentra la persona o el grupo que sufre el trauma. Según la autora, no se toman en cuenta cuestiones como las diferencias raciales y de clase, la espiritualidad y los síntomas sicosomáticos y la asunción de que hay una respuesta universal a los eventos estresantes. En contra, Theidon propone en su obra *Entre Prójimos* (Theidon, 2004) la idea de que dentro de un conflicto social, político y armado existe un trauma colectivo incrustado en todas las capas de la sociedad. Esta teoría se considera apropiada para este análisis ya que el objetivo es demostrar que los libros tienen un efecto sobre la sociedad vasca. Esto no significa que se vayan a dejar de lado los planteamientos de la escuela norteamericana, sino que se hace un balance entre las

propuestas de las dos perspectivas. En menor medida, se usan la teoría de Colette Soler citada por Julián Zompano Coacci (Coacci, 2021) que estudia la dinámica dentro del proceso traumático.

Por último, para estudiar el trauma en el caso concreto de la producción artística vasca se hace uso de las ideas de Ibon Egaña Etxeberria “Heridas que hablan. Sujeto, género y trauma en la narrativa vasca” (Etxeberria, 2019). Etxeberria analiza temas como la transmisión del trauma a segundas generaciones y las dinámicas sociales como consecuencia de un trauma colectivo, y las aplica al caso vasco. Citando a Judith Herman, Etxeberria remarca la teoría de que la víctima de una acción violenta puede sentirse traicionada por el grupo y perder su identidad, perder su condición de sujeto. Menciona la teoría de Kai Erikson de que se puede dar el fenómeno de que las víctimas supervivientes, tanto de un lado como el otro del conflicto, comiencen a establecer lazos entre ellos con la intención de crear una nueva identidad conjunta.

En cuanto a las teorías de la reconciliación, el análisis se apoya en la teoría de Daniel Bar-Tal en su libro *Sociopsychological Foundations of Intractable Conflicts* (Bar-Tal, 2007) porque aportan un sólido análisis sobre las estructuras sociopsicológicas que soportan los conflictos colectivos. Bar-Tal se dedica al estudio de conflictos políticos y sociales de larga duración difíciles de solucionar. Su objetivo es estudiar las infraestructuras mentales o psicológicas de las sociedades en estos conflictos.

En segundo lugar, se usan las teorías de Johan Galtung en el libro escrito junto a Dietrich Fischer *Pioneer of Peace Research* (Galtung & Fischer, 2013). Galtung es pionero en los estudios de paz y resolución de conflictos y el fundador del Instituto de Estudios de la Paz. Entre sus ideas interesa el concepto de la paz negativa y de la paz positiva.

1.3.1 Estudios entorno al trauma

En este apartado se explica cómo se usan las teorías mencionadas en el estudio concreto de las obras en este análisis.

Según la definición de la American Psychological Association el trauma es:

an emotional response to a terrible event like an accident, rape, or natural disaster. Immediately after the event, shock and denial are typical. Longer term reactions include unpredictable emotions, flashbacks, strained relationships, and even physical symptoms like headaches or nausea. (APA.org, 2022)

El trauma es pues una reacción a un evento en el pasado. La violencia de ETA o las violaciones de los derechos humanos por parte de la Guardia Civil¹³ se pueden considerar traumáticas. Para este análisis interesa estudiar el efecto a largo plazo del conflicto que se representa tanto en los libros como en la película.

Sin ánimos de comparar el conflicto peruano con el vasco, se hace uso de las teorías de Kimberly Theidon en su libro *Entre Prójimos* (2004), donde se analiza la problemática del uso del término trauma en el contexto de un conflicto armado. Dice que para estudiar el trauma dentro de un conflicto armado es conveniente entenderlo como un trauma colectivo. Según la autora este trauma colectivo se manifiesta a través de códigos internos de cada comunidad. Estos códigos pueden aparecer, por ejemplo, en expresiones lingüísticas que muchas veces contienen las claves para entender las experiencias y los sentimientos vividos (Theidon, 2004, p. 42). La autora nombra también otros lugares en los que el trauma puede estar presente, por ejemplo, las instituciones como en el sistema escolar, en los medios de comunicación y en las tradiciones, como pueden ser las fiestas populares o la música (Theidon, 2004, p. 43). Y añade que el trauma puede seguir presente durante mucho tiempo, no solamente en los recuerdos personales de las víctimas, sino también en las estructuras sociales y políticas. Con todo, a partir de las teorías de Theidon se reafirma la hipótesis de que el trauma en estas obras es colectivo y se encuentra incrustado en todas las capas de las sociedades. Si la historia que cuenta Uribe comienza en los años 20 del siglo XX y Maixabel llega hasta el 2021, se puede decir que el conflicto abarca cinco décadas. Es significativa el personaje de la nieta de Maixabel, el bebé remite a un conflicto sin resolver y a la transmisión del trauma a terceras generaciones.

El carácter interseccional del conflicto y su larga duración enlaza con otra idea de Theidon de que el trauma puede estar incrustado en las expresiones lingüísticas. A este respecto cabe mencionar dos palabras que utiliza Aramburu en *Patria, maqueto* y *txakurra*. La primera palabra hace referencia a una persona que no sabe hablar vasco y vive en el País Vasco. Esto normalmente implica que estas personas han inmigrado desde otra parte de la Península para trabajar en el País

¹³ Instituto armado español y fuerza de seguridad de ámbito nacional.

Vasco. Se caracterizan por no hablar vasco y votar a partidos políticos españolistas. La palabra tiene una connotación despectiva porque alude a un enemigo potencial aliado con el gobierno español. La segunda palabra, *txakurra* es una palabra que se usa despectivamente para referirse a la policía española, significa perro en vasco. Todo indica que el conflicto ha modificado el lenguaje, es decir, estos cambios en el lenguaje son el reflejo del trauma colectivo porque hacen referencia a la reacción de la población al evento traumático, el conflicto.

Theidon habla también de las instituciones y las estructuras sociales en las que está presente el trauma colectivo. A partir de sus teorías se identifican dos espacios significativos, la iglesia del pueblo de *Patria* y la cárcel de Nanclares de la Oca en *Maixabel*. La iglesia es una institución con poder en el pueblo, en este caso cumple el papel de portavoz. La reacción del cura ante la aparición de Bittori en el pueblo revela el trauma colectivo que sufre el pueblo. Tras el cese de la lucha armada, Bittori vuelve al pueblo. Pronto se presenta el cura en su casa para pedirle que no aparezca más en el pueblo porque su presencia hace que la gente se ponga nerviosa y altere la paz. La reacción del cura, don Serapio, demuestra que la función de la Iglesia es proteger al pueblo, que no puede soportar la presencia de Bittori porque revive el asesinato del Txato, provocando sentimientos de culpa y vergüenza.

La otra institución es la cárcel de Nanclares de la Oca, que constituye un organismo central en la película *Maixabel*. Dentro de la misma entidad hay dos posturas diferentes ante la situación actual del País Vasco. Por un lado, está la figura del director del centro que tiene fe en los encuentros restaurativos de los presos con las víctimas, esta sería la voz de Ibon, *Maixabel*. Y por otro, el gobierno que toma la decisión de abortar los encuentros, esta sería la voz de aquellas víctimas que no están preparadas para el proceso. El debate se refleja en las políticas penitenciarias de la cárcel.

Erikson, citado por Etxeberria, habla de que el trauma colectivo puede paradójicamente dar lugar a la formación de lazos entre las distintas partes del conflicto. El hecho de haber experimentado el mismo conflicto y haber sobrevivido a él da lugar a la necesidad de crear una nueva identidad conjunta. En este sentido, es fácil entender por qué *Maixabel* y *Nerea*, en *Patria*, deciden participar en los encuentros restaurativos. En el lado opuesto están los presos, que también tienen la necesidad de mostrar su arrepentimiento, tanto a las víctimas directas, como a la sociedad en su totalidad. Son presos que también se han sentido traicionados por la organización y buscan una nueva identidad, a ser posible junto a las víctimas.

Bollaín retrata este fenómeno en la última escena de la película, en la que se homenajea a Juan Mari. Todos los actores del conflicto y los afectados por el trauma están presentes. Por un lado, están Maixabel, su hija y su nieta, tres generaciones traumatizadas. Por otro lado, todos los presentes en el homenaje, que simbolizan la totalidad de la sociedad vasca y, por último, también está Ibon, el terrorista. Todos comparten el trauma, por lo tanto, tal y como dice Etxebarria, los terroristas, Maixabel y Nerea tienen en común su interés por establecer lazos entre los actores con la intención de iniciar el proceso de superación del trauma colectivo.

Para terminar con este apartado, cabe mencionar la teoría de Soler (Coacci, 2021, p. 34), que ayuda a entender las reacciones de los terroristas y las hijas de Bittori y Maixabel. Soler dice que el trauma surge cuando una persona no puede soportar el terror sufrido, irrumpe en la mente del sujeto y hace que se paralice convirtiéndolo en objeto. Por eso, es de entender la decisión de los jóvenes de enrolarse en la organización armada o, el de las jóvenes de escaparse del País Vasco. Estas reacciones son, según las ideas de Soler, un acto reflejo del trauma.

1.3.2 Teorías de la reconciliación

La teoría de Bar-Tal es un instrumento eficaz en el análisis porque aporta conceptos claves como, por ejemplo, el del ethos del presente, el atractor y el conflicto intratable. En un primer lugar se presenta la definición del concepto ethos del presente, para después continuar con el atractor y el conflicto intratable:

The configuration of shared central societal beliefs that provide a particular dominant orientation to a society at present and for the future (Bar-Tal, 2000a). Ethos supplies the epistemic basis for the hegemonic social consciousness of society and serves as one of the foundations of societal life. It binds the members of society together, connects between the present and the goals and aspirations that impel them toward the future, and gives meaning to the societal life (Bar-Tal, 2007, p. 1438).

Partiendo de esta idea, es posible argumentar que las dos novelas y la película cambian el ethos del presente de la sociedad vasca actual. La configuración de creencias sociales de las que habla el autor se ha modificado en el País Vasco y que las tres obras que se analizan han contribuido a ello. Este fenómeno tiene como consecuencia el cambio de ethos del presente que se está dando en la actualidad. Las obras en su conjunto presentan un nuevo escenario al lector y al espectador a

partir del que surgen nuevas creencias sociales. Estas creencias dan lugar a un nuevo ethos del presente.

Al respecto, es necesario explicar lo que significa el término atractor porque constituye la piedra angular del proceso de cambio. Para llegar a modificar el ethos del presente es necesario mover los pilares que sostienen el viejo relato, que son los atractores. Este análisis defiende que las novelas y la película atacan estos atractores y por eso modifican el viejo relato e impulsan el cambio de ethos del presente. Según Bar-Tal, los atractores justifican el discurso que defiende la lucha o el conflicto. Por lo tanto, cuando sucede un cambio en alguno de los atractores el fundamento de la lucha se fisura y, si cambian varios, es posible que el relato de la lucha cambie por completo.

La nueva narrativa que emerge de obras en conjunto propone un cambio de atractores. Por ejemplo, el atractor que entiende que el conflicto en el País Vasco ha desembocado en una sociedad dividida en víctimas y victimarios se modifica y se habla de que todos los personajes en la historia son víctimas del mismo conflicto. El relato víctima–victimario es el que persiste todavía hoy en la sociedad vasca, sin embargo, Uribe, Aramburu y Bollaín, modifican los atractores que impulsan al lector a reinterpretar el relato del conflicto.

A través de la propuesta de Bar-Tal se observa que se ha dado un cambio en la caracterización de las viudas de los asesinados. La viuda débil y anulada es otro de los atractores que cambian en estas obras. Las mujeres pasan de ser un objeto a ser un sujeto, es decir, experimentan un proceso de empoderamiento que las convierten en actores principales de la narrativa. Siguiendo esta misma línea, se observa que cambia también la imagen del preso. El preso heroico se convierte en una persona débil, que, además, está dispuesta a participar en el proceso de reconciliación. La involucración de la figura del preso en el proceso de la reconciliación deja sin fundamento el discurso polarizado.

Otro de los temas novedosos en la historia que conforman las tres obras sucede en el campo de la territorialidad. Usualmente, un conflicto de este tipo está muy ligado a la identidad en base al territorio. Según el relato tradicional, se ha dicho que la pugna en el conflicto vasco se da entre España y el País Vasco. Sin embargo, se observa que el conflicto en *La hora de despertarnos juntos* extiende su territorio hasta el continente americano. *Patria* deja de lado el territorio español y se concentra en el conflicto interno del territorio vasco. Por último, Bollaín introduce la cárcel

dentro de la territorialidad del conflicto. Por eso se deduce que el atractor del binomio España-País Vasco se transforma.

En resumen, las obras proponen una modificación de los atractores, y de esta manera, ofrecen al lector y al espectador la posibilidad de desbloquear el conflicto que antes se consideraba de carácter intratable.

Desde el punto de vista de la sociopsicología las teorías de Johann Galtung y Dietrich Fischer, analizan los conflictos en base a la división entre la paz negativa y positiva. Dice que hay sociedades en las que a pesar de que se den situaciones de paz, no necesariamente desaparece la amenaza de la violencia. Es decir, se puede dar el caso en que una organización militar que ejerce la violencia anuncie la tregua y, sin embargo, las estructuras mentales y socioeconómicas no cambien. Según el autor, el cese de la lucha armada da lugar a una paz negativa, dice así:

- *Violence* can be physical, like wife-battering, or verbal, bad-mouthing.
- *Negative peace* is the absence of all that, passive co-existence
- *Positive peace* is active love, the union of body, mind, and spirit. (Galtung & Fischer, 2013, p. 174)

Propone que la paz negativa solamente requiere un cese de la violencia, mientras que la paz positiva requiere un cambio social y una superación del patrón mental de la confrontación, según sus palabras son necesaria tres tareas: “building direct, structural and cultural peace” (Galtung & Fischer, 2013, p. 173). Por eso, se dice que no es solamente la ausencia de la violencia lo que es necesario para conseguir la paz.

El cese de la lucha armada ETA en el 2011 da lugar a un período de paz negativa, es un evento que importante en las tres obras. En *La hora de despertarnos juntos*, no hay momento sin violencia hasta el final. En esta parte última del libro, el narrador se encuentra en la época posterior al 2011. En *Patria* y en *Maixabel* se sabe que ETA ha decidido dejar las armas. Con lo cual, en todas ellas hay momentos de paz negativa.

En el caso de Uribe, queda claro en las declaraciones directas del autor y narrador que el conflicto no se ha solucionado. En la parte final del libro, hace referencia a una nueva época por venir en la que toda la sociedad vasca debería colaborar y trabajar hacia una paz verdadera.

En *Patria*, las distintas reacciones de los personajes aluden a un problema latente en las estructuras sociales y las relaciones personales. Xabier, el hijo de Bittori, se muestra escéptico ante el anuncio del cese de la violencia, no se lo cree. A Bittori, la noticia, le da fuerzas para enfrentarse al pueblo, y a Miren, le provoca ansiedad. Su vida gira en torno a la lucha, su hijo está en la cárcel y su identidad en el pueblo se basa en defender a ETA. Es por eso que, el abrazo último entre las dos mujeres no simboliza el final del conflicto, tal y como muchos estudiosos han propuesto, sino que simboliza el inicio de una transformación hacia una paz positiva.

Algo parecido ocurre en *Maixabel*, con la diferencia de que la película se encuentra en una fase más avanzada en el proceso, se están estableciendo relaciones entre los presos y las víctimas, pero se ve incluso que las políticas penitenciarias están cambiando. Bollaín apunta también a la tensión que existe, por ejemplo, entre los amigos del partido de Juan Mari y María, su hija que se resiste al cambio. Lo cual confirma la hipótesis de que se vive un proceso de cambio social. Como se ha visto, las tres obras apuntan en la misma dirección, se retrata en ellas el paso de una paz negativa a una paz positiva.

1.3.3 Algunas precisiones conceptuales

A continuación, se van a presentar algunos de los conceptos más relevantes en este análisis. En primer lugar, se explica por qué el conflicto vasco se considera intratable, en segundo lugar, se define la expresión “virtual peacemaking”, y, por último, se explica lo que este análisis entiende por conflicto vasco en términos de carácter y temporalidad.

En un primer lugar, partiendo de las teorías de Bar-Tal el conflicto vasco estaría dentro del marco de los conflictos intratables. Bar-Tal estudia el conflicto en Sri Lanka, Irlanda del Norte, Kashmir y el Oriente Próximo desde una perspectiva sociopsicológica (Bar-Tal, 2007, p. 1432). Haciendo referencia a la teoría de Louis Kriesberg caracteriza el conflicto intratable por ser *largo, violento*, percibido como *irresoluble, total*, en el sentido de que sus raíces se dan por naturales, por eso incluyen elementos de territorialidad, de autodeterminación, independencia, economía, religión y cultura, y, también *central*, porque los miembros de la comunidad viven constantemente involucrados en el conflicto (Bar-Tal, 2007, pp. 1432-1433). La perspectiva de Bar-Tal se adecua a la finalidad de este estudio ya que el objeto del análisis es justamente el cambio que se produce en las estructuras del imaginario del País Vasco.

En un segundo lugar, es importante explicar la expresión “virtual peacemaking” acuñado por Teresa Whitfield (Velte, 2020, p. 621) que refuerza la hipótesis de este análisis, ya que, plantea la idea de que el proceso de paz se está dando en un plano cultural y social y no tanto en el plano político. Según Whitfield, si se compara el conflicto vasco con otros conflictos como el de Irlanda del Norte o Colombia, se observa que hay una ausencia de respaldo institucional en el proceso de paz en el País Vasco. La autora se refiere a que no ha habido programas estratégicos de tipo político e institucional que hayan promovido un cambio en el proceso de paz. Sin embargo, dice que hay movimientos sociales y propuestas culturales que ponen en marcha el proceso. Este análisis considera que las tres obras que se están estudiando entran dentro de este movimiento social y cultural en proceso. En este sentido se observa que muchos investigadores están de acuerdo en que la producción literaria y cinematográfica que aborda el tema del conflicto vasco es abundante desde los años 70 (Etxeberria, 2019; Olarizegi, 2019; Pablo, 1998; Ureña & González, 2006), lo cual confirma esta argumentación.

A continuación, se explica lo que en este trabajo se entiende por conflicto vasco. La definición del conflicto vasco no está exenta de complicaciones, en términos generales se puede decir que se trata de un conflicto político, social y, por épocas, armado, que ha causado muchas muertes y, por consiguiente, confrontaciones a todos los niveles de la sociedad desde la Guerra Civil Española (1936-1939) hasta hoy.

Las obras están realizadas en una época en la que ya no existe la amenaza terrorista en el País Vasco, las novelas se publican en el 2016 y la película se estrena en el 2021. Ya que el enfoque del estudio relega los acontecimientos políticos y hace hincapié en los aspectos emocionales, se considera adecuada la definición matizada que aporta Jon Benito, escritor y crítico literario, en su artículo “Trayecto ideológico y poético de la poesía vasca del conflicto”. Dice que el término resulta extremadamente subjetivo porque para muchos vascos el conflicto existe y para otros no; para muchos es un conflicto pasado para otros reciente y, además, puede tener aspectos tanto psicológicos como identitarios, armados o personales (Benito, 2006, p. 107). Postula que un conflicto se da cuando “una situación que se ve influida por dos inclinaciones o posturas fundamentales y contrapuestas” (Benito, 2006, p. 108). Idea que conduce la siguiente pregunta ¿cuándo empieza y cuándo termina el conflicto?

En términos generales se puede decir que se identifican dos tendencias a la hora de definir el período de tiempo que abarca el conflicto. Por un lado, hay autores como Gaizka Soldevilla y José Carlos Mainer, para los que el conflicto es sinónimo de la lucha armada de ETA. Por otro lado, están los que sostienen que las raíces del conflicto se encuentran en la época anterior a la Guerra Civil Española que surge como consecuencia del nacionalismo español. Además, estos últimos añaden que el conflicto en la actualidad presenta un panorama complejo con problemas que no se resuelven con el fin de la lucha armada (Etxeberria & Zelaieta Anta, 2006; Iria, 2015).

La primera rama considera que solamente existe un tipo de nacionalismo en España, es decir, el nacionalismo de las comunidades autónomas, como pueden ser el nacionalismo catalán, gallego o vasco. Por tanto, según esta corriente, el conflicto armado comienza en el año 1959 con el primer atentado de ETA y es provocado por el nacionalismo vasco. Se deduce que esta corriente no reconoce el nacionalismo español como un factor en el conflicto vasco. En este sentido resalta la argumentación de Gaizka Fernández Soldevilla en el artículo “Mitos que matan. La narrativa del “conflicto vasco” (Soldevilla, 2015). En él defiende que los nacionalismos de las comunidades autónomas están fundados en base a mitos absurdos. La pregunta es ¿por qué no incluye en este grupo a los nacionalismos con estado, por ejemplo, el del Estado Español? Esta manera de entender el conflicto es muy sesgada, por lo tanto, se considera insuficiente para este trabajo.

Interesa, en cambio, el debate que hay entre autores de una segunda vertiente intelectual, entre los que destacan, entre otros, Aizpea Azkorbebeitia, Markos Zapiain, Beñat Sarazola, Jon Benito; Aritz Gorrotxatgi Mujika, Itxaro Borda, Mikel Hernandez Abaitua, (Etxeberria & Zelaieta Anta, 2006); Imanol Murua Iría (Iria, 2015); Samara Velte (Velte, 2020) y Laura Mintegi (Mintegi, 2017). La razón por la que este análisis se decanta por esta vertiente es que la línea de interpretación que hacen estos autores incluye posturas variadas y, por consiguiente, se adecúa más a la realidad que describen las obras. En primer lugar, esta segunda corriente omite el nacionalismo romántico de finales del siglo XIX, basado, tal y como Soldevilla afirma, en mitos. En segundo lugar, el conflicto se entiende como una situación en la que dos posturas se contraponen, afecta a la totalidad de la sociedad vasca y extiende sus raíces a la época anterior a la Guerra Civil Española. La extensión del período a una fecha tan temprana coincide con la fecha que Kirmen Uribe propone en su novela, concretamente los años veinte. Por eso conviene usar el concepto que propone esta vertiente intelectual (Uribe, 2016).

En pocas palabras, se entiende que el conflicto ha ido tomando diferentes formas a lo largo de su historia. La evolución del conflicto viene representada en las tres obras que se van a estudiar, de alguna manera las tres coinciden en la mención de los momentos más significativos. Se considera necesario un conocimiento general del contexto histórico y social de este período en particular ya que le permitirá al lector obtener una visión general de los hechos, lo que a su vez otorgará más matices a la hora de analizar la época.

Finalmente, el conflicto vasco es la confrontación que se ha dado entre las fuerzas españolas y vascas desde los años veinte hasta la actualidad, porque todavía no ha terminado. Se ha pasado desde un conflicto entre demócratas y fascistas, hasta una confrontación entre el Gobierno Español, una democracia frágil sustentada sobre las instituciones del franquismo, y el movimiento revolucionario independentista vasco, ETA. Las aspiraciones del lado vasco del conflicto siempre han tenido como finalidad su independencia y el lado contrario ha defendido el centralismo español. Se puede decir que ha tenido un carácter armado hasta el 2011, porque las dos partes del conflicto han actuado violentamente hasta entonces. En el 2011, ETA anuncia el cese de la lucha armada y entrega las armas en 2018. A pesar de que ya no haya amenaza terrorista, el estudio parte de la premisa de que el conflicto sigue vivo porque todavía no se han llegado a superar sus consecuencias.

El conflicto en la actualidad

Se debe tener en cuenta que el relato que componen las tres obras llega en un momento de cambio social importante en el País Vasco. El debate actual sobre el conflicto en los medios de comunicación gira alrededor de conceptos como la empatía y la colaboración. Prueba de ello es un debate en el diario *Berria*. En él se discuten los encuentros que se están dando en la actualidad entre las víctimas de ETA con exterroristas víctimas del sistema penitenciario (Beloki, 2023; Iraola, 2023). Según el reportaje, los temas principales de estos encuentros son la culpa, la vergüenza, la superación del trauma y la salud mental. Este debate es reflejo del cambio del espíritu de la época que se está dando en la sociedad vasca y, es más, es posible afirmar que la literatura y el cine vasco van en sincronía con este cambio. En términos de Galtung, se puede hablar de que se está dando el cambio de un estado de paz negativa a un estado de paz positiva (Galtung & Fischer, 2013). Este análisis propone que *La hora de despertarnos juntos*, *Patria* y *Maixabel* se crean

dentro del marco ideológico de esta paz positiva y, en consecuencia, aportan un impulso decisivo al cambio de ethos del presente.

A continuación, se ejemplifica la manera en la que las historias de estas tres obras se entrelazan y van dando forma a una nueva narrativa que define el conflicto vasco. En *La hora de despertarnos junto*, la vida de Karmele va en paralelo a los acontecimientos históricos más relevantes del período y, por lo tanto, esta novela cubre la primera parte del conflicto que abarca desde los años veinte hasta la segunda década de los años setenta. Llama la atención que, a pesar de que tanto *Patria* como *Maixabel* se sitúan en un periodo histórico posterior a la obra de Uribe, las tres coinciden en la mención de los mismos momentos históricos clave en la historia del conflicto. Se podría decir que las tres son complementarias. Las referencias a momentos importantes crean un hilo conductor que forma el relato del conflicto. A veces, las referencias son más obvias y, otras veces, funcionan como telón de fondo de la acción.

Uribe y Aramburu mencionan la época de la Guerra Civil en la que los vascos lucharon en las montañas contra los fascistas. Aramburu cuenta cómo el padre del Txato luchó en la montaña contra los franquistas “Mi padre luchó en la guerra contra Franco. Le destrozaron una pierna y estuvo tres años en la cárcel.” (220). Se sabe que así lo hizo también el marido de Karmele, Txomin Letamendi.

En cuanto a los últimos años de Dictadura¹⁴ y el principio de la época de la Transición, es significativo el hecho de que, Juan Mari, el marido de Maixabel había pertenecido a ETA en los años setenta, y que había estado encarcelado un año y medio en la cárcel de Basauri. Maixabel cuenta a Ibon:

¿Tú sabías que Juan Mari estuvo en ETA? Estaba estudiando sociología en Bilbao, cuando lo del Proceso de Burgos. Y, con las movilizaciones lo detuvieron y lo metieron en la cárcel de Basauri. Las navidades del setenta pasó allí dentro [...] Y, en la cárcel, conoció a gente de comisiones obreras, de la UGT. Y, en el 73, ve que eso ya no va a ningún lau y nos metimos los dos en el Partido Comunista. (1:25:26)

Bollaín resume la situación turbulenta de aquellos años y también describe la facilidad con la que Juan Mari se mueve de un grupo político a otro, haciendo referencia a la proliferación de pensamientos políticos de la época con puntos de partida diferentes, pero todos ellos

¹⁴ Dictadura de Francisco Franco, periodo en la historia de España que va desde 1939 hasta la muerte del dictador en 1975. Fecha de desmantelamiento 1978.

antifranquistas. En *La hora de despertarnos juntos*, se habla de esta época de las escisiones en ETA, cuando Txomin Letamendi Urresti¹⁵ sale de la cárcel y ve que ETA había cambiado de carácter. Aramburu, por su parte, cuenta la represión policial en los ochenta, cuando relata la tortura que sufre Joxe Mari de manos de la Guardia Civil en el cuartel de Intxaurre, uno de los cuarteles más violentos del País Vasco: “De repente le llovieron seis, siete, ocho golpes en la cabeza. Solo entendía palabras sueltas [...] Todo gritando. Y amenazas. Y más golpes” (506). Las torturas se van acentuando hasta poner a Joxe Mari al borde de la muerte: “Le metieron la cabeza en una bolsa de plástico. La falta de aire lo ponía frenético. Se resistía de pura angustia. [...] La muerte estaba en la bolsa [...] Ellos conocen el punto crítico.” (508). Duran varios días: “La segunda, ¿o fue la tercera noche?, lo sometieron a descargas eléctricas” (509). Así, sucesivamente se van contando sucesos que se completan y forman una versión detallada de lo que este trabajo entiende como conflicto vasco.

2. Análisis

A continuación, se pasa a la parte del análisis en el que se estudia la representación del trauma y el espacio. Se observa que los autores distribuyen estos elementos en las narraciones de tal manera que el lector y el espectador puedan releer la historia del conflicto vasco. Usan como método bombardear al lector con preguntas a las que él mismo debe responder. Por ejemplo, ¿Quién sufre el trauma? ¿Son solamente las protagonistas Karmele, Bittori y Maixabel las que sufren? En cuanto al espacio, se presentan espacios que normalmente no se asocian al conflicto, por eso surgen las siguientes preguntas: ¿Dónde?, ¿Cuándo? y ¿Cómo? Es decir, los parajes a los que la novela de Uribe lleva al lector no caben en el discurso del conflicto, por ejemplo, el caso de la selva de venezolana. En *Patria* el epicentro de la trama es el pueblo, Aramburu señala el carácter fratricida del conflicto que tampoco va en concordancia con la versión oficial. Por último, en la película, la acción transcurre una gran parte del tiempo dentro de la cárcel, lo que hace que el espectador se adentre en la vida privada de los presos, aspecto que tampoco se ha tenido en consideración a la hora de relatar el conflicto en la esfera pública.

Entonces, al focalizar el trauma y el espacio en lugares inusuales el lector y el espectador experimentan el conflicto desde nuevas perspectivas. Pueden, por un lado, sentir empatía con

¹⁵ Hijo de Karmele y Txomin Letamendi

muchos personajes y verse identificados en ellos, ya que pueden estar incluidos en bien sea la figura del vecino, la de los familiares lejanos o bien los amigos de las víctimas directas y de los presos. Por otro lado, los nuevos espacios ofrecen la posibilidad de experimentar el conflicto desde el punto de vista del preso en la cárcel o la viuda del asesino, pero también del emigrante a Venezuela, del cual ha oído hablar toda su vida, pero nunca entendido la razón de ser de esa historia. Así pues, la recolocación del trauma y el espacio dentro del conflicto dan la oportunidad de idear una nueva versión del conflicto al lector y al espectador. Este estudio argumenta que se descompone la antigua versión del conflicto y se propone formar una nueva, que promueve un cambio del ethos del presente.

2.1 Comportamientos que revelan el trauma

En este apartado se estudia la manera en la que Uribe, Aramburu y Bollaín utilizan la representación del trauma a modo de instrumento con el fin de destruir los fundamentos de la narrativa tradicional del conflicto. El trauma viene localizado en personajes y lugares específicos que hacen mover los atractores. Esto causa fisuras en la infraestructura de un conflicto que hasta ahora parecía intratable. Parece natural pensar que el análisis debe fijar su mirada en los personajes principales de las tres historias, en Karnele, Bittori y Maixabel. Estos personajes son, en un principio, los personajes más directamente afectados por el conflicto. Sin embargo, el enfoque de este trabajo es menos obvio, se estudia el trauma en los personajes secundarios y en el espacio.

En cuanto a los conceptos teóricos, se toma como referencia el concepto acuñado por Bar-Tal, el atractor. También se estudia el carácter individual y colectivo del trauma que menciona Theidon, y por último, la idea de Soler citado por Coacci (Coacci, 2021, p. 34), de que el trauma surge cuando una persona no puede soportar el terror sufrido, irrumpe en la mente del sujeto y hace que se paralice convirtiéndolo en objeto.

Lo que con este apartado se pretende es demostrar que los autores consiguen romper los atractores que sostienen el conflicto, se trata de atractores compuestos por ideas como: *el conflicto se da únicamente entre las víctimas y victimarios, el trauma solamente la sufren las víctimas directas de ETA, el conflicto comienza con ETA y acaba con el cese de la lucha armada, se trata de una*

lucha en contra de la opresión de los españoles a los vascos, la independencia será la solución al conflicto.

Todos los personajes que aparecen en la novela y la película parecen no poder soportar el trauma. Se identifican elementos en común en las reacciones de los personajes, unos ingresan en ETA y otros se escapan. Pero estos comportamientos no necesariamente significan que los personajes son dueños de su mandato, sino que, siguiendo a Soler, puede ser un acto reflejo como consecuencia del estado de parálisis en el que se encuentran.

2.1.1 Jóvenes que toman las armas

La manera en que los autores dibujan los terroristas en estas historias no es la del héroe que tiene razones bien argumentadas para tomar las armas. Al contrario, se retratan personajes débiles y confundidos. Txomin Letamendi Urresti en *La hora de despertarnos juntos*, Joxe Mari en *Patria* e Ibon en *Maixael* se enrolan en ETA como reacción al trauma que están sufriendo. Según las teorías de Bar-Tal, el hecho de que los tres personajes sean jóvenes indica que el conflicto es largo, y, además, intratable ya que ha sobrevivido a varias generaciones. Las novelas y la película narran cómo estos jóvenes viven en una situación de estrés constante, y son reflejo de un tipo de estrés crónico que se ha ido acumulando en las sociedad vasca durante décadas (Bar-Tal, 2007, p. 1432). En resumidas cuentas, se puede decir que la memoria colectiva, es decir, la narración sobre el conflicto provoca un profundo estrés en los personajes y esto tiene como consecuencia el trauma que, a su vez, los lleva a tomar la decisión de ingresar en ETA. A continuación, se analiza el efecto que el trauma colectivo tiene en el comportamiento de los jóvenes.

Txomin se mete en ETA por razones personales relacionadas todas ellas con el conflicto colectivo, pero también porque es joven y sufre un estrés crónico por haber tenido que lidiar con el conflicto toda su vida. En los casos de Joxe Mari e Ibon es obvio que ser jóvenes juega un papel crucial en su decisión de entrar en ETA, se observa, que en los dos casos se da una combinación entre su adolescencia y el discurso apologista de la violencia.

Este aspecto viene claramente representado en *Patria*, el conflicto toma el control de la vida de Joxe Mari. Abundan este tipo de frases que revelan su inmadurez: “¿Quién tiene el récord de ejecuciones de ETA?” (Aramburu, 2016: 382), “Besó una cacha de la Browning. [...] Prefiero esto a follar” (381) o “Hay que conseguir que los del pueblo estén orgullosos de nosotros” (274). Joxe Mari y sus amigos participan en manifestaciones del pueblo, se dedican a homenajear a los presos

liberados y también a hacer pintadas de amenaza a los blancos de la banda. Los amigos se juntan en las tabernas de la *izquierda abertzale* rodeados de símbolos e insignias relacionados con la lucha, y son los que avivan la situación conflictiva entre “ellos” contra “los demás”, los vascos contra los españoles.

Aramburu describe en la novela el proceso de radicalización del joven. Se puede ver que el impulso adolescente se entrelaza con el discurso radical y todo este fervor le lleva a ingresar en ETA. A Joxe Mari no le importan las cuestiones puramente políticas, como el socialismo y la lucha obrera. A él solamente le importa la liberación del País Vasco. En una reunión en la que sus compañeros discuten cuestiones políticas en el Arrano Taberna¹⁶, dice así: “Sabéis que no me gusta la política. Me da igual que mande uno o que mande el otro. Yo sólo lucho por una Euskal Herria¹⁷ como pueblo liberado. Lo demás os lo podéis comer con pan y chocolate” (171). En una ocasión en la que habla con su hermano Gorka, al que se podría caracterizar como un joven intelectual, queda claro que Joxe Mari se siente intimidado por todos los temas políticos de los que sus amigos hablan. Se ve obligado a pedir consejo a su hermano pequeño: “Con frecuencia el mayor prolongaba en la cama, a oscuras, disputas que acababa de sostener en el Arrano Taberna con su cuadrilla “[...] Los tiquismiquis teóricos de algunos amigos suyos lo irritaban sobremanera”. Pregunta a su hermano que le resuma algunos conceptos políticos: “A ver, explícame qué es eso del marxismo-leninismo, pero con palabras fáciles de entender y rapidito porque mañana me toca madrugar” (185). Es obvio que Joxe Mari no actúa por convenciones políticas elaboradas, al contrario, reacciona en base al discurso polarizado.

En la novela, hay algunos personajes adultos que se aprovechan de la inocencia del adolescente que son muy vulnerables a este tipo de discurso. Los invitan a reuniones en las que discuten los objetivos de la lucha y guían a los jóvenes cuando tienen que realizar alguna acción. En una ocasión, Joxe Mari y su amigo se escapan de la Guardia Civil y piden a Gorka, su hermano, que haga de intermediario y que vaya al bar de Patxi, el Arrano: “Lo primero, vas al Arrano y hablas con Patxi. [...] Que te dé para nosotros instrucciones de cómo pasar a Iparralde¹⁸, unos bocadillos

¹⁶ Bar asociado al partido político Herri Batasuna

¹⁷ País Vasco

¹⁸ El País Vasco francés.

y bebida. [...] Supongo que Patxi te dará algo de dinero para nosotros” (248). Patxi es el jefe de la taberna, es mayor que Joxe Mari y sus amigos y se dedica a dar órdenes a los jóvenes.

El cura es otro de los adultos que manipula a los jóvenes. Joxian, el padre de Joxe Mari dice así cuando habla de don Serapio:

¿El cura? No me lo nombres. Menudo pájaro. Ese es de los peores, te lo digo yo. Les va con cuentos a los jóvenes, les mete ideas y los calientas. Y cuando pasa lo que pasa, se echa para atrás, predica y da de comulgar con carita de santo. [...] Joxe Mari, que yo sepa, no nació con una pistola en la mano. El cura, los amigos, qué se yo, lo llevaron por el mal camino. Y como tiene poco aquí –señaló con un dedo el centro de la frente, picó. (472)

En otra ocasión, Joxe Mari se pone la capucha negra del terrorista para subir al escenario en un homenaje a un preso en el pueblo, este detalle augura su ingreso en ETA. Es pertinente hacer un pequeño paréntesis en el análisis para explicar cómo Aramburu pone en tela de juicio este comportamiento introduciendo a Gorka, hermano menor de Joxe Mari, en la escena. Gorka comenta a su hermano: “No sé para qué os tapáis la cara si os conoce todo el mundo” (189), la ironía alude, por un lado, al sinsentido de la lucha y por otro, al carácter fratricida del conflicto, ya que todos se conocen.

Todo esto desemboca en un pasaje en el que Miren, la madre de Joxe Mari se encuentra frente a un autobús que está siendo vandalizado por encapuchados en San Sebastián y se da cuenta de que uno de ellos es su hijo: “De pronto lo distinguieron, uno más entre los encapuchados, la boca tapada con el pañuelo. Huy, Joxe Mari, ¿Qué hace ahí? (41). Queda entonces de manifiesto la impotencia de la madre que, desde entonces, no va a tener más remedio que proteger a su hijo y defender la lucha, a pesar de haber sido apolítica toda su vida. La madre de Ibon en *Maixabel* se encuentra en la misma situación, Ibon cuenta a Maixabel su situación en uno de los encuentros: “Ella anti-ETA, anti-ETA total” (1:25:54). Así explica Aramburu cómo una parte de la sociedad se ve involucrada en la lucha de manera involuntaria o forzada.

Por su parte, Bollaín hace que Ibon explique a Maixabel el camino que le llevó a ingresar en ETA durante la conversación en su primer encuentro. Es obvio que al contrario que Joxe Mari, Ibon estaba interesado en la política, pertenecía a un comité internacionalista de apoyo a Nicaragua. Según él, idealizaba a todos los movimientos revolucionarios del mundo, a la Guerrilla Colombiana, el Frente de Liberación de Palestina, la Guerrilla Kurda del PKK, entre otros

(1:26:32). El discurso revolucionario de aquella época atrae a Ibon, se ve que hay una diferencia notable entre Joxe Mari e Ibon, el primero no sabe nada de política y el segundo entra de lleno en la lucha revolucionaria, dice así: “tenía el sueño de una Euskal Herria independiente y socialista [...] fuimos nosotros, nadie nos buscó, normalmente te buscaban ellos, en cambio nosotros fuimos, se lo pedimos, fuimos a llamar a la puerta de ETA” (1:26:52). Por lo tanto, él era un joven con aspiraciones políticas, que idealizaba y soñaba.

En los dos casos, se deduce que es el discurso del conflicto colectivo que los motiva a iniciarse en la lucha armada. La idea de estar reprimidos por el estado español junto con los sueños socialistas e independentistas, remiten a uno de los atractores más sólidos de los conflictos intratables, la victimización del pueblo (Bar-Tal, 2007).

Igual de importantes son los traumas individuales para perfilar a los personajes. En el caso de Txomin, el trauma colectivo en la sociedad ha marcado el destino de su vida dando lugar a un trauma individual. Uno de los factores principales es el abandono de su madre cuando era niño: “[...] los hermanos Letamendi Urresti, que durante el invierno vivían separados cada uno en su colegio y los tres sin su querida madre” (324).

En un primer lugar, se cuenta la llegada de Txomin a Caracas: “su segundo hijo, Txomin, recién terminada la educación secundaria en Bilbao, también tomó un barco rumbo a Venezuela, para reencontrarse con su madre y su hermana mayor.” (340). Ya que ha terminado la educación secundaria, Txomin tiene al menos doce años y ha pasado mucho tiempo sin su madre.

En segundo lugar, cuando Karmele visita a Txomin en la cárcel, pide perdón a su hijo por haber estado ausente durante su infancia “Siento haberte dejado solo tantos años “(314). El autor hace referencia al sufrimiento individual causado por el conflicto y plantea la pregunta de si la lucha ha merecido la pena. Uribe pretende aquí humanizar al terrorista y hace ver al lector que Txomin es una víctima. El trauma se acentúa con la muerte de su padre en 1950 como consecuencia de las numerosas torturas que sufrió en la cárcel.

En un tercer lugar, es sabido que la inmigración viene de la mano del desarraigo. Txomin crece en Caracas envuelto en el relato exacerbado de la diáspora vasca que le causa problemas de identidad. Txomin siente apego hacia el País Vasco y vuelve. El joven se encuentra con un discurso político

en efervescencia que se aleja del conservadurismo de Caracas. Se trata de un movimiento de izquierdas intelectual y revolucionario por el que se siente muy atraído:

Desde el punto de vista ideológico, aquellos años posteriores confirmaron las escisiones dentro de ETA [...] Pocos años después, muchos de estos dirigentes de ETA pasarían a abrazar el trotskismo, influidos también por las revueltas de mayo del 68 en París [...] parte de los miembros descontentos con la evolución militar de ETA terminaron por encuadrarse en la lucha de estas nuevas reivindicaciones sociales [...] Entre ellos, Txomin Letamendi Urresti. (406)

Esta cita demuestra que la banda terrorista no ha sido un grupo homogéneo y tampoco ha tenido los mismos objetivos a lo largo de su historia. Este matiz en el relato transforma el atractor que sostiene que la lucha es equivalente a la lucha armada de ETA de los últimos, id años que sugieren (Portela, 2016; Soldevilla, 2015). Esta cuestión se refleja en los personajes de Karmele y Txomin, el objetivo de la madre es preservar la nación vasca y luchar contra el franquismo, mientras que la lucha del hijo defiende la revolución socialista. Por lo tanto, se puede decir que el conflicto toma formas diferentes según la época en la que se encuentra.

En el libro se dice que Txomin decide dividir su vida en dos, la que quería olvidar, su gris y solitaria niñez a causa de la ausencia de sus padres, y la nueva vida, con los jóvenes de su generación. Estos estaban decididos a cambiar la sociedad, y Txomin ingresa en ETA:

Txomin sentía como que naciera de nuevo. [...] determinó que a la izquierda quedara el pasado [...] una infancia sin padres, gris, de colegio de curas que quería olvidar [...] Él mismo, y su generación, resolverían los problemas que acuciaban a aquella sociedad de una manera clara y, a primera vista fácil” (388)

En conclusión, factores como la soledad causada por el abandono de la madre cuando era niño, las migraciones constantes, la muerte de su padre y la vulnerabilidad adolescente conforman un estado psicológico en Txomin idóneo para tomar la decisión de enrolarse en ETA.

En cuanto a Joxe Mari e Ibon se observa que tanto Aramburu como Bollaín enfrentan a los jóvenes a situación que revelan su fragilidad. Destaca la siguiente escena en *Patria*, el momento en el que Joxe Mari espía al Txato, íntimo amigo de su propia familia. Se describe un momento de indecisión, un instante en el que el lector puede sentir que Joxe Mari se encuentra desorientado y que duda:

La campana de la iglesia dio la duda. Aquel sonido familiar, metálico, perentorio, le sonó igual que la palabra *no*. No lo hagas. No lo mates. [...]. Es que era el Txato, joder. [...] Y Joxe Mari se dio la vuelta y se marchó, no corriendo, eso, no, pero a paso vivo. (Aramburu, 2016, p. 456).

Por un momento sale de su realidad distorsionada y se muestra inseguro. Algo parecido le pasa en su primer atentado, inesperadamente sus pensamientos se desvían, se desconcentra y se ve obligado a recordar lo que está haciendo y cuál es la causa por la que está luchando: “Y recordó una máxima del instructor: no asesinamos, ejecutamos” (Aramburu, 2016: 282). En base a las teorías de Bar-Tal, Joxe Mari, en este momento, Joxe Mari se apoya en la memoria colectiva para seguir adelante con su acción, sin ella hubiera sido imposible matar, hace una valoración y recurre a su identidad de terrorista.

También ocurre algo similar cuando discuten cuál será el próximo objetivo. En uno de los pasajes se nombra al Txato como objetivo, ante las bromas de sus compañeros que le acusan de cobarde, Joxe Mari reacciona con frases que recuerdan a slogans: “¿Tú eres subnormal o qué? A mí qué me importa de dónde es el enemigo. Como si *sería* un familiar. Si hay que zurrarle, se le zurra. Aquí las órdenes no se comentan ni se discuten” (446).

En el caso de Ibon, esto ocurre en la escena de la sala del juicio en la Audiencia Nacional, en ella aparecen los terroristas gritando detrás de la vitrina: “Comediantes, fascistas. Estado Español fascista. Farsantes. Vosotros sois los asesinos” (12:49). Bollaín en un par de segundos y solamente a través de la mirada que cruza Ibon con su abuelo, presente en la sala, consigue poner al joven en una situación tan frágil que casi se derrumba. Ibon también se debe agarrar a la narrativa colectiva para levantar cabeza. Él mismo lo confirma cuando en su primer encuentro con Maixabel dice “en la cárcel al principio, a pesar de haber empezado a reflexionar era más fácil agarrarte al discurso de ETA porque si no era imposible sobrevivir”. Sin la identidad social colectiva creada por una narrativa o memoria colectiva los personajes se hubieran derrumbado. En consecuencia, queda al descubierto la fragilidad de los personajes y queda de manifiesto su trauma individual.

Más adelante en el tiempo, estos mismos personajes se enfrentan a otra disyuntiva que, una vez más, desvela su trauma. Se trata de lo que está sucediendo fuera de la cárcel, del cambio de ethos del presente. Tras el cese de la lucha armada la situación se invierte, el conflicto colectivo toma una nueva forma que resulta difícil de asimilar para los tres presos. Pasan de ser héroes a ser jóvenes débiles y traumatizados.

En cuanto a Txomin, el relato en la novela llega hasta que sale de la cárcel en 1976. Una vez fuera de la cárcel, Txomin percibe pocos cambios en la sociedad. El expreso no muestra señas de arrepentimiento, pero sí observa que la dirección que la lucha está tomando le parece demasiado idealizada. Los cambios que se dieron a finales de los setenta no tienen mucho que ver con los que se dan en las historias de *Patria* y *Maixabel*. Seguramente por eso, los cambios en la sociedad no afectan a su identidad, es el único de los terroristas que no se ve obligado a enfrentar el cambio de ethos. Txomin sigue ocupando un papel importante en la sociedad y no se tiene que enfrentar a las víctimas, porque la imagen del terrorista no ha cambiado todavía. Él simplemente relega la responsabilidad a los jóvenes, el autor describe así la situación: “Los jóvenes anhelaban un cambio más radical e inmediato, y enseguida se desalentaron por la lentitud del proceso” (420). Se refiere a la época de la Transición en la que existía una ilusión de llegar a un estado democrático. Sin embargo, Txomin es consciente de que la derecha va a seguir controlando el país.

En cambio, Joxe Mari e Ibon sí se ven amenazados ante cambio de ethos de su época. ¿Cuál es su identidad ahora?, ¿qué hace un terrorista si la lucha desaparece? En este sentido, los dos se ven obligados a reconstruir su identidad ante un discurso ahora invertido, el conflicto que cuenta la vieja memoria colectiva se encuentra ahora en discordancia con el presente. El cambio de contexto viene desde dos direcciones, del exterior de las cárceles y desde el interior.

Desde el exterior se escuchan voces de reconciliación, lo cual azota las identidades de los terroristas, ¿qué sentido tiene su lucha si ya no hay conflicto en la sociedad? En la cárcel, las declaraciones de arrepentimiento son cada vez más comunes entre los presos.

En el caso de Ibon, se ve que su compañero Luis Carrasco, que ya se ha arrepentido, le perturba. Carrasco decide unirse a la Vía Nanclares, que es un programa penitenciario promovido por una línea liberal del gobierno dirigida a la reinserción de los presos (EITB, 2013). Ibon no concibe la decisión de su camarada, estas son las palabras de Carrasco cuando le pregunta por qué se inserta en el programa de reconciliación: “Que no me meto en nada, que me salgo, de todo, esa vía no tiene sentido Ibon.” (20:24). Por tanto, Carrasco representa al terrorista que se encuentra ya en el parámetro del nuevo discurso, en cambio, Ibon representa el viejo. La contraposición entre estos dos personajes indica que ya se está dando un importante cambio en el ethos del presente, porque Carrasco ya no puede dar marcha atrás, él acepta el nuevo papel del terrorista que la sociedad en el exterior le demanda, el papel del terrorista humanizado y débil. Ibon se siente frustrado y

amenazado por todo lo que representa la imagen de su compañero. Bollaín hace que Ibon pierda todos los atributos del terrorista idealizado. Ahora tiene que, por un lado, enfrentarse a la organización, lo cual le resulta difícil. Por otro lado, también tiene que asumir su responsabilidad y dejar su identidad terrorista que el nuevo relato le impone.

En otro pasaje, los presos participan en una reunión dirigida por una mediadora profesional del programa de reinserción. Ha recibido una carta de forma anónima pidiendo que se organice una reunión con alguna víctima del terrorismo. Esta escena ayuda a entender al espectador cómo se puede dar cambio en el relato del conflicto (30:26-36:10). Cabe mencionar que, en este momento de la película, Ibon pertenece también al grupo de los arrepentidos y ya ha sido trasladado a Nanclares.

Las reacciones de los presos son significativas para que el espectador tenga una visión de lo que supone para un preso el cambio de identidad porque sacan a relucir las ideas claves que soportan la identidad del terrorista. La escena ofrece una visión clara de las estructuras que hay detrás del viejo discurso, es decir, cada una de las reacciones de los presos hace referencia a los atractores que se deben modificar para que se dé la transformación del papel del terrorista que pide el nuevo relato. Se puede decir que la mediadora es un artefacto, que, con su presencia, saca a la luz todos los fundamentos que conforman la imagen del terrorista en el viejo discurso.

Los presos argumentan desde sus dificultades personales, Ibon es el primero en hablar: “Eso no tiene ningún sentido, es la organización la que tiene que pedir perdón, no nosotros. Nosotros no somos ETA, hemos salido no la representamos”. Ibon no reconoce su culpa. Le sigue una mujer que dice así: “Ya, ¿y por qué ahora se nos pide más?, ¿por qué ahora? Si ya nos hemos desmarcado de la lucha armada.” Ella parece verse obligada a dar un paso más, aunque nadie se lo pide. Refleja que la petición anónima provoca una fuerte presión en ella. Otro preso ataca a la mediadora diciendo que nunca han tenido motivos personales, sino que ha luchado por la liberación del País Vasco, lo cual provoca un revuelo entre los presentes poniendo a relucir las disparidades internas del grupo. Aquí se observa que los presos tienden a calificarse como víctimas, bien sea, víctimas de la represión del estado o bien de ETA. Tanto una razón como la otra remiten al discurso que quieren dejar atrás pero que no pueden, les cuesta dejar su identidad de terrorista militante.

La mediadora redirige la reunión hacia un análisis más centrado en los presos como individuos y no tanto como miembros de un grupo, dice que se trata de un proceso individual. Paradójicamente,

a pesar de no poder liberarse del terrorista violento, tampoco aceptan su condición de asesinos. Es así como la mera mención de la palabra “victimario” provoca fuertes reacciones en la sala:

Oye. ¿Victimario qué cojones significa? ¿Asesino? ¿O sea, voy a ir ahí para que me griten en la cara por algo que yo no decidí? [...] Yo maté, ¿vale? Y me arrepiento cada noche, de hecho. Pero maté a quien me dijeron. Es que me parece absurdo tener que pedir perdón yo.

En resumen, esta reunión se asemeja a una terapia de grupo en la que los presos aprovechan para compartir sus miedos. Es obvio que, por un lado, quieren eludir su culpa, excusándose de que solamente cumplían órdenes. Se ve que sienten la presión social, saben cuál es su obligación, pero encuentran excusas de todo tipo para no actuar, ya que no son capaces de pedir perdón. Bollaín convierte a los terroristas en personas desesperadas. Los presos están traumatizados tanto por su pasado, como por nueva realidad. Esta nueva imagen del terrorista se contrapone a la fortaleza de la víctima en el nuevo relato. La novedad de la película es que Bollaín señala que los terroristas también son víctimas del conflicto.

El proceso de autorreflexión de Joxe Mari se puede resumir en los cuatro pasajes que se van a describir a continuación. Arantxa, la hermana de Joxe Mari y amiga de Bittori, hace de intermediaria entre la viuda y el preso. Bittori que se ha convertido en víctima empoderada exige al preso que pida el perdón. Arantxa representa toda la sociedad vasca que desea un cambio. La víctima victimiza al terrorista y así Joxe Mari se vuelve una persona vulnerable mientras que Bittori toma más y más fuerza.

En una de las primeras cartas que Joxe Mari escribe a Bittori se ve que el proceso de arrepentimiento aún no ha empezado:

“Le escribí...que no se arrepentía; que aspiraba a una Euskal Herria independiente, socialista y *euskaldun*” [...] “Él sigue resistiendo. Otros presos de la organización, cada vez más, se bajan del carro y eso duele.” (Aramburu, 2016: 525).

En el segundo pasaje, Bittori cuenta al Txato en su tumba las cosas que su amiga Arantxa le cuenta sobre su hermano:

Está tratando por todos los medios de liberar a su hermano de sí mismo, de arrancarlo de su pasado atroz. Y cuando supo de los remordimientos del preso en su lejana cárcel, me escribió en el iPad: “Algo está cambiando en él. Piensa mucho. Buena señal.” (631)

En el tercer pasaje Joxe Mari abandona ETA:

Solo en su celda, Joxe Mari, 43 años, diecisiete de ellos en prisión, abandonó ETA. Un día de tantos, antes de acostarse, lanzó una mirada a una foto que le había mandado su hermana y dijo para su coleteo: hasta aquí. Así de simple [...] Se salió de ETA, durmió bien. [...] Todo influye: la soledad carcelaria; las dudas, que son como los mosquitos de verano que no paran de rondarte; ciertos atentados que, por mucho que aprietes no caben en el hueco cada vez más estrecho de las justificaciones habituales; los compañeros a los que tuvo por desertores en un primer momento, y ahora comprende y, en secreto, admira. (624)

Por último, en la última carta de Joxe Mari pide perdón a Bittori:

Os pido perdón a ti y a tus hijos. Lo siento mucho. Si *podría* dar marcha atrás al tiempo, lo haría. No puedo. Ojalá me perdones. Ya estoy cumpliendo mi castigo. Te deseo lo mejor. (632)

Estos cuatro pasajes ilustran la evolución de autorreflexión del terrorista. Se pasa del papel de terrorista militante al papel del terrorista que pide el nuevo relato, humanizado, arrepentido y víctima del conflicto. De esta manera, Aramburu y Bollaín van humanizando al terrorista, lo desmitifican y consiguen cambiar su imagen. Ofrecen al terrorista la posibilidad de aferrarse a un nuevo ethos del presente.

Para finalizar este apartado, es de rigor estudiar la última escena de la película. Se trata del homenaje del décimo aniversario del asesinato de Juan Mari. Familiares y amigos se reúnen alrededor del monolito que se le dedica. Con solamente el acto de presencia de Ibon se pide perdón a toda la sociedad vasca. El preso se expone por completo cuando lleva el ramo de flores y lo pone sobre el monolito de su víctima. En este momento, Bollaín hace un doble juego en dirección al público, por un lado, abre la posibilidad de arrepentimiento a aquellos espectadores que han formado parte o apoyado el terrorismo, se propone la idea de que, si Ibon ha podido pedir perdón debe ser posible para ellos también hacerlo. Por otro lado, sugiere a las víctimas, y al resto de la sociedad, acercarse al conflicto desde una perspectiva dirigida a la comprensión de todo lo que ha sucedido, del mismo modo que hace Maixabel.

En este momento del análisis, es pertinente hacer una referencia a las teorías de Bar-Tal: “Some of these societal beliefs provide the collective narrative of the society: Indeed, this is what the societal beliefs of collective memory and ethos of conflict do (Bar-Tal & Salomon, 2006)”(Bar-Tal, 2007, p. 1436). La narrativa ha cambiado, la gente ya no piensa como cuando ellos eran activos en ETA. Uribe, Aramburu y Bollaín han derrumbado uno de los atractores del discurso, el binomio

víctima–victimario. Se propone un relato en el que todos son víctimas y no existen ganadores ni perdedores.

2.1.2 El escape

El escape es una reacción recurrente entre muchos de los personajes de estas obras ante el trauma. Nerea, la hija de Bittori y María la hija de Maixabel se marchan del País Vasco. Xabi, el hijo de Bittori se queda, pero se refugia en el alcohol. Joxian, el padre de Joxe Mari se aísla en su huerta. Siguiendo a Etxeberria, en este caso, se puede afirmar que los asesinatos tanto de Txato como de Juan Mari tienen un efecto centrífugo en los personajes con respecto a la comunidad (Etxeberria, 2019, p. 56). Los personajes que se sienten traicionados por la comunidad, desilusionados, se ven obligados a huir. Etxeberria describe este proceso de la siguiente manera, “en un suceso traumático, el grupo traiciona al individuo y ya no sabe quién es el sujeto” (Etxeberria, 2019, p. 56).

En el caso de *La hora de despertarnos juntos* los personajes huyen de la guerra y de la pobreza, este comportamiento no se puede considerar un comportamiento que refleja el trauma. La guerra es el propio evento que provoca el trauma y la huida forma parte de ese mismo evento, no es un reflejo de un trauma personal. Teniendo esto en cuenta no se incluye la novela en este apartado.

El caso de Nerea en *Patria* su reacción tras el asesinato de su padre es no volver de Zaragoza, ciudad en la que se encuentra cuando la tragedia sucede. Nerea no asiste al funeral de su padre y se defiende diciendo que cada persona tiene su forma de reaccionar:

Nadie en Zaragoza me identifica con el *aita*¹⁹. Ni siquiera mis profesores. Eso me permitirá vivir aquí tranquila. No quiero que nadie en la facultad murmure: mira, esa es la hija del que mataron.[...] Deja, por lo que más quieras, que yo elija mi propia forma de duelo. (52)

En base a las ideas de Soler, Nerea se encuentra paralizada por el sufrimiento que no puede soportar. A lo largo de toda la novela, muestra signos de no poder adaptarse al País Vasco, por eso, siempre hace planes para marcharse, por ejemplo, a Alemania o a Londres. En lugar de quedarse a junto a su madre para consolarla, ella siempre quiere marcharse:

Se enamoró de Klaus-Dieter. [...] Y alemán. Con la perspectiva novedosa que eso suponía: un país nuevo, otra cultura, otro idioma, otros gestos, otros olores y adiós, quizá para siempre, a todo esto. Adiós a mi madre

¹⁹ Padre

insoportable, a mi tierra que amé y hoy me es indiferente y a ratos odiosa, y a todo lo que me rodea, tan aburrido, tan previsible. Adiós o, si no, de aquí a la vejez en línea recta. (315)

La madre se queja muchas veces de esta forma de vivir, dice así: “Cada vez me resulta más difícil no cogerle manía [...] Hace cuatro días que se fue a Londres con el viva la virgen de su marido” (47).

Aun así, cabe mencionar que se da un cambio de actitud en Nerea, concretamente cuando se abre la posibilidad de avanzar hacia la superación del estado insoportable en que se encuentra. Descubre que hay una vía a través de la que puede tratar el trauma, se trata de los encuentros de las víctimas con presos: “Finalmente he decidido que sí, que en cuanto sea posible acudiré a un encuentro restaurativo en la cárcel” (129). Aun así, nunca descarta la idea de marcharse: “después del encuentro, estoy pensando en irme a vivir a otra ciudad. No sé cuál. Tampoco descarto marcharme al extranjero” (131), se ve que la cuestión es marcharse, no importa tanto a dónde se mude, lo que importa es huir de esa situación desesperante.

Finalmente, en contra de la voluntad de su hermano, y en un principio de su madre, encuentra su alivio cuando se ve capaz de admitir que en el País Vasco existe un trauma colectivo. Si se considera que los presos son también víctimas, es posible que Nerea comience a crear lazos con los presos. Siguiendo el planteamiento de Herman citado por Etxebarria, los encuentros restaurativos en los que se comparten las distintas experiencias que han sufrido durante el conflicto son indispensables para crear una nueva identidad y crear lazos entre el individuo y la comunidad.

Otro de los personajes interesantes en cuanto al tema del escape es María, la hija de Maixabel. La joven también se escapa, a Huelva, y es allí donde forma familia. No obstante, después de aproximadamente diez años, decide volver al País Vasco para pasar un año: “Vamos a probar un tiempo a vivir aquí, la verdad. Ahora que la fábrica [...] ha cerrado y no tenemos líos de colegios ni nada pues”; el señor con el que habla le aconseja que no vengán todavía: “María, creo que es demasiado pronto, yo no volvería” (40:30). A pesar de ello, se instalan en el País Vasco, y en este tiempo, la actitud su madre la convence. María muestra su apoyo a la madre cuando ésta comienza con los encuentros restaurativos y termina aceptando el trauma colectivo.

Las siguientes escenas describen este cambio. La primera, en la que la madre, después de tener su primer encuentro con el terrorista, cuenta lo que pasó a María. La hija le pregunta si es verdad que el terrorista está arrepentido, y Maixabel dice así: “Si eso es posible, es...reconfortante. Muy

inesperau es como decir que se acabó. Que puedo ser Maixabel otra vez. ¿No me entiendes?” (1:11:22). María no la entiende. Pero más adelante, en la segunda escena, da las gracias a su madre por haber sido tan valiente: “Ama, yo no voy a ir. Pero te agradezco mucho que vayas tú” (1:23:10) De esta manera, los contactos de Maixabel con los terroristas van convirtiendo el trauma individual en un trauma colectivo, porque el agradecimiento indica que María entiende que el trauma se comparte.

En base a las teorías de Kai Erikson citado por Etxeberria (Etxeberria, 2019, p. 56), Nerea y María son personajes que se han sentido traicionados por la comunidad y, para soportarlo han tenido que huir. Las dos jóvenes experimentan una evolución hacia una actitud empática y consiguen acercarse a la problemática actual desde una perspectiva nueva. Este giro en los personajes viene explicado por la teoría de Erikson que propone que el conflicto, al fin y al cabo, puede crear lazos entre las víctimas, lazos en base al hecho de que han sobrevivido el conflicto (Etxeberria, 2019, p. 56). Una vez más, los autores consiguen alinear las víctimas sobre un mismo plano.

No obstante, Xabier, el hermano de Nerea, adopta una actitud muy diferente a la de su hermana. Se queda en el País Vasco, pero se autodestruye y se refugia en el alcohol. Su enfermedad se hace ver en la escena en la que bebe de la botella de coñac estando solo en su despacho mientras mira la foto de su padre y recuerda las palabras de su padre, se dice así:

Y le pega otro lingotazo a la botella de coñac y se ríe. Se ríe sin saber por qué, pues en realidad se siente sucio, embarrado, enmohecido de tristeza. Sé justo, sé íntegro. Sí, *aita*. Nota que ha alcanzado el punto crítico a partir del cual una gota más de alcohol [...] Conque mete la botella en el cajón. (106).

Xabier nunca acepta la condición de víctima que el nuevo ethos propone. Este personaje simboliza el posible futuro enquistado y fracasado del País Vasco que los autores de las novelas y la película pretenden evitar.

Por último, otro carácter interesante es el del padre de Joxe Mari, Joxian. La huerta es su refugio, como insinúa el cura, ante las situaciones difíciles Joxian se escapa a la huerta, así le dice a Gorka tras enterarse de la detención de Joxe Mari: “Pobre Joxian. Que Dios se apiade de él. Yo no sé cómo va a superar esta situación. Por tu madre he sabido que lleva todo el día en la huerta. Ni siquiera ha venido a comer.” (470). Este es

un personaje profundamente traumatizado porque no es que solamente su mejor amigo haya sido asesinado, sino que existe la posibilidad de que haya sido su propio hijo el que ha cometido el asesinato. Joxian es una metáfora del carácter fratricida del conflicto y de la sociedad que, como él, vive atrapada entre el escape, la culpa y la vergüenza.

Una vez más, es posible defender que la idea que aportan *La hora de despertarnos juntos*, *Patria* y *Maixabel* de que todos son víctimas del conflicto forman una nueva narrativa colectiva de la sociedad vasca. Los atractores que han sustentado el conflicto vasco hasta ahora se transforman. Por consiguiente, estas dos novelas y la película logran modificar el discurso polarizado víctima y victimario creando un nuevo relato en el que todos son víctimas y no hay ganadores ni perdedores. Bar-Tal apunta que la identidad social es el componente principal de la unión de una comunidad, se observa que en estos relatos la identidad social está a punto de cambiar, se está pasando a un conflicto entre nosotros y ellos, a un conflicto de todos nosotros. No es fácil afirmar que lo que se cuenta en estas tres historias es exactamente lo que está ocurriendo en el País Vasco en la actualidad, ya que hay diferentes subjetividades en la sociedad vasca y sería poco riguroso constatarlo. A pesar de todo, sí que se defiende que las obras captan una evolución que está a punto de ocurrir. La gran acogida de las obras y los premios recibidos indican que hay una necesidad de hablar del tema en toda España.

2.2 El relato en el espacio

El espacio en estas obras juega un papel central, los autores se sirven del espacio para componer un escenario en el cual se plantean las preguntas más relevantes de la narración. No se ofrecen respuestas, sino que se invita al lector a reflexionar de manera que el cambio suceda de una manera orgánica. Uribe, Aramburu y Bollaín siguen con su intención de atacar los atractores que soportan este conflicto intratable, tal y como lo hacen con el tratamiento del trauma.

Uribe lleva al lector hasta Venezuela, que es un país que no se menciona con frecuencia en el discurso del conflicto en las últimas décadas. Aramburu se adentra en el corazón de la vida de un pueblo vasco con la finalidad de contar el conflicto desde su interior. Reduce importancia al factor “España” y se centra en el conflicto dentro de la geografía del País Vasco, es decir, estudia el carácter fratricida del conflicto (Theidon, 2004). Por último, Bollaín pone el foco en la cárcel y de esta manera propone que este espacio se debe tomar en consideración en el proceso de restauración. Defiende que no es posible sanar la sociedad sin incluir al terrorista en el proceso. Postura que

revuelve estructuras fundamentales del conflicto, pero también de la sociedad y sus márgenes en general. Los espacios que aparecen en estas tres obras forman en su conjunto un mapa mental a través del que se puede elaborar una narrativa más matizada de los sucesos que han ocurrido.

Las asociaciones que el receptor establece a partir de los lugares mencionados en la narración forman lo que se llamaría un Storyworld (Ryan et al., 2016, p. 24). El mapa está compuesto por espacios como Venezuela o Nueva York en *La hora de despertarnos juntos*, el pueblo como epicentro del conflicto en *Patria* y la cárcel en *Maixabel* como uno de los puntos clave para iniciar una reconciliación. Son espacios que entre ellos no tienen relación, pero si se ponen dentro de un mismo marco, el lector puede ir componiendo la historia del País Vasco desde los años veinte hasta la actualidad.

Para empezar, se podría tomar como ejemplo la siguiente versión hipotética: El conflicto tiene sus raíces en una lucha global contra el totalitarismo. Es por eso por lo que los vascos emigraron a América. Durante la transición, el conflicto va evolucionando hacia una lucha que se inspira en los movimientos revolucionarios socialistas mundiales. Todo esto lleva a una división entre los vascos que desemboca en un conflicto de carácter fratricida. Por último, la cárcel pasa a ser un espacio crucial en el proceso de superación del conflicto.

Estos es lo que el lector y el espectador puede percibir de la lectura de este nuevo mapa mental. Por lo tanto, crean una narrativa que no coinciden con el discurso oficial, de modo que se produce un movimiento profundo en los atractores que lo sustentan. Siguiendo la teoría de Bar-Tal, surge aquí la posibilidad de una transformación, porque el cambio en las creencias sociales lleva a un cambio de ethos en el presente del conflicto.

Si se analizan los mapas mentales que se forman dentro de cada una de las obras por separado, se ve que, en el caso de *La hora de despertarnos juntos*, la mención de la ciudad de Nueva York hace que el lector asuma no solamente el hecho de que la ciudad se encuentra en los EE. UU, sino también, el hecho de que la ciudad se ubica al otro lado del océano atlántico. Por consiguiente, la novela extiende la trama hasta el continente americano. De esta manera el lector rompe con la idea de que se trata de un conflicto local limitado al País Vasco, y se percata de su dimensión internacional entendiendo el conflicto desde una dimensión geopolítica. La historia lleva al lector a lugares inesperados como la selva de Venezuela, París y Nueva York, que son espacios que habitualmente no se relacionan con el conflicto vasco.

A partir de este mapa mental es fácil recibir nueva información que el discurso tradicional no ha tomado en cuenta. Por ejemplo, la colaboración de la resistencia vasca con el gobierno británico, se dice así: “se había programado por parte de la resistencia vasca la visita a Euskal Herria del diputado británico laborista Noel Baker” (246). O las misiones secretas que los exiliados vascos llevaron al cabo con la intención de combatir el fascismo mundial:

Las órdenes encomendadas a los servicios secretos vascos por parte del Gobierno de Estados Unidos vía Domingo Letamendi²⁰ no podían ser más explícitas. Requerían una información lo más meticulosa posible sobre la situación militar y financiera de la España franquista con un objetivo declarado en el horizonte: la invasión aliada y el derrocamiento del caudillo. (218)

El mapa en *Patria* se encoge y se limita a Europa. A través de la disposición del espacio, el lector entiende que la intensidad del conflicto aumenta según los personajes se acerquen al pueblo. El pueblo se configura como epicentro de la trama, porque es de ahí de donde provienen todos los personajes y donde matan al Txato. En una segunda órbita, se encuentran Francia y España, que se describen como fuerzas gubernamentales conflictivas y, por último, ya libre de conflicto, están Inglaterra, Alemania y algunos puntos de España, como Zaragoza, ciudad amena y estudiantil.

En *Maixabel*, el Storyworld se contrae aún más, el conflicto se encuentra en España, País Vasco y la cárcel. La particularidad en este caso es que, la cárcel, que es un espacio central en la película, va cambiando de lugar geográfico, se traslada de una punta de España a lugares cada vez más cercanos al País Vasco. Los cambios de los topónimos advierten al espectador, conocedor de la geografía española, que, al fin y al cabo, es el tipo de espectador al que la película se dirige, que existe en la película una dirección de acercamiento hacia el País Vasco. Este acercamiento representa, por un lado, el cambio de ethos del presente, ya que el arrepentimiento está ocurriendo en las cárceles y, por otro lado, el cambio de enfoque acerca del conflicto que la directora quiere proponer, esto es, el conflicto hay que resolverlo en el País Vasco donde no hay ni ganadores ni perdedores.

El siguiente análisis está dividido en tres partes. En la primera parte, que se titula dicotomías que narran el conflicto, se analizan las dicotomías que presentan las tres obras. Éstas representan los espacios negativos y positivos de la teoría de Bal y de Bachelard. También se analiza la relación entre los protagonistas con el espacio negativo utilizando el término “container” acuñado por

²⁰ Txomin Letamendi en vasco.

Lakoff y Johnson. En *La hora de despertarnos juntos* se establece la dicotomía entre el continente europeo y el continente americano. En *Patria* entre el pueblo y la ciudad, y en *Maixabel* entre la sociedad en el exterior y la cárcel.

Las dicotomías hacen que los protagonistas se muevan constantemente entre los dos polos. De ahí que, en el siguiente apartado se analice el movimiento y la reflexión en el espacio. Aquí se estudia la manera en que los autores usan el movimiento en el espacio como herramienta para describir el proceso del tratamiento del trauma en los personajes.

Este proceso culmina en la recuperación del espacio que se analiza en el último apartado. Aquí se analiza cómo los autores llegan a cerrar las dicotomías y cómo esto, a su vez, figura una frágil y tenue reconciliación.

2.2.1 Dicotomías que narran el conflicto

Una vez elaborado este mapa general del conjunto de las narraciones, el lector será guiado a través de las dicotomías espaciales de cada una de las obras. Estas dicotomías, además de dirigir, cuentan la trama, esto es, relacionando unos espacios con otros se presentan los temas generales del conflicto con el fin de ofrecer al lector y al espectador una especie de vista panorámica a través de la cual se va a construir la historia.

La hora de despertarnos juntos

En Uribe las dicotomías espaciales constituyen un elemento estructural en la narración. Destacan entre ellas dos, la dicotomía Europa y América, y la dicotomía entre las dos épocas que se mencionan en la escena de la descripción del cuadro. La relación que establece entre Europa y América atraviesa toda la novela y, desde la perspectiva de Bachelard (1994) este eje puede ser una metáfora de la guerra que hace referencia al sufrimiento, separación y desarraigo.

Por otro lado, desde el punto de vista de la narratología, en esta novela Europa se describe como el infierno y América como el paraíso, o al menos, la salvación. Según Mieke Bal, este tipo de dicotomías entre espacios negativos y positivos, responden a la tradición que la literatura occidental

ha heredado del pensamiento cristiano. Es decir, se divide el relato entre lo malo y lo bueno, el infierno y el paraíso (Bal, 2017, p. 184), por consiguiente, la novela entra dentro de un esquema psicológico fácil de absorber para el lector europeo.

Un ejemplo ilustrativo en este aspecto es la escena en la que Karmele habla con su marido en el piso de Caracas. Txomin pide a su mujer volver al País Vasco porque tiene una misión que cumplir, la esposa le responde: “Nadie que tenga dos hijos volvería a ese infierno” (Uribe, 2016, p. 174). Esta referencia a Europa como infierno lo expresa también Manu Sota, dueño del astillero más importante de Bilbao. Sota escribe una carta a Txomin desde Estados Unidos y cuenta cómo la guerra le deja sin dinero, que como mucha otra gente llega a América pobre y con el estatus de refugiado: “Nada me ilusionaba en aquel momento. Mi pasado había quedado deshecho en Europa. [...] No hace falta morir para que las vidas se rompan” (74). Europa es pues un espacio negativo y peligroso. Sin embargo, Manu Sota, en esta misma carta, comenta que, en el viaje, sintió la tristeza del hombre despatriado. Al mismo tiempo que se escapa del infierno, anhela su patria. Bal apunta que el carácter de los espacios no es fijo, en este caso se ve que los dos continentes pueden adoptar un significado negativo y positivo a la vez (Bal, 2017).

Uribe, al establecer este eje central a través de la oposición de los espacios, cuestiona el discurso simplista que se ha venido contando en las últimas décadas en España. Demuestra que se trata de un conflicto mucho más profundo del que cuenta la vertiente ideológica de Soldevilla (Soldevilla, 2015), la cual limita su existencia al período que parte desde el primer atentado de ETA hasta el cese de la lucha armada.

El lector capta la problemática entre los dos continentes, la guerra y el fascismo versus la paz y la democracia. Además, se comenta varias veces en el libro la involucración de Txomin Letamendi en una misión secreta de los aliados. Así que el conflicto toma ahí una dimensión internacional de carácter pacifista en contraposición al conflicto contado desde la perspectiva polarizada, que, de hecho, evita hablar de la época franquista.

Siguiendo con el estudio de los diferentes valores que toman los espacios en la novela, en términos generales, se puede decir que Venezuela se describe como un espacio positivo, se pueden leer frases como las siguientes: “Venezuela continuaba siendo el mismo paraíso cálido” (316); “aunque se hallaba a miles de kilómetros de sus padres y hermanos, empezaba a ser feliz en Caracas” (157); “a partir de entonces, en 1960 [...] se iniciaron los años más tranquilos de Karmele y, tal vez,

también los más felices.” (357). Caracas es un lugar próspero, donde las grandes compañías necesitan mano de obra y ofrecen buenas condiciones de vida a los trabajadores, “Mobil Oil había centralizado todos sus departamentos en un único y gigantesco edificio en la ciudad de Caracas, y Karmele decidió entonces mudarse con su familia a la urbanización Miranda [...] construida por un promotor vasco” (357), se observa que los vascos ocupaban un buen estatus en la sociedad venezolana. La siguiente cita refleja los tiempos de bonanza de la familia:

Durante la semana, Karmele e Ikerne recorrían juntas el corto trecho que las separaba del enorme edificio donde trabajaban, cada una en su planta, y Txomin, a su vez, se incorporaba al mundo laboral como perito de la General Motors, [...]. Patxi, por su parte, proseguía con sus estudios básicos y Anita trabajaba como cocinera en un restaurante, [...]. En su nuevo piso disfrutaban de algunos avances tecnológicos que en aquel entonces se introducían en las edificaciones modernas venezolanas, entre ellos el lavavajillas y el microondas. (358)

Queda claro que en Venezuela la familia ha conseguido un estatus de clase media que hubiera sido inimaginable alcanzar en España. Por eso España se ve como un espacio oscuro, un infierno. En otra ocasión, Patxi, el hijo menor, comenta que: “Bajo la luz de Caracas imperaba una moral distinta, más tolerante con las relaciones sexuales de los jóvenes, [...] allí no sentíamos ningún peso.” (359)

En cambio, la siguiente frase indica que nunca pudieron desligarse del País Vasco: “Por un momento, quizá, llegaron a creer que habían superado el pasado, aunque nunca lograrían integrarse del todo en la sociedad venezolana, porque era demasiado lo que dejaban atrás” (359). Esta dualidad en los valores de los espacios será una constante en toda la novela, alude al sufrimiento de los personajes.

No obstante, es Karmele la que siente esta contrariedad con mayor intensidad. Para ella Venezuela es la salvación en muchos sentidos porque le permite rehacer su vida la primera vez que emigra junto con su marido. De hecho, en su primera vuelta al País Vasco, cuando encarcelan a su marido y ella se encuentra sola con los tres hijos en Bilbao, expresa su desilusión de la siguiente manera: “Si se hubieran quedado en Caracas, allí sí que habían sido verdaderamente felices, en aquel paraíso cálido, y remoto, ellos solos, la familia nada más, sin parientes, sin amigos, sin patria” (244). En esta ocasión Caracas se ha vuelto un sitio anhelado.

La segunda vez que viaja a Venezuela durante la dictadura, lo hace para poder trabajar y mantener a su familia que se encuentra en el País Vasco sin ingreso alguno. Es otro tipo de emigración provocado por la pobreza, de ahí, se deduce que España está hundida en la pobreza. Cuando Karmele va a despedirse de Txomin, su hijo, confiesa que los años en Venezuela han sido maravillosos: “Txomin, han sido unos años muy bonitos los que hemos vivido juntos. Los recordaré siempre.” (381). Con este comentario se cierra el capítulo de Venezuela para Txomin y comienza uno nuevo, no tan luminoso: “Poco después regresaría a Euskadi, al comienzo de una complicada época que marcaría a sangre y fuego los siguientes cincuenta años” (381).

De esta manera, Uribe cuenta la historia a través de dos espacios dicotómicos, Venezuela y España. Utilizando la terminología de Lakoff y Johnson, España, en concreto el País Vasco, es un espacio “container”, al que los personajes se sienten muy apegados porque es su patria, pero también un espacio que oprime (Ryan et al., 2016, p. 19). Esta dicotomía espacial conjuga los dos tipos de espacios de manera que queda de manifiesto que hay en la novela espacios que asfixian y expulsan, otros que acogen y, a su vez, hay espacios anhelados y peligrosos, se entiende que los personajes se mueven entre todos ellos creando una dinámica en forma de red.

Por lo tanto, Uribe cuenta la historia del conflicto vasco poniendo el acento en la persecución fascista que obliga a las familias a separarse. Uribe llama la atención sobre otro de los aspectos del conflicto que se menciona en pocas ocasiones, la vuelta de los emigrantes desde los países de acogida, como Venezuela o Méjico, al país de origen. Muchos de los emigrantes vuelven al País Vasco, unos por razones políticas, y otros, porque han mejorado las condiciones del país. Es un grupo de personas que España absorbe con rapidez y añade una visión diferente al conflicto. Desde la perspectiva de la sicología social este grupo cambia el tejido social del País Vasco, porque a diferencia con aquella parte de la población que ha vivido bajo la dictadura franquista durante cuarenta años, son conscientes de la repercusión internacional del conflicto (Bar-Tal, 2007). Muchos de los repatriados son de la misma generación que Txomin Letamendi Urresti y todavía hoy siguen viviendo en el País Vasco.

Por último, el autor usa el recurso del “espacio que sugiere” mencionado por Ryan para enmarcar la narración en el tiempo y en el espacio (Marie-Laure Ryan, 2016). Es una estrategia inusual, en la escena, el narrador describe un cuadro que está observando en ese mismo momento y crea así un “meta-espacio”. El cuadro pertenece al autor vasco Antonio Gezala (19) y está en el museo de

Bellas Artes de Bilbao. Es el mismo cuadro del que el narrador habla cuando empieza la novela. A través de este espacio el autor conecta el inicio del conflicto en los años veinte con la época posterior al cese de la lucha armada. El cuadro sitúa al lector en dos espacios diferentes, por un lado, en el País Vasco de los años veinte, y por otro, en el País Vasco de principios del siglo XXI, se puede hablar aquí del espacio imaginado que propone Ryan (Marie-Laure Ryan, 2016). Estos dos espacios remiten a dos momentos históricos esperanzadores, por un lado, los años veinte de la República, momento de efervescencia cultural y progresista, y por otro, la época sin violencia con una mirada puesta en la reconciliación. Este aspecto esperanzador también ataca al discurso obsoleto de víctima y victimario que tiende a interpretar el conflicto como acabado.

Con la conexión entre estos dos lugares Uribe reivindica una imagen esperanzadora del País Vasco. Se dice así: “En el año 2008 el Ayuntamiento de Bilbao adquirió, para la colección del Museo de Bellas Artes de la ciudad, un cuadro del pintor Antonio Gezala [...] llamado *Noche de artistas en Ibaigane* (19). El hecho de que el ayuntamiento de Bilbao haya adquirido el cuadro en el año 2008 indica al lector que el narrador se encuentra en una época cercana a la suya porque este libro se publica en el 2016.

El narrador continúa:

Lo primero que salta a la vista en la obra es el ambiente festivo asociado a una escena nocturna, algo novedoso [...] los hombres visten de frac y las mujeres lucen vestidos cortos de gala [...] El corazón de la escena lo ocupa una pareja en pleno baile, y es a ese punto al que se dirige la mirada del espectador. El hombre blande un largo bastón con plumas de colores en su punta rojas, verdes, amarillo pálidas. (20)

En el cuadro aparece Txomin Letamendi tocando la trompeta en una fiesta en Bilbao, en ella los personajes bailan cake-walk, que es un baile proveniente de EE. UU popular en los años veinte, y visten ropa que hace referencia a una atmósfera liberal. La escena traslada al lector al principio del siglo XX, el lector se puede preguntar entonces, ¿qué ocurrió?, ¿por qué todo eso desapareció?, ¿por qué los artistas se exiliaron? Si se compara el ambiente cultural burgués que se aprecia en el cuadro, con el ambiente cultural que ha reinado en todo el estado español en las décadas posteriores, se deduce que existe un lapsus entre una época y la otra. Además, puede que el lector asocie este fenómeno con casos más famosos en la historia cultural española, como, por ejemplo, el asesinato de Lorca o la marcha a Francia del cineasta Luis Buñuel.

En resumen, queda claro para el lector que existe una relación entre la censura cultural y la historia que cuenta Uribe en la novela. De hecho, Uribe declara en una entrevista (Uribe, 2017), que una de las intenciones del libro es que se entienda que la guerra y el franquismo no solamente reprimieron las aspiraciones nacionalistas políticas, sino también las culturales y las libertarias tan características de la época de la República. En conclusión, el espacio en esta novela extiende el conflicto a épocas y lugares que no coinciden con el discurso polarizado.

Patria

En cuanto a la novela de Aramburu, se puede decir que en *Patria* se establecen dos dicotomías principales que ayudan al lector a seguir la narración. Por un lado, la dicotomía ciudad versus pueblo, y, por otro lado, el cementerio versus la cárcel. Dentro de la dicotomía ciudad y pueblo se estudia, en un primer lugar, el elemento del felpudo viejo en la casa nueva de la ciudad y, en segundo lugar, el ir y venir de Bittori entre los dos espacios.

El felpudo viejo en la casa nueva de San Sebastián es una metáfora del relato del conflicto en este libro. En el primer capítulo se hace mención del felpudo viejo de la casa nueva de San Sebastián, lo ha traído Bittori desde la casa del pueblo. Su hija, Nerea, que tiene una actitud diferente tanto a la de la madre como a la de su hermano ante cómo afrontar la pérdida de su padre, le sugiere que compre un felpudo nuevo: “Después sugirió a su madre que cambiara de felpudo” (16). El felpudo viejo frente a la puerta de la casa nueva no encaja, al menos para Nerea, se puede interpretar que el elemento del felpudo simboliza el viejo relato, el lastre que soporta la familia y del que Nerea se quiere librar.

Nerea es de la opinión de que hay que dejar el pasado a un lado e intentar mirar hacia adelante. Ella expresa en varias ocasiones que necesita que la familia cambie de actitud porque no puede vivir su vida identificándose con solamente ser la hija de un asesinado, le dice así a su hermano Xabier: “Estáis emocionalmente bloqueados. Estáis la *ama* y tú en un agujero de pena y de rencor y de melancolía del que no podéis salir. Yo he tocado fondo. Ya basta. Algo dentro de mí tiene que cambiar.” (135). E incluso se atreve a contarles que va a participar en un programa de encuentros restaurativos con los presos en la cárcel: “Finalmente he decidido que sí, que en cuanto sea posible acudiré a un encuentro restaurativo en la cárcel” (129). Xabier y Bittori no le apoyan en esta decisión y la madre responde así: “A mí no me convence la idea de ir a hablar con un asesino del montón. Lo veo como una pérdida de tiempo. Me han hecho tanto daño que no me

pueden cerrar ninguna herida” (130). Aquí se ven las diferentes actitudes entre los familiares, Nerea exige a su madre y a su hermano que cambien, pero éstos se resisten. Aramburu alude a la situación en la que se encuentra el País Vasco en la actualidad, en el que existen fuerzas que luchan por encontrar un nuevo camino y otras fuerzas que se resisten porque no pueden, bien sea porque no quieren o porque el dolor que sienten no les deja avanzar.

Más adelante, Nerea vuelve a referirse al felpudo y pregunta sobre él: “Antes de entrar, parada en el descansillo, Nerea preguntó por el felpudo de Londres. “Ya me lo has preguntado por él otras veces. Te puedes figurar que no me gustaba” (608). La hija insiste en que lo debería cambiar. Aramburu señala la dificultad del cambio, Bittori no es capaz de cambiar el viejo felpudo, hay algo que no le deja desatarse del pueblo o más bien, ella se resiste a este cambio. A pesar de que ya se encuentra en la ciudad no puede despojarse del felpudo. Por lo tanto, se ha desplazado, pero no definitivamente, para ella hay algo sin resolver y todo indica que ella busca que le pidan perdón, sin él ella no puede dar el paso para adelante. El viejo relato versus el nuevo relato, pueblo versus ciudad, el elemento mediador es el perdón. Surge la pregunta de si es posible la reconciliación a través del perdón.

Nerea representa a la parte de la sociedad que ha empezado a modificar el viejo relato. La voluntad de participar en los encuentros restaurativos de la hija del Txato refleja que el atractor que entiende que las víctimas y los terroristas son polos opuestos, se está agrietando. Nerea ha empezado a crear lazos entre los polos con el fin de empezar a colaborar. Esto solamente puede suceder partiendo de un análisis nuevo sobre la realidad, un análisis que va creando un nuevo relato y que se extiende entre los vascos.

El viejo relato se satisface con encerrar al culpable en la cárcel. Xabier es uno de los personajes que sigue esta línea, él da por hecho su dolor, lo entiende y no cree que el perdón sea ninguna solución. Bittori, en cambio, lleva su propio camino y necesita que quien mató a su marido le pida perdón. No se sabe si las motivaciones de Bittori son solamente personales, o si también tiene en mente la solución del conflicto, porque ella habla una y otra vez de que después de recibir la petición del perdón, se morirá en paz. Pero lo que sí se sabe es que es ella la que decidirá si perdonar o no. El hecho de que se resista a cambiar el felpudo remite justamente a que Bittori tiene todo el poder frente al terrorista. Se invierten los papeles, se propone la posibilidad de cambiar la imagen de la víctima objeto e imaginar una víctima sujeto (Etxeberria, 2019, p. 56).

Se observa que el felpudo vuelve a los pensamientos de Bittori cuando recuerda las palabras de Nerea: “¿Qué cambiara el felpudo? No que no hay que renunciar a la alegría. Bah, una chorrada que se les dice a los mayores para subirles el ánimo. [...] Se preguntó si después de tantos años no debería ir pensando en olvidar. ¿Olvidar? ¿Qué es eso?” (18) El felpudo hace referencia para Bittori al olvido y ella no parece estar preparada para ello. El autor plantea la pregunta de si la sociedad vasca debe olvidar, qué es lo que eso supone y si eso lleva a una resolución del conflicto.

En otra ocasión se menciona el felpudo en el mismo capítulo en el que se cuenta el fin de la lucha armada de ETA, Bittori dice así: “¿Qué le ve de malo a este felpudo? Yo es que no entiendo a esta criatura y creo que no la he entendido jamás.” (20). Justo antes de esta oración, Bittori ha tenido un encuentro con una vecina que, según ella, la ha estado evitando desde que se ha mudado. Esta vez no la evita, se muestra comunicativa y le muestra su alegría por la noticia del anuncio de la lucha armada que se acaba de dar a conocer: “¿Te has enterado? Dicen que lo dejan, que ya no van a atentar más [...] – Me alegro sobre todo por los que lo habéis pasado tan mal. Que pare todo esto de una vez y os dejen tranquilos” (19). Pero Bittori no se lo pone fácil y le responde con la siguiente pregunta “– ¿Que pare qué?” (19). Aquí Bittori frena la ilusión de la vecina de la misma manera en la que mantiene el felpudo, insinuando que el hecho de que ya no haya violencia no significa que todo ha terminado. Ella no parece perdonar tan fácilmente ni la cobardía de la vecina ni el terrorismo de ETA, por eso no cambia el felpudo.

Este elemento vuelve a la escena tras una cena familiar en la que Nerea anuncia que ha decidido participar en un encuentro restaurativo. Al salir de la casa se da cuenta de que el felpudo ya no está: “Y un rato más tarde, al salir de la vivienda, Nerea se percató de que el felpudo viejo no estaba en el descansillo.” (132). Las menciones al felpudo siempre suceden antes o después de un evento importante, primero, la propia mudanza a la ciudad, después, los encuentros restaurativos y, el anuncio del cese de la banda y, por último, cuando Bittori decide recuperar su parte del pueblo y exigir que Joxe Mari le pida perdón.

Durante la cena que se acaba de mencionar, Nerea y su madre conversan sobre sus diferentes posturas ante la tragedia, y la hija dice así a su madre: “Por cierto, he sabido que vas todos los días al pueblo y me parece muy bien. Imagino que tú también andarás buscando algo. Bittori responde: “¿Buscar? ¿Yo? Yo no busco nada. Yo voy a mi casa. ¿No puedo ir a mi casa? ¿O es que te molesta?” (132). La reacción de Bittori es rotunda, ella ya ha tomado la decisión de despojarse del

viejo discurso, y, desafiar al pueblo con su presencia. A continuación, justo antes de que Nerea salga de casa, el narrador escribe que “Había ira en sus ojos, en sus labios apretados”. La evolución de la víctima que el autor enlaza a través del elemento del felpudo aporta al lector una nueva imagen del conflicto. Aquí es donde se da el gran cambio en el discurso, la víctima pasa a la acción y demanda su lugar en la sociedad vasca. Por tanto, Bittori decide recuperar el espacio que se merece en su pueblo. Aparece en el pueblo casi provocativa, con las fuerzas de una víctima sujeto, empoderada y no como objeto. Este cambio de actitud viene representado con la desaparición del felpudo de la puerta de la casa de San Sebastián.

El ir y venir de Bittori entre la ciudad y el pueblo sirve de hilo conductor para la narración. Por un lado, ayuda a estudiar la idiosincrasia de la pequeña sociedad, y, por otro lado, sirve de guía para conocer la evolución que se da en el personaje de Bittori. Esta parte del análisis se sirve de la noción de conflicto colectivo que presenta Theidon en su análisis del conflicto peruano (Theidon, 2004).

Tras el asesinato del Txato, el pueblo expulsa a Bittori y su familia a otro lugar, el acontecimiento abrupto que se presenta en los primeros capítulos del libro sugiere la siguiente pregunta al lector: ¿por qué no se pueden quedar en el pueblo? En primer lugar, porque es el lugar donde han matado al marido de Bittori, y, en segundo lugar, porque el pueblo les da la espalda. Y, en tercer lugar, se asume que la familia conoce la realidad del pueblo y, por ello, dan por sentado que el discurso que manda en el pueblo es el que se posiciona a favor de ETA. El lector se percata pronto de que el pueblo es un espacio negativo y San Sebastián positivo.

El narrador dice así en la primera parte del libro: “a las pocas semanas de enviudar, Bittori se fue a pasar unos días a San Sebastián” (30). Más adelante se especifica que “El Txato lo había comprado (el piso) meses antes de que lo mataran, pensando en disponer de un refugio fuera del pueblo” (30). En la primera cita, Bittori huye del pueblo, pero es curioso que no se está escapando de ETA, sino de la gente de su pueblo que le da la espalda: “Más que nada para perder de vista la acera donde mataron a su marido y para no seguir aguantando las miradas torvas de los vecinos, tantos años amables y luego, de repente, lo contrario;”. Las personas del pueblo que eran conocidas, cercanas y amables antes del asesinato, ahora la miran con recelo. Aquí se cuenta cómo para Bittori el espacio público se vuelve insoportable, tal y como apunta Theidon en su análisis, el conflicto se encuentra incrustado en el lenguaje y el espacio (Theidon, 2004). Bittori, así como su

marido y su familia son los típicos vascos, es decir, vienen de una familia que luchó contra el franquismo y hablan euskera. Aramburu hace hincapié en el carácter fratricida del conflicto, porque todos los personajes afectados en la historia son del lado nacionalista vasco (Theidon, 2004).

Además, describe la complicidad de los habitantes del pueblo con la política radical, en el caso de las pintadas en la calle, queda de manifiesto que nadie se atreve a borrarlas, la imagen más grave es la de la pintada de la diana: “ni tener que pasar cada día por delante de las pintadas en las paredes y ver aquella en el quiosco de la plaza, una de las últimas, la de la diana encima del nombre del difunto, que fue ponerla y a los pocos días, adiós.”. Aquí se ve claramente la complicidad de una parte de la población del pueblo con ETA, todo estaba calculado, el Txato era el objetivo de la siguiente acción de ETA. Nadie lo borra ni antes ni después del atentado. El pueblo se llena de pintadas: “No era una pintada ni dos; eran doce, quince, veinte, y seguían calle abajo y calle arriba. Allí había habido muchas manos” (334) Bittori se encuentra sin un espacio en el que habitar, un espacio container, que, por un lado, le pertenece, pero por otro la expulsa (Ryan et al., 2016). A partir de esta tensión, el autor cuenta una versión de la historia que coincide con el análisis de Edurne Portela, que defiende que el pueblo ha sido cómplice del terrorismo porque ha callado ante la violencia (Portela, 2016). No hay duda de que el autor denuncia que, con esta actitud, la sociedad vasca nacionalista ha estado alimentando el discurso polarizado del conflicto, de la misma manera que lo ha estado haciendo el lado nacionalista español.

Sin embargo, Aramburu crea una figura que hace posible una segunda interpretación, se trata de la figura del cura. Éste es un personaje respetado en el pueblo, así lo confirma su relación con Bittori y Miren, es la representación de la Iglesia, es decir, de una institución. Las declaraciones que hace el cura sobre su afinidad con ETA, cuando Miren va a pedirle consejo, son significativas:

Quítate las dudas y los remordimientos de la cabeza. Esta lucha es nuestra, la mía en mi parroquia, la tuya en tu casa, sirviendo a tu familia, y la de Joxe Mari dondequiera que esté, es la lucha justa de un pueblo en su legítima aspiración a decidir su destino. Es la lucha de David contra Goliat, de la que yo os he hablado muchas veces en misa. No es una lucha individual, egoísta, sino ante todo un sacrificio colectivo y Joxe Mari, como Jokin y como tantos otros, ha asumido su parte con todas las consecuencias, ¿entiendes? (313)

De ahí se deduce que la Iglesia cumple la función del oráculo de la política que defiende ETA y ejerce una gran presión sobre los habitantes del pueblo. Aún más, en una de las primeras visitas de

Bittori al pueblo, el cura manifiesta su deseo de que Bittori no aparezca más por el pueblo, ya que la gente se pone nerviosa. Una de estas personas que se ha quejado de la presencia de la viuda en el pueblo es Miren, la madre del joven terrorista y presunto asesino del Txato. Los habitantes del pueblo no quieren que la viuda vuelva a su casa. De esta manera se abre la posibilidad de entender este silencio como el resultado del discurso dominante que el cura o, más bien ETA, predicán en el pueblo, y no tanto como un silencio premeditado y voluntario de la gente.

Gorka, el hermano de Joxe Mari también sufre una fuerte presión por parte de la izquierda abertzale, la situación se resume en la siguiente conversación entre hermanos:

Más te valdría dejarte de novelas y sumarte a la lucha por la liberación de Euskal Herria. Mañana hay manifa a las siete. Espero que no faltes. Algunos amigos míos ya me han preguntado dónde te metes. Mientras los de tu cuadrilla dan la cara, a ti ni se te ve. ¿Qué les digo? No, es que se ha vuelto delicado y se pasa el día leyendo. Mañana a las siete te quiero ver en la plaza. (183)

Según esta declaración de Joxe Mari, ETA controla la estructura social psicológica del pueblo y en ella no hay sitio para las dudas. Los amigos de Joxe Mari ya se están dando cuenta de la mirada crítica de Gorka, y hasta el mismo Joxe Mari parece sentirse amenazado. Esto explica el funcionamiento de las ideas fijas, o “close-mind” de las que habla Bar-Tal. Se forma un mecanismo de autocontrol que hace que el pueblo calle, porque cualquier idea nueva desestabiliza su estatus quo (Bar-Tal, 2007). La propuesta de Portela de que el pueblo debería haber denunciado la violencia, hubiera sido una reacción ideal en una situación hipotética. Sin embargo, es sabido que, en los conflictos colectivos, la ideología está presente a todos los niveles de la sociedad. Tal y como se ve en el libro, la lucha está en las instituciones, el lenguaje, las calles, las relaciones sociales y los puntos de encuentro de los habitantes, en consecuencia, es casi imposible para los vascos levantar la voz en contra del discurso violento (Theidon, 2004).

Otro de los ejemplos que sirven para estudiar la dinámica social del pueblo y sus consecuencias es el caso de Nerea, la hija del Txato. Cuando las amenazas se vuelven más severas y el nombre de Nerea aparece en una carta, su padre convence a la joven a marcharse a estudiar a un lugar lejano del País Vasco, porque el pueblo, es decir, su espacio natural, se ha vuelto peligroso. Nerea se va a Zaragoza, que es una ciudad estudiantil y amable en contraste con el País vasco, y sobre todo del pueblo. El autor compone una estructura de espacios opuestos con el fin de dejar claro que el pueblo es el epicentro del conflicto. Aramburu cuenta cómo Nerea nunca más puede volver a este

espacio, porque toda su vida social, es decir, sus amigos, su forma de socializar y, en resumidas cuentas, toda su existencia gira alrededor del conflicto. Tanto Nerea como su madre se quedan sin lugar en el que habitar en el pueblo, es imposible volver porque el conflicto, y, más concretamente, la apología del terrorismo impregna el espacio. Madre e hija podrán seguir viviendo en el País Vasco, pero con la condición de que vivan en la ciudad, de que salgan del pueblo. Cabe mencionar que Gorka también se refugia en Bilbao.

Es más, Aramburu llama la atención a la perversidad de la vida social del pueblo cuando describe la dinámica de la cuadrilla, el grupo de amigos de Nerea. En un primer lugar, se dice que la joven vota a Herri Batasuna²¹, partido político apologista del terrorismo, por la única razón de que todas sus amigas lo hacen: “Y votaba, joven. Alegre y combativa, a Herri Batasuna” (254) y continua, “Iban, sí, a concentraciones y manifas; pero es que en el pueblo más o menos todos los jóvenes participaban en ellas [...], también los hijos de los maquetos y, por supuesto, los del alcalde, que por supuesto era del PNV” (254). En resumidas cuentas, no tenía otra alternativa que seguir a la cuadrilla a no ser que quisiera quedarse sola. El pasaje es relevante porque el autor consigue representar en pocas palabras la complejidad de la vida en esta pequeña sociedad, que, a su vez, simboliza la sociedad vasca en su totalidad. Algunos términos específicos de este pasaje demandan una explicación, entre ellos, la palabra “maquetos” que se refiere a los hijos de las personas venidas desde otros sitios de España para trabajar que no hablan euskera y usualmente votan a los partidos no nacionalistas. Esto es importante tener en cuenta porque refleja cómo el conflicto se encuentra en el lenguaje (Theidon, 2004).

Cabe mencionar también a los hijos de los políticos del PNV a los que se hace referencia en la cita. El PNV es el partido nacionalista vasco que condena el terrorismo, se dice que están en el poder en el ayuntamiento, es pues el partido mayoritario en el pueblo. La contradicción de que el PNV esté en el poder, pero, aun así, el discurso de ETA domine la vida de los jóvenes, ayuda a la comprensión de la dinámica que se da dentro de este pequeño espacio. Además, el hecho de que los hijos de las de personas amenazadas en el pueblo participen en eventos pro-ETA, deja de manifiesto que la línea que separa a los vecinos que apoyan el terrorismo y los que lo condenan es muy fina. Aramburu no deja de lado estas cuestiones, y apunta constantemente al hecho de que resulta difícil catalogar cuales son las razones por la que los habitantes callan ante el terrorismo.

²¹ Partido nacionalista de izquierdas considerado también rama política de ETA.

Se observa que los personajes actúan muchas veces de una manera poco reflexiva, están, por un lado, los jóvenes que actúan por inercia, que hacen lo que hacen sus amigos sin darle demasiadas vueltas al asunto. Y por otro, la generación de adultos sobre la cual la iglesia tiene todavía mucho poder.

Con todo, se ha visto que, tal y como apunta Theidon en su estudio sobre conflicto peruano, los vascos viven en constante contacto con el conflicto y por eso, la mayoría de las decisiones que se toman en la vida diaria se convierten en decisiones políticas, lo cual provoca un estrés al que se le puede caracterizar como estrés crónico (Theidon, 2004). A pesar de todo, es significativo que Bittori se quede en San Sebastián y no se traslade a Madrid, en este sentido, se observa que la intención del autor es llamar la atención sobre el carácter fratricida del conflicto, por eso concentra todo el problema en el País Vasco debilitando de esta manera el atractor que afirma que la pugna se da entre vascos y españoles. Las instituciones, la vida social y el miedo expulsan a Bittori y su familia del espacio del pueblo a la ciudad.

Aramburu ha sido criticado por estudiosos como Joseba Gabilondo (Gabilondo, 2020) de haber simplificado la narración del conflicto, sin embargo, aquí se defiende que el autor, a través de la dicotomía de espacios, describe el funcionamiento del pueblo con precisión, de una manera lo suficientemente objetiva como para decir que no se posiciona políticamente y deja al lector interpretar el libro desde su propia realidad. Haciendo, de nuevo, referencia a Bar-Tal (Bar-Tal, 2007), se deduce que las creencias del pueblo han internalizado el discurso demagógico del terrorismo, por eso se defienden este tipo de postulados: “expulsar o matar a aquel que no piense como nosotros”. Aramburu deja claro que estos argumentos no hacen más que corroborar el discurso contra el que están luchando y, lo único que consiguen expulsando a Bittori es mantener el ethos del presente. Pero también apunta a que los habitantes se encuentran inscritos dentro de una estructura en base a atractores difíciles de modificar.

Una vez expulsada del pueblo, se aprecia que Bittori tiene sentimientos encontrados hacia los dos espacios, los valores del lugar cambian dependiendo del momento en el que ésta se encuentre. Antes del asesinato del Txato, ya planeaban comprar una casa en San Sebastián para alejarse del turbulento ambiente en el pueblo y para protegerse del espionaje. En estos momentos Bittori se muestra positiva a marcharse y, en cambio, el que dudaba era el Txato. Ante la indecisión de su marido Bittori se expresa así: “(Txato) dijo que sólo se marcharía del pueblo en caso de que las

cosas se pusieran muy feas, –Pues feas están”, en este momento San Sebastián es para Bittori la salvación. Pero, en cambio, se nota que hay algo que la retiene porque no se conforma con ninguna de las casas que visitan en la ciudad, a pesar de que se ubican en los mejores barrios: “A ella el barrio de Gros, espacioso, con vistas al paseo de la Zurriola, le pareció frío, oscuro, demasiado expuesto a la humedad.” (414). A pesar de ver la necesidad de mudarse es imposible para ella dejar el pueblo porque su apego es demasiado fuerte, tiene una relación ambivalente con los dos espacios, según Bachelard hay que tener en cuenta que la casa es el espacio más primitivo del ser humano (Bachelard, 1994, p. 3). Los sentimientos contrariados: “Nerea y Xabier acordaron sacarla del pueblo a toda costa, de su pueblo de siempre, donde ella había nacido, donde la habían bautizado y se casó, y dificultarle después el regreso, incluso impedirlo con suavidad” (30). Según estas palabras, parece que sus hijos prevén que Bittori querrá en algún momento en el futuro volver a su casa. Bittori nunca renuncia de su casa: “Mientras yo viva, mi casa no se vende. Cuando me haya muerto, haced lo que os dé la gana” (32). El pueblo es pues las dos cosas, su amenaza y su hogar: “El pueblo, su pueblo, casi de noche. Las ventanas encendidas, el olor vegetal de los campos circundantes” (34). Con la casa de la ciudad ocurre lo contrario, a pesar de ser para ella un refugio, le parece un espacio hostil, el narrador expresa: “Le hablabas y no se enteraba. Estaba como ida. Apática. Ella, que era de suyo tan habladora. Pues ahora como una estatua” (30).

La alternancia entre los matices positivos y los negativos de estos espacios container sirven de apoyo para contar el conflicto. Y en las dos siguientes citas el narrador describe de una forma comprimida lo que la casa del pueblo significa para la mujer. Por un lado, el terror de la muerte de su marido: “En la parte inferior de la fachada podían verse dos carteles. Uno, de aspecto reciente, que anunciaba un concierto en San Sebastián y otro, descolorido, roto en tira, del Gran Circo Mundial, justo donde una mañana apareció una de tantas pintadas: “TXATO ENTZUN²² PIM PAM PUM.” (35). El pueblo ya no recuerda las pintadas anteriores al asesinato.

Unas líneas más adelante se dicen que: “Bittori entró en el portal y fue como entrar en el pasado. La lámpara de toda la vida, los viejos peldaños crujientes...” (35). El ir y venir de Bittori desde el pueblo a la ciudad guía al lector en el desarrollo del personaje, la frecuencia con que visita el pueblo, así como la cantidad de tiempo que pasa en él, van a la par con su evolución. En un primer lugar, tras el asesinato del Txato, se ve obligada a marcharse a San Sebastián: “A las pocas semanas

²² Escucha en vasco

de enviudar, Bittori se fue a pasar unos días a San Sebastián”. En un segundo lugar, para Bittori está claro que ella no va a aceptar el papel de la pobre víctima que se escapa del pueblo por miedo, al contrario, se muestra tozuda y actúa con firmeza: “Pasó un año, pasó otro, pasaron más. Y, entre tanto, Bittori se hizo a escondidas una llave de la casa del pueblo porque tonta no es” (31). La mujer, a pesar de que nadie la apoye en esto, está segura de que ella tiene todo el derecho del mundo de volver a su pueblo y por supuesto a ocupar su casa de nuevo. Los valores de los dos espacios se intercambian e interpelan al lector con las siguientes cuestiones: ¿Cuál es la relación de Bittori con el pueblo, por qué no quiere escapar? ¿Qué es lo que la retiene?

Por último, la cárcel y el cementerio de Polloe son los dos espacios más simbólicamente cargados en la novela, los dos están relacionados con la muerte. Bachelard recuerda que algunos espacios pueden ser metáforas que relatan la historia que se cuenta en la novela. La cárcel representa por antonomasia una muerte social y el cementerio la muerte física. La cárcel y el cementerio encierran la esencia de la narración en su forma de espacios container. El espacio fuera del cementerio representa la vida y el espacio interior la muerte.

En una de las visitas que Bittori hace al difunto, se comenta la inscripción que se sitúa en el arco de la entrada al cementerio: “PRONTO SE DIRÁ DE VOSOSTROS, LO QUE SUELE AHORA DECIRSE DE NOSOSTROS: ¡MURIERON!” El mensaje se puede interpretar como una amenaza por parte de los muertos hacia a los vivos, es un mensaje que augura la muerte. Se puede también interpretar que la amenaza va dirigida a los presos de ETA y que muestra todo su rencor hacia ellos. Aún más, Bittori dice que, a pesar de que no le guste lo que se dice en la inscripción, no puede evitar leerlo cada vez que entra este espacio. Es decir, a Bittori desearía pensar a la manera que se dice en la inscripción, sin embargo, en el fondo, tampoco se quiere quedar en un estado de rencor. Aramburu hace referencia al tema del camino que debe tomar la sociedad en el proceso de superación, si se debe quedar en el odio y el rencor o si se debe perdonar. De todas formas, se entiende que la inscripción y el felpudo están atados al viejo discurso.

La cárcel es otro espacio que remite a la muerte, por un lado, porque aprisiona y por otro porque representa el asesinato del Txato, ya que se trata del crimen que ha llevado al preso a la cárcel. Justo antes del asesinato la siguiente pintada aparece en el portal del Txato: “TXATO ENTZUN PIM PAM PUM” (35). La onomatopeya simula el ruido de tres tiros y forma la imagen de un terrorista que mata al Txato. El resultado que deriva de la acción que se describe en esta pintada, lleva al

terrorista a la cárcel. Por eso, se considera que esta es la inscripción que lleva la cárcel en su entrada. Si se compara, la inscripción del cementerio con la de la cárcel, se observa que las dos oraciones llevan intrínseca la muerte. El cementerio y la cárcel son espacios negativos y tienen como mediador la vida de Bittori. Bittori se ve obligada a manejar estas dos oraciones durante toda la obra, el libro sugiere así cuestiones al espectador que se resumen en las siguientes interrogaciones: ¿Se queda Bittori en el rencor? ¿Cambia de felpudo? ¿Perdona? ¿Qué harías tú?

Maixabel

Bollaín también concede un papel importante al espacio en su obra. La directora pone el acento en la cárcel y propone un análisis en el que la cárcel se incluya entre los componentes centrales en la resolución del conflicto. De este modo, ataca a otro de los atractores del conflicto que excluye al preso en el proceso de cambio hacia la reconciliación. Bollaín, estudia los márgenes de la sociedad y pone en tela de juicio la lógica que defiende la cárcel como una institución válida. Por eso, ya que no existe la pena de muerte en España, se crea un espacio u institución en la que apartar a los criminales de la sociedad.

Sin embargo, tal y como Maixabel indica, los presos siguen existiendo, a pesar de estar encarcelados: “yo ya estoy ligada a esas personas hasta la muerte. Y pendiente de lo que digan y de lo que hagan. Así que prefiero verlos y que ellos también lo estén” (38:53) (Bollaín, 2021). La pregunta que se plantea es, hasta qué punto el castigo es una solución efectiva en este conflicto. Si es suficiente apresar al asesino para que las víctimas se sientan libres en su vida diaria o no. En otro pasaje, en una cena con los amigos del partido, discuten y hablan sobre los programas de los encuentros restaurativos. Los amigos se muestran escépticos a los encuentros con los presos a para los que Maixabel se está preparando. Uno de ellos dice así: “Pero en serio está en marcha, ¿vas a participar en encuentros con etarras?; otro dice: “y por ayudar a esos le vas a abrir el duelo otra vez” (42:11), se ve que los amigos no entienden lo que Maixabel pretende, siguen en el viejo discurso “no le puede hacer esto a Juan Mari” (41:25). Aun así, ella sí parece saber lo que hace y se nota que ya está desarrollando un discurso nuevo dirigido a sanar la sociedad. Maixabel se expresa de la siguiente manera: “Juan Mari hubiera hablado hasta con los que le mataron” (41:26) y añade, “a ver, que esta gente va a salir a la calle tarde o temprano. Aunque no nos guste, pues mejor que estén arrepentidos, ¿no? (41:47) (Bollaín, 2021). Su actitud es reveladora, ninguno de sus compañeros se encuentra en el mismo nivel de reflexión en el que ella está. Todo esto los

confunde, algunos se muestran doloridos, otros reaccionan con odio, otros expresan el miedo a volver a abrir la herida y otros lo ven con desconfianza. Se deduce que la película provoca estas mismas reacciones en el público. La actitud tenaz de Maixabel es la piedra angular de esta película, es la esposa de la víctima la que quiere incluir a los presos en este proceso.

Es posible que el espectador haya oído hablar del programa de reinserción, sin embargo, es la primera vez que este tema aparece en el cine vasco. En este sentido, hay una escena conmovedora, en la que aparece Maixabel sentada en el coche camino a la cárcel de Nanclares de la Oca (58:25). Esta escena es inimaginable para aquél que todavía está aferrado al viejo discurso, pero para aquel que desea encontrar una solución, la escena puede aportar el impulso decisivo para que suceda definitivamente el cambio en su pensamiento.

La novedad se produce porque la víctima se transforma en sujeto en vez de cumplir el papel de objeto como en la versión anterior del conflicto (Etxeberria, 2019). Este es el caso en que la víctima se acerca al terrorista en la cárcel y la que, de hecho, concede una cita al preso. Es una idea difícil de asimilar ya que el personaje más débil es en este caso el preso y la víctima tiene el poder de decidir sobre el terrorista. La historia se invierte, Maixabel comienza a crear un puente entre el espacio en libertad y el espacio en la cárcel, lo que supone la involucración de los presos desde su condición de víctimas y ya no de héroes. El contacto hace que automáticamente la relación entre el preso y la sociedad en el exterior cambie. Es decir, el espacio exterior ha empezado a infiltrarse en su realidad y le exige respuestas. De esta manera, el exterior se vuelve un espacio inhóspito para el preso, porque ya no es solamente la Audiencia Nacional la que lo va a juzgar, sino que más bien, toda la sociedad vasca. Con lo cual, la cárcel se convierte en un espacio refugio, container, que le acoge.

En este sentido es significativo cómo la directora inscribe el proceso de arrepentimiento en base a la distancia que ha entre las cárceles y el País vasco. Ya se ha explicado que, en el mapa mental construido a través de los espacios en la película, se observa que existe un desarrollo paralelo entre el traslado de los presos a cárceles más cercanas al País vasco y su estado de evolución en el proceso de arrepentimiento. Con ayuda de los topónimos de las ciudades en las que se encuentran las cárceles, el espectador va construyendo el mapa mental del que se ha hablado anteriormente. Algunos lugares que se mencionan están lejos del País vasco, como, por ejemplo, la cárcel de Badajoz a unos 700km. De hecho, en la escena en la que anuncian a Ibon la muerte de su abuelo,

se especifica por escrito en un primer plano que se trata “Centro penitenciario de Badajoz, 2010” (14:14). El detalle hace saber al espectador que Ibon se encuentra lejos del País Vasco y probablemente en una cárcel en la que se ejercen políticas penitenciarias poco progresivas, ya que es sabido que la larga distancia de las cárceles a sus familiares hace referencia a un grado de castigo más severo.

Pero la lejanía hace también referencia a una peor conducta de los presos, es decir, una conducta más rebelde y reacia al arrepentimiento que la de los presos que se encuentran en cárceles más cercanas al País Vasco. Curiosamente, cuando el celador cuenta a Ibon que tiene derecho a realizar una visita por la muerte de su abuelo, le especifica a cuál de las cárceles le van a trasladar y por qué, justamente porque está más cerca de Lasarte, su pueblo, se dice así: “Etxezarreta²³, tu abuelo. Tienes derecho a realizar una visita, si lo aceptas, mañana te trasladarán al centro de Nanclares de Oca, es el más cercano a Lasarte. [...] (14.12). Por el camino recogerán a uno de los tuyos que tiene un juicio pendiente ahí”. Cuando el celador habla de que se van a parar en el camino, el espectador traza una conexión entre las diferentes cárceles, formando así un mapa en forma de prisma con su punto final en una cárcel situada en el País Vasco. De esta manera, a través de la relación entre los espacios, Bollaín presenta uno de los ejes principales de la película. En la cárcel más lejana los presos siguen con el discurso antiguo y en la cárcel más cercana, los presos han cambiado de discurso. Cuando Ibon llega a Nanclares de Oca, es recibido por el director del centro y mantienen la siguiente conversación:

¿Cuánto llevas en Badajoz?,

-Seis años.

-Bueno ya verás que aquí todo es más relajado. Estos dos días voy a darte el mismo trato que los internos de aquí. Charla con tus compañeros que seguro que a alguno lo conoces. Y luego si antes de irte quieres hablar de la posibilidad de quedarte pues, lo vemos.

-No, yo quiero irme en seguida

-Igual estoy equivocado, pero...llevamos años escuchándote y creo que estás más aquí que allá. Sabemos que hace mucho que eres crítico con la violencia como los que están aquí.

-No, no, no. Yo no soy como los de aquí.

²³ Apellido de Ibon

-No, claro. Porque ellos lo han rechazado públicamente, pero en tus comunicaciones vienes a decir lo mismo.

(después de un silencio y una mirada de Ibon hacia un lado)

-Bueno pues en un par de días hablamos.” (18:27) (Bollaín, 2021)

En la conversación queda clara la línea progresista de la cárcel de la Oca, en ella se aplica la llamada “Vía Nanclares” que consiste en agrupar en esta cárcel a los presos que se han desvinculado de la lucha armada, han pedido perdón por sus crímenes y se comprometen a pagar la responsabilidad civil a sus víctimas (EITB, 2013). En la escena se ve al director con una actitud relajada, su vestimenta y su forma de hablar denotan tranquilidad. Conoce bien la situación del preso y estratégicamente, sin presionarle, le anima a unirse al grupo de presos arrepentidos que siguen el programa de reinserción. Ante la reacción tajante de Ibon, el director le recuerda que en sus informes se muestra ya arrepentido. Ibon se encuentra ante una disyuntiva, por un lado, parece que está preparado para expresar su arrepentimiento por escrito, es decir, en cambio, es incapaz de reconocerlo ante otra persona, ni decirlo en alto. Poco a poco, durante la película, Ibon se inclina hacia la “Vía Nanclares”, este proceso se cristaliza en la relación con los espacios, es decir que, la frecuencia y la cantidad de visitas desde Badajoz a Nanclares, y, desde Nanclares a Lasarte, explican en qué momento del proceso de arrepentimiento se encuentra el preso. Tal y como ocurre en *Patria*, y en cierto modo, en *La hora de despertarnos juntos*, los espacios cuentan al espectador en qué fase se encuentran los personajes. En este sentido, es pertinente recordar que, el personaje de Joxe Mari en *Patria* se encuentra también en una cárcel muy lejana, en la cárcel del Puerto de Santa María (Cádiz), al otro extremo de la península, y esto explica su postura radical de apoyo incondicional a la banda. Por el contrario, la cárcel alavesa simboliza el inicio del cambio del *ethos* del conflicto, ya que es en ese espacio donde los presos ejercitan su autocritica.

No obstante, la cárcel de Nanclares no deja de ser problemática en el sentido de que el traslado a esta cárcel ofrece ventajas a los presos y esto resulta amenazador para la banda. Esto es, si un preso pide el traslado a esta cárcel significa que ha declarado su arrepentimiento públicamente, además, se ha acogido al programa de reinserción y va a acceder al tercer grado que permite ya un mayor grado de libertad, es decir podrá visitar a su familia con mayor frecuencia y viceversa. La cárcel es enemiga de la banda armada y los presos que están allí unos traidores.

Justo antes de esta primera visita a casa, Ibon se encuentra en el patio de la cárcel de Nanclares, con un compañero que atentó junto a él contra Juan Mari. Este amigo, Luis Carrasco, ya se ha

adherido al programa de reinserción y entablan una conversación un poco tensa en la que discuten sus respectivas conductas. La conversación con Luis ocurre en un momento anterior al encuentro del pueblo.

- “¿Qué haces aquí Luis? (silencio)

- Joder parece mentira, ¿por qué lo haces?

- Y por qué no.

- Os habéis pasau mucho, ¿no crees? Así solo hacéis daño.

- Ibon, a ver, piensa un poco, ¿daño a quién?

- A nosotros Luis, a todos nosotros, al colectivo, no se puede colaborar sino se nos comen.

- Se nos comen, ¿no? porque teníamos un poder de la hostia, estábamos a puntito de conseguirlo todo. Ibon, que ya estoy en una cárcel, que no quiero estar en otra.

-Pero tú que te crees ¿que estoy de acuerdo yo con todo? No estoy de acuerdo con casi nada, joder. Si es que no habremos hablau tú y yo de lo que no nos gustaba. Por eso te lo digo, a esos no les pienso decir nada, pero a ti sí, ¿por qué te metes en esto?

- Que no me meto en nada, que me salgo, de todo, esa vía no tiene sentido Ibon. (20:24)

En estos momentos Ibon se encuentra claramente en el viejo discurso y Luis en el nuevo. A partir de aquí, comienza su proceso de cambio que la directora va sincronizando con sus traslados, la frecuencia de los permisos y su duración.

La primera salida al exterior se da cuando visita a su madre a causa de la muerte de su abuelo. Ibon, viene, obviamente, bajo vigilancia policial porque no se ha desmarcado todavía de la banda. Por lo tanto, todavía no se ha arrepentido, a pesar de todo, ciertas reacciones ante algunas situaciones ante las que se encuentra hacen pensar que, a pesar de no ser consciente de ello, él ya va tomando la decisión de abandonar el grupo. Por ejemplo, es significativa la conversación que tiene con su madre cuando entran a su antigua habitación: “Por qué has guardado todas estas mierdas” (25:09), se refiere a todos los posters, insignias, y carteles reivindicativos relacionados con ETA y la lucha armada que siguen pegados en las paredes del cuarto, y añade: “tíralo todo, anda”, así pues, su actitud de rechazo a la violencia se va haciendo más y más clara.

Una vez que declara su rechazo a la violencia, en su primer permiso, nada más llegar al portal de su casa, se encuentra con una pintada en la pared que dice así: “Traidor” (51:59) (Bollaín, 2021). La misma reacción recibe cuando se encuentra con su amigo Aitor en la calle. Este amigo había pertenecido a ETA, cumplió cinco años en la cárcel y ahora vive en libertad. Ibon, contento de volver a ver lo saluda, pero su amigo reprueba su decisión de arrepentirse y dice: “tú no puedes actuar como te dé la puta gana”, a lo que Ibon responde: “yo maté a cuatro personas por esa puta organización en la que tu estuviste un mes así que a mí no me hables de traición” (55:00). Ibon comienza a entender que la izquierda abertzale, rama política que apoya la violencia, lo considera un enemigo. Se aprecia ya un cambio de actitud en Ibon, parece resentido y se refiere despectivamente a ETA. El único apoyo que hubiera podido tener en libertad desaparece, en consecuencia, se encuentra solo.

Si se compara esta conversación con la que ha mantenido con Luis en el patio de la cárcel, se observa que las dos son muy parecidas. Aquí se ve que los papeles se intercambian, Luis es reemplazado por Ibon e Ibon por el joven camarada del pueblo. El mensaje que Luis manda a Ibon en la cárcel es exactamente el mismo que el que Ibon manda a su amigo en la calle. Luis hace referencia a las atrocidades que han cometido y lo condena, Ibon hace lo mismo. La diferencia entre Luis e Ibon es que éste último acaba de empezar el proceso de reflexión y todavía tiene un comportamiento ingenuo. En la conversación con Luis, Ibon se aferra al discurso antiguo polarizado, en cambio en el exterior, su papel se invierte, es él el que quiere cambiar el discurso. El comportamiento de Ibon cambia según el espacio en el que se encuentre. Primero, acaba de hacer una huelga de hambre de diez días en la cárcel de Badajoz, se trata de una acción radical, que según lo que dice en la conversación con Luis, sirve de poco: “Hostia, vengo de una huelga de hambre de diez días, para nada” (21:27). De esta cárcel pasa a la de Nanclares, una cárcel más suave que hace referencia al arrepentimiento del preso.

Cabe destacar la escena en la que Ibon entra al patio junto a otro compañero que, como él, viene de una cárcel lejana. Al darse cuenta de que todos los presos arrepentidos están ahí, su compañero no lo aguanta y se va para adentro. Este personaje no soporta la presión de los presos arrepentido, en cambio, Ibon se queda y busca a Luis, se puede decir que inconscientemente quiere saber más sobre ese proceso. Badajoz, Nanclares y, por último, el exterior, éste último, supuestamente, sinónimo de libertad. El exterior de la cárcel es un espacio positivo que uno asume como final de

la condena. Sin embargo, para sorpresa de Ibon el pueblo se vuelve ahora un espacio negativo que le sirve de espejo, éste refleja una persona que ha causado mucho dolor, un monstruo, y no una persona libre (Bal, 2017). Su pueblo es el espacio en el que debe confrontar las consecuencias de lo que ha hecho. Este espacio es un infierno porque, por un lado, le muestra su condición de perpetrador, y por otro, le convierte en un traidor.

Según las teorías de George Lakoff y Mark Johnson recogidas por Ryan (Marie-Laure Ryan, 2016), el pueblo es un espacio container que puede tener doble efecto, por un lado, es su casa, su pueblo, y por otro, es un espacio desconocido que le expulsa. Esto se ve con claridad en la escena en la que, mientras Ibon y su madre cenan juntos, la televisión, que se encuentra justo detrás de Ibon, informa sobre el décimo aniversario del asesinato de Juan Mari y el homenaje que se le va a hacer en un monolito en la montaña. Bollaín resume la situación en la que se encuentra la vida de Ibon en estos momentos a través de una meta-escena en la que se contrastan el papel de Ibon en el espacio exterior con del papel de éste en el espacio interior. El exterior irrumpe en el espacio interior, que rebota en Ibon desde los ojos de su madre que da la cara a la televisión y dirige la mirada hacia su hijo, Ibon apaga la televisión (57:37). De este modo, los valores de los espacios se invierten, cuanto más arrepentido esté, más negativo se vuelve el espacio exterior (Bachelard, 1994, p. 218).

Bollaín humaniza al terrorista, el espectador entiende que el terrorista se ha vuelto una persona corriente al que se le puede considerar una víctima. Se deduce que se encuentra más cómodo en su identidad de preso, dentro en la cárcel, que en la del terrorista en el que se convierte en el exterior. La cárcel es el espacio que le acoge y la calle el que lo desprecia, en este sentido, lo que la directora pretende hacer con la película es invertir esta relación de valores. Quiere que la sociedad haga un sitio al preso arrepentido y que Ibon cumpla su condena en el espacio exterior, porque es el único espacio en el que su arrepentimiento y su petición del perdón son válidos.

Por último, resulta interesante estudiar el momento en el que Ibon vuelve del pueblo a la cárcel de mal humor. Luis Carrasco se da cuenta y le visita en su celda y mantienen la siguiente conversación:

- No pienso salir de permiso nunca más

-Ya, la primera vez volví como tú, ahora salgo, no miro a nadie, bajo la mirada y no la levanto hasta llegar a casa, como si estuviera muerto”. No le importamos a nadie Ibon. Por eso todo lo bueno que puedo hacer, lo voy a hacer. (55:51)

Aquí se ve que los presos se encuentran en una situación muy complicada. Luis está en una fase mucho más avanzada que Ibon y ya va encaminado a seguir los encuentros restaurativos y a exponerse ante las víctimas. En cambio, para Ibon se trata de su primer permiso sin escolta y se ha encontrado con un espacio que le ha atemorizado. Luis expresa que se cree muerto en el exterior, por eso se deduce que el espacio en libertad es paradójicamente el espacio sin vida para ellos, la muerte (Bal, 2017). Sin embargo, hay otra manera de interpretar la conversación, porque la última frase de Luis denota esperanza, es decir, hace referencia a que en el exterior hay una situación que se debe resolver. Luis asume el deber de tomar parte en la resolución y, una vez más, se establece una nueva relación entre los espacios, el espectador recibe el mensaje de que el cambio tiene que venir desde la cárcel.

Por último, hay una escena en la que queda clara la dicotomía de espacios, Ibon confiesa a Maixabel que se alegró el día que la policía lo detuvo: “Y ya cuando me detuvieron ahí, fue como quitarme un peso de encima, se acabó todo. Y ahí sí empecé a pensar ya en lo que había hecho” (1:28:55). Desde el punto de vista que aporta el terrorista en esta conversación se confirma que la cárcel es un refugio, no solamente para los que se están afrontando su culpabilidad ante las víctimas, sino aún más para aquellos que no lo hacen, porque se encuentran totalmente escondidos de la realidad.

2.2.2 Movimiento y reflexión en el espacio

El movimiento ocupa un papel central en las obras, con la intención de estudiar con profundidad su función, se han elegido las escenas más significativas en las que el movimiento sirve de instrumento para crear efectos dramáticos. En *La hora de despertarnos juntos* y *Maixabel* el movimiento es regular, lo que interesa a los autores es el espacio en movimiento progresivo. En *Patria* en cambio, el autor pone el acento en las variaciones del movimiento, el movimiento acelera o ralentiza en función de la intensidad del drama en la escena.

La hora de despertarnos juntos

Tal y como se ha visto en el apartado anterior, Uribe traza un eje central que une dos espacios a través del océano atlántico, dando lugar a un espacio al que se le puede llamar, en términos de Marc Augé, un “non-place”, el autor dice así: “If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place”(Augé, 2008, p. 6). Este concepto del espacio vacío lo usa David Colbert Goicoa en su análisis de la primera novela de Uribe *Bilbao- New York- Bilbao* (Uribe, 2010) en la que también el Océano Atlántico es el eje central de la narración. A este espacio le llama Goicoa espacio transoceánico (Goicoa, 2018, p. 791) y sobre este espacio, desde el interior de la cabina de un avión, cuenta Uribe toda la novela. En el caso de *La hora de despertarnos juntos* sucede algo parecido, los protagonistas cruzan varias veces el atlántico en barco, aunque en esta ocasión tiene la función de crear un espacio de reflexión y no tanto un espacio desde donde se cuenta la novela. La diferencia entre los espacios transoceánico de los dos libros es que, el primero simboliza la idea de una nueva posibilidad de configuración de la identidad vasca (Goicoa, 2018, p. 810), y en el segundo, en cambio, simboliza la imposibilidad o negación de la configuración de una identidad vasca. Estos personajes huyen de España por la única razón de ser vascos, y por querer mantener sus tradiciones, sus valores democráticos y su lengua. En este sentido Uribe se posiciona políticamente y cuestiona el relato tradicional. El autor constata que el conflicto no solamente es una consecuencia del nacionalismo vasco, sino que es más bien una consecuencia del fascismo español. Se muestra radical y se posiciona en contra del totalitarismo español, llamando así la atención al lector de que el discurso de las últimas décadas no ha tenido en consideración esta parte de la historia de España. Goicoa recoge las palabras del autor sobre el espacio vacío de su primera novela y afirma que se trata de un espacio en movimiento, porque es este movimiento lo que le interesa con el fin de transmitir la ideas de que tanto la historia como la identidad son movibles (Goicoa, 2018, p. 796). Por tanto, Uribe crea un centro en movimiento en las dos novelas, en una es el avión y en otra el barco. El espacio transoceánico es un espacio en el que Karmele y Txomin reflexionan sobre sus vidas y la situación sociopolítica en la que se encuentra. Tal y como Bal apunta, en ocasiones, los escritores están interesados, no tanto en el final del viaje, sino en el movimiento mismo del espacio. Con el movimiento del barco se crea una sensación de progresión en la acción de la narración. Por ejemplo, en el pasaje en el que se describe la vuelta de la familia

de Karmele a Ondarroa (133), aparecen Karmele y su marido Txomin Letamendi sentados en la borda del barco conversando sobre las experiencias que han tenido los últimos años:

Una vez que los niños se quedaron dormidos, Karmele y Txomin salieron a cubierta y se sentaron en sendos asientos plegables de espaldas de lino blanco, junto a la borda y frente a su camarote. Txomin se encendió un pitillo [...] Txomin pidió a Karmele que leyeran juntos la carta de su hermano Josu. [...] En su carta, Josu contaba el horror que había vivido cinco años atrás en la prisión de San Cristobal, en el monte de Ezkaba (184)

En la carta se cuentan todo tipo de atrocidades que los franquistas cometían en las cárceles. La carta empieza con una frase que alerta al lector de la crudeza del contenido de la carta: Nunca habría imaginado que podían tener a los hombres en esas condiciones” (184) . Josu contaba la vida de los presos apiñados en aquellos pocos metros cuadrados bajo unas pésimas condiciones higiénicas: “Nunca nos limpiábamos los pies” 185).

La carta conmueve a Txomin y le traen recuerdos de los tiempos en los que luchaba en el batallón:

Mientras atendía al relato, de improviso Txomin se acordó de los soldados de su batallón y, como evocadas por la voz de Karmele, las caras de algunos compañeros revivieron en su memoria, varios rostros amigos que perdieron la vida, todos los semblantes demudados por la atrocidad de la guerra. (186)

El movimiento en el espacio sugiere el movimiento en los pensamientos de los personajes, la reflexión: “Bueno, piensa que mis días como trompetista han llegado a su fin, al menos durante una buena temporada.” (187) Txomin predice una larga dictadura y una época oscura. Continúan leyendo la carta en alto, y mientras tanto, Txomin se da cuenta de que él ha sido afortunado por haberse librado de la cárcel, él no sabe que le esperan largos años de cárcel. Karmele le cuenta que su hermano fue liberado en 1940 y que cuando volvió al pueblo, la gente parecía haber olvidado todo lo que pasó durante la guerra que había terminado el año anterior. Es sabido que una de las bazas de la dictadura de Franco fue el olvido y el silencio, y en consecuencia la ignorancia. Karmele cuenta cómo cuando su hermano vuelve de la cárcel se encuentra a la gente del pueblo festejando la noche de San Juan:

Cuando por fin liberaron a mi hermano y regresó a Ondarroa el 24 de junio de 1940 [...] en el pueblo, ese mismo día, se celebraban las fiestas de San Juan. Josu vio cómo la gente bajaba bailando [...] Vuelves al pueblo con tu carga de sufrimiento y la gente de fiesta, como si nada hubiera pasado, y te das cuenta de que todo ese inmenso horror tuyo que has dejado atrás en realidad no ha significado más que un instante. (191).

Josu es el hombre devastado por la guerra que representa La Guerra Civil Española, en contraste, la gente del pueblo festejando, representa la dictadura. Curiosamente la imagen de la fiesta de San Juan se topa con la música que viene desde el interior del salón del barco, devolviéndole a Karmele la realidad. Inmediatamente recuerda que, mientras todos estos están bailando en el salón del barco, el mundo se encontraba en las puertas de la Segunda Guerra Mundial: “britaniarrek eta amerikarrek hegazkinak prestatzen ziharduten bitartean Alemania, Holanda eta Italia bonbardatzeko.” (139) (los británicos y los americanos estaban preparando los aviones para bombardear Alemania, Holanda e Italia). El autor crea aquí un escenario sobre el que el lector puede ir reconstruyendo, como si fuera un puzzle, la historia del País Vasco. Se cuenta la primera época de la Guerra Civil, la Dictadura y la segunda Guerra Mundial.

Patria

En cuanto a la novela de Aramburu se puede constatar que en *Patria* siempre llueve. Álvaro Abellán García-Barrio y Juan Rubio de Olazabal, han estudiado este tema y consideran que la lluvia es un elemento central en la obra. El primero dice que la lluvia se usa con un objetivo estético, es decir, que ayuda a aumentar el carácter dramático de la narrativa (Barrio, 2022). Y Olazabal opina que la lluvia funciona como una línea que divide la sociedad vasca en dos, las víctimas y los victimarios (Olazabal, 2021, p. 19). Si se complementan estas dos visiones se puede decir que coinciden en parte con el objetivo de este análisis. Una de las primeras cuestiones a tener en cuenta es que la lluvia es movimiento, no es posible la lluvia sin movimiento. A lo largo de la narración, Aramburu juega con la lluvia para crear un efecto de intriga, la cantidad de lluvia aumenta o disminuye en consonancia con la intensidad dramática de la escena. Cuanto más dramática sea la escena, llueve más. En relación, Joxian, el padre de Joxe Mari y amigo íntimo del Txato está muy ligado a la lluvia, porque tiene una huerta y ésta depende de ella para funcionamiento. A veces, la lluvia es provechosa para su cosecha, pero, muchas veces, le puede suponer la ruina. En el siguiente párrafo se puede ver la importancia que tiene la intensidad de la lluvia en la vida de Joxian:

Tres días de lluvias bíblicas, torrenciales o como se diga. Por la noche, en la cama, Joxian oía intranquilo el tamborileo de gotas furiosas que reventaban contra los tejados y las calles. Y en la fundición, durante la jornada laboral, cada vez que se asomaba al exterior meneaba la cabeza con creciente desánimo a la vista de aquel derrumbe continuo de agua que difuminaba los montes cercanos, que haría crecer peligrosamente el río. La huerta, me cago en diez. Y no paraba de jarrear y ya son tres días más los que vengan. (54)

La cantidad de lluvia va in crescendo y así se anuncia el desastre que está por venir, porque no es casualidad que, en el capítulo inmediato a este pasaje, Joxian reciba la mala noticia de que su hijo mayor ha ingresado en ETA y ha desertado a Francia. El movimiento de la lluvia funciona pues de instrumento para intensificar la gravedad de la acción.

Cabe mencionar que la huerta funciona muchas veces de mediador entre los días que llueve y lo que no, en sincronía los acontecimientos serán más o menos graves. En las siguientes páginas la lluvia se lleva la tierra, ahoga a los animales y destruye todo lo que pilla de frente. Se dice así: “Porque, claro, una cosa es que el río inunde y otra que, además de inundar, arranque y arrastre y destruya” (55) El río se puede interpretar como la alegoría de la desgracia que está a punto de ocurrir en la vida Joxian. Y continúa diciendo: “que además arranque, arrastre y destruya”, es decir, que su hijo sea terrorista le disgusta, pero que además ETA mate a su mejor amigo, destruye toda su vida. Otra de las frases que, de una manera menos obvia, se refiere a la desgracia de Joxian, es la siguiente: “– La hostia bendita, ¿dónde está mi huerta?”, esta expresión se puede también interpretar como la que dice, ¿Dónde está mi hijo? Por tanto, el movimiento en la narración aumenta según se va acercando la mala noticia. En el próximo pasaje la lluvia sigue siendo la protagonista, le dedica un gran espacio. Lo usa bien a modo de efecto especial, o bien, a modo de alegoría. En la siguiente cita se ve que pretende crear una escena que recuerda a “El Diluvio Universal”:

Troncos imitaban canoas zozobrantas; ramas se asomaban se hundían en el agua color café con leche; un bidón pasó, roñoso, dando saltos de tentempiés; también plásticos veloces, y transcendía de la cólera fluvial un fuerte olor como de musgo y moho y putrefacción removida. (55)

Si se hace un paralelismo con el relato evangélico, se ve que Dios castiga a la humanidad por su maldad, de la misma manera que el conflicto castiga a Joxian por el comportamiento de su hijo. Pero Dios ordena a Noe construir un arca en la que su familia y las parejas de toda especie animal se puedan salvar. Los conejos de la huerta de Joxian se hubieran podido salvar, los conejos son animales que se caracterizan por su reproducción exponencial, sin embargo, el escritor los mata: “A la caseta le faltaban las tablas de un costado y la uralita de la cubierta”, la caseta aguanta, “Los conejos estaban en sus jaulas, pringados de lógamo, hinchados, muertos” (55). Se deduce que los conejos auguran el asesinato del mejor amigo de Joxian.

Esto es lo que sucede en el capítulo inmediato al del “diluvio”:

- Le has dicho a Joxe Mari que venga a las nueve?, [...]
- Hace dos semanas que mi hermano no vive en el pueblo [...]
- ¿Dónde vive ahora?
- No lo sabemos, *aita*. Supongo que se ha ido a Francia.

Se entiende que su hijo ya es un terrorista, y se hace referencia al asesinato. Es pertinente mencionar que, tras el diluvio, Joxian se entera de que su hijo Gorka es homosexual, lo que añade fuerza a su catástrofe.

En otra ocasión, más adelante en la historia, Joxian tiene otro episodio en el que la cantidad de lluvia influye en su comportamiento. Se decide por fin a ir a visitar la tumba de su mejor amigo en San Sebastián, sin embargo, hace mal tiempo: “Se dijo: como llueva, no voy. Eran las nueve de la mañana. Miró por la ventana. Llovía, fue.” Con este detalle, el hecho de que no le importara la lluvia, Aramburu apunta que Joxian ha cambiado de opinión, que se ha librado de la influencia de su esposa y decide pasar al lado de Bittori. Se aprecia que le cuesta, duda: “Si dudaba no era ni por su salud ni por sus fuerzas”, [...], sino que “Las dudas venían por la bicicleta. Que se moja...” (573) Aquí Joxian reflexiona, y se muestra indeciso, incluso se para a tomar un cortado en el bar en el que siempre se juntaba con el Txato y los demás amigos: “Así que, antes de ponerse a pedalear, entró en el Pagoeta a tomar un cortado para entonarse y ver si escampaba, aún no del todo decidido a echarse a la carretera.” (573) Cabe mencionar que este bar es el mismo que aquel frete al que Bittori pasa en una de sus primeras visitas al pueblo y que se ha mencionado arriba. Por tanto, El Pagoeta es un punto de inflexión tanto para Joxian como para Bittori, porque, en los dos casos, cambia el rumbo en la historia, se dice así: “Y va y para de llover. Y no solo eso, sino que se abren claros en el cielo y, antes de llegar a San Sebastián, a la altura de Martutene, salió el sol” (574). La lluvia ya ha parado, y, en consecuencia, el movimiento cesa abruptamente, la luz transforma el espacio negativo en un espacio positivo. En contraste con la escena del diluvio en esta ocasión, es la ausencia de movimiento lo que simboliza la buena noticia. Se puede decir que en Joxian también se da un proceso de empoderamiento, supera el miedo a enfrentarse a su mujer, va a contracorriente y se acerca a Bittori. Joxian abandona el viejo discurso y se acerca al nuevo, Joxian podría representar la parte de la población vasca que hasta ahora ha callado.

Bittori, el cementerio y la lluvia se entrelazan otra vez en la última parte del libro: (629)

Llovía con fuerza y tú no subes sola a Polloe, deja que te lleve yo en mi coche. [...] Poco antes del mediodía, se montó en el autobús y, sin tiempo a llegar a su casa, el cielo empezó a descargar agua que no veas. Desde entonces no había parado de llover (629)

Una vez más, el movimiento en la lluvia augura un acontecimiento importante: “¿Cómo se te ocurre ir al cementerio con lo que está jarreando?”, le regaña su hijo Xabier por teléfono. Bittori insiste, y cuando Xabier la viene a buscar ella ya está preparada: “Cogió el paraguas y metió la carta en el bolso. En los ojos de la mujer se enciende a cada poco un destello de felicidad” (629). Esta vez, la lluvia va en correlación al desenlace de la historia, Bittori acaba de recibir la carta en la Joxe Mari le pide perdón:

Kaixo²⁴, Bittori.

De acuerdo con el consejo de mi hermana, te escribo. Yo soy de pocas palabras, así que voy al grano. Os pido perdón a ti y a tus hijos. Lo siento mucho. Si *podría* dar marcha atrás en el tiempo, lo haría. No puedo. Lo siento. Ojalá me perdones. Ya estoy cumpliendo mi castigo.

Te deseo lo mejor,

Joxe Mari (632)

Llama la atención que, a pesar del contenido positivo del capítulo, no pare de llover: “La lluvia caía sobre las tumbas y el camino asfaltado y los árboles oscuros que flanquean el camino. Piedras fúnebres, mojadas, y un fresco olor a silencio” (633). El silencio como tabula rasa sobre la que empezar de nuevo. Bittori se muestra liberada y ríe: “El semáforo se puso en verde y a Bittori le entró la risa” (633); y, la lluvia, símbolo de la realidad vasca, ya que llueve mucho en el País Vasco.

Maixabel

Bollaín escenifica el proceso de reflexión de los personajes a través del movimiento en los espacios. Por ejemplo, en la panadería de la cárcel en la que trabajan Ibon y Luis, el movimiento y el ruido repetitivo y lento de las amasadoras es una alegoría del proceso de superación del trauma por el que los presos están pasando. Las escenas son monótonas y hacen referencia a un proceso de profunda reflexión (50:51 y 1:13:53). Ya en el primer encuentro con Luis Carrasco en el patio

²⁴ Hola en vasco

de Nanclares, se menciona la panadería como el acto inicial para la reinserción, el preso acepta hacer una labor constructiva y colabora en el funcionamiento de la cárcel.

El patio es un espacio clave que aparece en varias ocasiones en la película. En la discusión que mantienen los dos presos, Ibon pregunta a Luis si ha empezado a trabajar en la cárcel, la respuesta es afirmativa, y confirma que ha empezado a trabajar en la panadería. Esto lo irrita y acusa a su compañero de colaborador.

Sin embargo, unas escenas más adelante, se ve a Ibon amasando el pan en el mismo local que Luis, lo que demuestra que, a pesar de que, en un principio, esta idea de colaborar con las labores cotidianas de la cárcel le indignara, sucumbe ante el espíritu positivo con el que se encuentra y termina incorporándose a las labores en la panadería (51:56). Así, en la escena aparecen Ibon y Luis vestidos de blanco, el primero, con menos confianza que el segundo, que parece tener más experiencia. El detalle de la vestimenta blanca, en contraste con el tono gris de la película en general, puede estar diseñado con el fin de añadir un efecto esperanzador a esta escena en la que los dos trabajan sus pensamientos. Se nota la tensión en el pasaje, Luis ignora los intentos de Ibon de tomar contacto. Este último sabe que Luis ha tenido una reunión con la mediadora y espera que le cuente algo. Es obvio que Luis siempre va unos pasos por delante de Ibon, se arrepiente, contacta con la mediadora y se encuentra con Maixabel antes que él, aspecto que se refleja en la soltura con la que Luis trabaja en la panadería en comparación con la torpeza de Ibon (52:04). Es interesante esta conexión entre los presos porque el hecho de que las decisiones de uno influyan a las del otro crea un ritmo en el relato que hace referencia a la función que puede tener la película en la sociedad, es decir, la película puede tener el mismo efecto sobre los vascos como el que tiene Luis sobre Ibon.

El segundo pasaje de la panadería viene después de que Luis se haya encontrado con Maixabel. La escena se introduce con la imagen de dos ruedas de la amasadora de pan en movimiento, y le sigue otra en la que las astas de la máquina trabajan la masa. Es una alegoría del proceso de superación del trauma en los personajes que se está dando dentro de la cárcel. Obviamente, Luis se encuentra muy afectado, a pesar de todo, Ibon sin poder aguantar su curiosidad le dice así: “¿Cómo te fue con ella?”, y él responde: “Maixabel, se llama Maixabel, ya lo sabes” (1:14:08). Ibon insiste impaciente y le dice: “¿Te ha preguntau por qué no voy yo?”, Luis responde: “Déjame en paz”, y se va. Ibon expresa el retraso en su evolución, todavía se encuentra en la fase en la que

quiere salvarse a sí mismo y no dirige su reflexión hacia la víctima. Luis en cambio, adelantado como siempre, ya ha cruzado la línea y entendido que esto no se trata de él sino de Maixabel.

Por último, justo después de que Ibon se haya encontrado con Maixabel aparece la panadería otra vez. Esta vez, Bollaín ha eliminado las ruedas y se ha quedado solamente con las astas, lo cual indica que el arrepentimiento es real. Además, los dos presos realizan la misma labor y trabajan en la misma mesa frente a frente lo que les equipara en su condición de presos arrepentidos y con la intención de seguir trabajando (1:35:01).

El patio también es otro de los espacios en el que se da un movimiento circular y repetitivo. El patio es un espacio en el que ocurren muchas cosas remarcables. Por ejemplo, el mismo patio en el que Ibon critica la actitud de Luis y se muestra totalmente en contra de la vía del arrepentimiento, será escenario para la representación del momento en que decide abandonar el colectivo, es decir, el momento simbólico en el que se desmarca de la violencia y de la actividad de ETA.

Esto sucede en una escena en el patio de la cárcel de Nanclares, Ibon sale conversando con los presos del grupo de arrepentidos, su compañero, el preso que ha venido con él desde otra cárcel, que sigue en ETA, le espera, Ibon despide al grupo y comienza a correr con su amigo en círculo alrededor del patio. Este movimiento alude a un proceso de reflexión. El compañero se queja: “Bueno pues a ver si pasa rápido el tiempo y nos vamos ya de este puto sitio” (27:37), quiere volver a su cárcel porque allí, se siente más cómodo, ya que no se tiene que enfrentar al nuevo discurso y se esconde entre los violentos. Además, critica a los presos que se encuentran en el grupo con el que ha hablado Ibon: “Es que ya no les puedo ni ver a estos”; Ibon no responde, asienta o niega con la cabeza, pero no habla, a lo que el amigo le dice: “Fuera del colectivo hace frío Ibon”. Ibon acelera el ritmo y se va sin responder. Este gesto deja de manifiesto que ya se ha decidido a dejar el colectivo y se apega a la vía de la reconciliación.

En consecuencia, en el patio viene representadas las distintas fases de proceso, por un lado, el viejo discurso polarizado representado por el preso que sigue siendo fiel a ETA y se quiere volver a su cárcel. Por otro lado, los presos que, a través de admitir su culpa, cruzan la línea que separa el viejo discurso del nuevo, y reconocen el daño cometido, en este caso Ibon. Por último, la vía Nanclares como camino a seguir con Luis y su grupo.

2.2.3 La recuperación del espacio

En los dos apartados anteriores se ha visto que los personajes en estas obras se encuentran fuertemente ligados al elemento del espacio, por un lado, el conflicto obliga a Karmele, a Bittori y a Ibon a intercambiar un espacio por otro. Por otro lado, hay espacios intermedios en los que se trabaja los distintos retos a los que se enfrenta cada uno de los personajes. Este apartado estudia cómo se van recuperando los espacios. Es decir, el País Vasco recupera su lugar en la historia en *La hora de despertarnos juntos*, Bittori recupera su pueblo y Maixabel concede a Ibon la posibilidad de recuperar su espacio en la sociedad vasca.

La hora de despertarnos juntos

La recuperación del espacio en *La hora de despertarnos juntos* no ocurre a través de los personajes de la novela, sino que es la historia que se cuenta en ella en su totalidad, la que recupera el espacio en el relato del conflicto. Ya que es una novela que entra dentro del estilo de la autoficción, el autor tiene la posibilidad de incluir sus propias reflexiones en el libro. Esta novela no aporta respuestas al lector, al contrario, le plantean preguntas. A veces Uribe hace preguntas retóricas que, en realidad, van directamente dirigidas al lector:

¿Cómo fue posible que pasáramos a un infierno de indiferencia? ¿También a las conciencias las atraviesan ejes que temblaron y transformaron nuestra moral? ¿Por qué no supimos como individuos y como sociedad predecir lo que ocurriría los siguientes cuarenta años? ¿Por qué no reaccionamos ante la espiral de violencia y muerte? ¿Por qué no detuvimos a tiempo aquella inercia sin sentido? ¿Por qué nos callamos? ¿por qué negamos el sufrimiento ajeno? ¿Por qué nos volvimos la mayoría un poco de piedra, como las estatuas medievales de la iglesia de Ondarroa? (423)

Las preguntas permiten al autor establecer contacto con el lector con la intención de entablar una conversación, esto es, recibir respuesta. Las preguntas giran alrededor de la historia del País Vasco, y cada una de ellas remite a etapas diferentes del conflicto, en resumen, se plantean estas tres interrogaciones ¿Cuándo?, ¿Por qué? ¿Cómo? Todas ellas están escritas en tiempo pasado, de ahí que se deduce que Uribe da por sentado que el País Vasco está entrando en una nueva era. No obstante, él no espera que el lector responda a estas preguntas, porque según sus palabras, ni él mismo se siente capaz de hacerlo: “No me siento capaz de contestar a ninguna de estas preguntas y creerme que mi respuesta vaya a ser la correcta.” (423)

A continuación, se pasa al análisis del elemento de “la órbita” que aparece en tres ocasiones y que se podría considerar un símbolo del espíritu de la época de las distintas fases del conflicto. En la parte final del libro, Uribe cierra el círculo de la narración haciendo referencia al mismo cuadro de Gezala con el que ha empezado la novela: Me viene a la memoria una y otra vez el cuadro de Gezala, el bastón que gira y gira y da vueltas como da vueltas el mundo (nuestro) en su órbita²⁵. (422)

En este pasaje se habla de que “nuestro planeta”, refiriéndose al planeta en el que supuestamente se encuentran él y el lector, puede estar girando alrededor de la órbita de aquella época tan esperanzadora de los años 20. Por lo tanto, es posible afirmar que el autor piensa que la actualidad es tan esperanzadora como la época de la República. Y continua en el mismo párrafo diciendo:

Lo que en verdad me llamó la atención fue que las variaciones orbitales de la Tierra pudieran ser la causa de uno de esos cambios de ciclo que se reflejan en el Flysch. Bastaba que la inclinación del eje de la Tierra cambiara en una oscilación mínima, tan sólo entre 22,1 grados y 24,5 grados, para que un clima cálido se volviera glacial. (423)

Hace referencia a los grandes daños que un mínimo cambio de pensamiento puede suponer sobre la tierra, habla en términos científicos, pero, en realidad, está hablando del fascismo que irrumpe en Europa justo en uno de los momentos más prósperos de la historia de España, La Segunda República. Ya con la siguiente cita y siguiendo con la metáfora de la órbita termina de explicar lo que ocurrió, aun así, y por supuesto, deja la pregunta abierta al lector: “¿Cambiaron nuestras conciencias de órbita?” (319).

En resumen, Uribe invita al lector a pensar sobre el conflicto desde una perspectiva histórica. A su vez, parece que el autor asume que se encuentra en una nueva era desde la que se puede reflexionar sobre el pasado:

Thomas Mann afirmaba que para mostrar la verdad sobre un acontecimiento era necesario que transcurrieran años desde los hechos, o al menos, que la propia sociedad hubiera evolucionado lo suficiente para una nueva época. Aunque tal vez no se haya cumplido del todo ninguno de estos dos preceptos, siento que la fase previa de documentación ya ha concluido y que ha llegado la hora impostergable de que, a mi manera, reconstruya el pasado. La vida de una familia, sí, pero también, ¿por qué no?, la historia de todo un pueblo. (12)

²⁵ En la versión original se usa el término “gure ludia” que significa “nuestro planeta” en español. Por eso, en base a la versión original, se argumenta que Uribe quiere decir que el mundo del autor conecta con la órbita del cuadro.

Dice que es consciente de que tal vez sea demasiado pronto para el País Vasco para tocar estos temas abiertamente y muestra sus dudas acerca de si realmente ha ocurrido un cambio de ethos o no. De todas formas, queda claro que el lector se encuentra en un momento de transición al que Uribe quiere dar un impulso hacia adelante. Con todo, en el siguiente párrafo se confirma la hipótesis que plantea en este análisis:

Anhelo los pasos hacia otra época, hacia otro periodo, sin olvido, pero con un clima nuevo, más amable, más plural, más justo y más libre. Requerirá tiempo pero, como dice Simone Weil, es suficiente que dos o tres personas comiencen a caminar, para que más tarde de nueva toda una sociedad (424)

Por último, es importante destacar que el autor inserta la novela en la sociedad vasca, como si fuera un papel en blanco sobre el que escribir las historias de cada una de las víctimas del conflicto. De esta manera se desmantela el discurso polarizado y se propone construir uno nuevo en base a una verdad polifónica:

Pero de lo que sí me siento capaz, lo que en verdad deseo con toda mi alma es volver mi mirada atrás y detenerme en el dolor de todas y cada una de las víctimas. Quisiera escuchar su versión, ponerme en su lugar, y después buscar y aproximarme honestamente a una verdad compartida e intentar contarla desde sus múltiples puntos de vista. (424)

Patria

En *Patria* es la protagonista, Bittori, la que recupera el espacio. La frecuencia y la duración de las visitas de Bittori a su pueblo sirve de espejo al lector para entender el proceso de empoderamiento del personaje. Se observa que, en estas primeras visitas, Bittori prefiere tomar las calles menos concurridas y se le nota que se esconde, se muestra cuidadosa: “Se apeaba del autobús a las afueras del pueblo. Para no tener que hablar con nadie. Para que no la vieran. Subía por las calles poco transitadas hasta su antigua casa. Allí pasaba una o dos horas” (32).

En el siguiente párrafo, sus visitas siguen siendo esporádicas y cortas, y su actitud es aún cohibida. Aun así, se aprecia que esta vez, el narrador usa un tono más decidido que en la visita anterior, muestra una actitud más atrevida, dice así: “Y, sí, le dio por ir al pueblo de la manera más discreta posible, con frecuencia en días desapacibles de lluvia y viento, cuando es más probable que las calles estén vacías, también cuando sus hijos estaban ocupados o de viaje. Luego, a lo mejor, pasaba siete u ocho meses sin volver”. El cambio de tono que se aprecia cuando dice “Y, sí” hace pensar al lector que Bittori propone una especie de reto a los habitantes del pueblo. De esta manera,

su condición de víctima se ha empezado a transformar. Los atributos propios de una víctima del terrorismo desde el punto de vista del discurso polarizado son la debilidad de la víctima, la lamentación y el retiro.

Tanto ETA como las plataformas a favor de las víctimas del terrorismo tienden a enjaular a los familiares de las víctimas en prototipos de este tipo y, en la novela, Bittori nunca acepta este papel. La mudanza a la ciudad la hace en contra de su voluntad y nunca abandona el pueblo por completo, de hecho, lucha por recuperar su lugar en él. Es consciente del rechazo que siente el pueblo hacia ella, y por eso, en las primeras visitas evita ser llamativa. El pueblo le impone a Bittori un discurso en el que la víctima cumple el papel de objeto y le impide cumplir el de sujeto (Etxeberria, 2019, p. 56).

Si ya en la cita que se acaba de mencionar se atisba un pequeño cambio en su actitud, en la siguiente cita Aramburu explica el esfuerzo que el proceso de empoderamiento requiere para la víctima: “Delante de la puerta del Pagoeta²⁶ se apretaba un grupo de fumadores. A Bittori la tentó esquivarlos. ¿Cómo? Volviendo sobre sus pasos y bordeando la iglesia por la otra parte. Se detuvo un instante, se avergonzó de haberse detenido. Conque siguió caminando por el centro de la calle con naturalidad” (34). Por tanto, el miedo frena su tentación de confrontarse a los antiguos amigos de su marido. El autor hace referencia al poder que tiene el discurso pro-ETA en el pueblo, porque, a pesar de que sea la víctima, es ella la que se avergüenza. Esto indica que no hay lugar para Bittori en el pueblo, sin embargo, y a pesar de las dificultades que le supone, ella se empeña en recuperar su espacio. Es justamente lo que se describe en el pasaje, la toma de poder de la víctima. El hecho de que Bittori decida plantar cara a los vecinos y de que, sin embargo, no pueda evitar avergonzarse refleja la rigidez de los atractores que fundan un conflicto colectivo. El tira y afloja de la protagonista entre la ciudad y el pueblo simboliza la tensión que existe en la actualidad entre los discursos contrapuestos en el País Vasco.

Poco a poco, la presencia de Bittori en el pueblo se va consolidando y va recuperando su lugar en el conflicto, pero esta vez bajo sus premisas. El siguiente paso que da es en la escena en la que se planta en la Iglesia del pueblo, allí está Miren, su mejor amiga en el pasado y la madre del terrorista. Por tanto, Bittori decide recuperar el espacio que se merece en su pueblo, y lo hace siendo

²⁶ Bar que su marido frecuentaba

consciente de que su presencia altera el orden entre los vecinos: “Al entrar en la iglesia tuvo el impulso de sentarse en la primera fila como en aquella tarde lejana del funeral; pero le pareció demasiada provocación” (122). Bittori ya no se esconde, al contrario, se expone de tal manera que el pueblo no tiene otra alternativa que confrontarla. Cuando Miren se da cuenta de que Bittori está en la parte de atrás de la iglesia dice así:

Cada vez se atreva más [...] ¡Qué cabronada venir aquí! Tanta paz que pedían en sus manifestaciones y en sus periódicos, y cuando por fin hay paz no tardan ni dos días en venir a joderla. Hizo amago de levantarse, pero se lo pensó. ¿Yo, irme? Qué se vaya ella. (123)

La pugna entre las dos mujeres es la metáfora de los discursos contrapuestos. Paradójicamente, Bittori aparece en el pueblo respaldada por el discurso de ETA, ya que la organización acaba de dejar las armas, y desea una resolución. Con todo, Bittori y ETA dirigen el conflicto a la misma dirección, hacia el final, en cambio, Miren se encuentra paralizada, inmersa todavía en la defensa de la lucha armada, en defensa de su hijo. Partiendo de las teorías de Bar-Tal, Miren se encuentra ante una versión del conflicto incongruente, el mensaje, tanto de Bittori como el de ETA, le resulta inasimilable. Ella y su hijo han dedicado toda su vida a defender estas ideas, fijas o cerradas, Bal las llama “close-minds”, y ve que ahora no le llevan a ninguna parte, que ya no son válidas (Bar-Tal, 2007, p. 1447).

El cura también rechaza este giro en el discurso, visita a Bittori para convencerle que no vuelva porque “tu presencia en el pueblo causa inquietud, o también dice: “la gente ve que vienes todos los días, siente extrañeza y se hace preguntas”. La cita revela que Bittori amenaza la paz del pueblo. Aramburu hace una pregunta directa al lector a través de la interpelación de Bittori al cura: ¿No estarás insinuando que la paz está en peligro porque la viuda de un asesinado viene a pasar unas horas en su casa? Queda de manifiesto que ETA tiene un gran poder en el pueblo y que Bittori ha vuelto con intención de desestabilizar el orden. Desde la perspectiva de Bar-Tal, Bittori pone la estructura sociopsicológica del pueblo al revés. Es tan difícil desmitificar al terrorista, es decir, mover aquel atractor que convierte al terrorista en héroe, que el cura se atreve incluso a pedir a Bittori que no vuelva al pueblo:

– ¿Qué quieres de mí? [...],

– Que no vuelvas (120) [...]

– Escucha Serapio. Quien no me quiera ver en el pueblo, que me pegue cuatro tiros como al Txato, porque pienso seguir viniendo tantas veces como me dé la gana. [...] no pararé hasta conocer todos los detalles relativos al asesinato de mi marido (121)

Ella amenaza la estructura sociopsicológica de los habitantes del pueblo y exige un cambio. Bittori va tomando cada vez más espacio, por ejemplo, se dice así: “[...] en uno de los ángulos de la plaza, justo encima de los servicios públicos, se abre un pequeño espacio bordeado por un pretil. Desde hacía un tiempo, Arantxa esperaba allí todas las mañanas a Bittori o al revés.” Esta vez, se dirige a ocupar el espacio exterior, se presenta públicamente acompañada de Arantxa, la hermana del terrorista. Esta escena puede ser un signo de que los polos opuestos se van acercando, Arantxa sería la mediadora: “Los encuentros duraban cada vez más”. Arantxa, que está inválida, pide a Bittori que la pasee por la plaza, Bittori piensa: “No se le escapaba el significado de aquel paseo. Una provocación. Más: un desafío. Cuando se entere su madre, que se enterará, porque en este pueblo todo se sabe, ¡la que va a armar!” (543). Bittori hace que la estructura mental del pueblo tiemble, y sigue:

Empujó la silla bajo techo de ramas que forman los tilos de la plaza, y fue hacia el frontón, años antes pintarrajeado de lemas a favor de ETA y símbolos de la izquierda abertzale [...] verde impoluto desde que no se perpetraran atentados y el Ayuntamiento mandó pintar las paredes, porque hay que pasar página y mirar al futuro y que no haya vencedores ni vencidos. (543)

Bittori apunta que se han borrado las pintadas, que ahora hay gente que se atreve a hacerlo, lo que antes era impensable, se pasea ante las paredes verdes antes llenas de símbolos a favor de la violencia. Aun así, habla con un tono irónico sobre aquella gente que antes apoyaba a ETA y ahora dice que no hay ni vencedores ni ganadores, queriéndose quitar la culpa de encima. A pesar del aparente carácter positivo de este mensaje, se esconden detrás los viejos atractores. Se trata de otro de los “close minds” (Bal, 2017), postulados que no llevan a ningún sitio, su única función es la de hacer borrón y cuenta nueva, manteniendo así los mismos atractores polarizados del pasado. Es justamente lo que Bittori quiere evitar.

Otro de los espacios que conquista Bittori es el bar Pagoeta, el bar que frecuentaba su marido. En este párrafo se ve que el pueblo se va doblegando a las exigencias de Bittori. El narrador cuenta cómo se han acostumbrado a su presencia:

Para entonces su presencia casi diaria en las calles del pueblo había dejado de llamar la atención (515) [...] entró a tomar un descafeinado de máquina en el Pagoeta [...] En el bar, ningún parroquiano le dirigió la

palabra; pero tampoco la miraron mal. Pagó y, al salir, unos que entraban la saludaron con una leve sacudida de cabeza (515)

El párrafo hace referencia a las modificaciones de tipo sociopsicológico que están ya ocurriendo en el comportamiento de los habitantes. Aún más, en otra ocasión, al pasar por un grupo de celebrar las fiestas, a Bittori le sorprende que alguien de un grupo le saludara en voz alta: “! aúpa, Bittori!” (640). Se siente cada vez más incluida, este espacio vuelve a acogerla y al mismo tiempo que el espacio de la ciudad se va alejando y perdiendo importancia en su vida. Según Bar-Tal, para que un cambio de rumbo en un conflicto colectivo sea posible, se debe primero producir un cambio psicológico en la población y, de este modo, poder romper el círculo vicioso de la violencia, esto debe ocurrir simultáneamente desde ambos actores del conflicto (1447). Por tanto, Bittori rompe el círculo vicioso del que habla Bar-Tal y los vecinos colaboran abriéndole las puertas del espacio en el pueblo.

Por último, en la escena final del libro, Bittori y Miren se abrazan en plena plaza central, el lugar más importante de la villa: “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.” (642). Las dos señoras se acercan simultáneamente la una a la otra, tal y como Bar-Tal indica.

Maixabel

Para terminar con el análisis del espacio, se estudia la recuperación del espacio de Ibon en *Maixabel*. El hecho de que sea el preso el que recupere el espacio desvía la dirección de lo que, en el discurso viejo, sería la vía hacia la resolución.

En la última parte de la película, una vez que se han presentado todos los elementos que componen el conflicto, Bollaín hilvana la historia de una manera muy eficaz. Pone el foco sobre los dos protagonistas Ibon y Maixabel y sobre el tratamiento del espacio.

Para que Ibon pueda volver a tener un lugar en la sociedad, éste debe haber cumplido unas condiciones impuestas por Maixabel (1:15:08). Este proceso lo dirige Maixabel, ella decide los

pasos que se van a dar. En su antepenúltimo permiso, justo antes de anunciar la decisión de que va a tener un encuentro con Maixabel a su madre, Bollaín obliga al terrorista a pasar por todos aquellos lugares en los que ha cometido un crimen. Este recorrido lo hace Ibon en coche, se ve al terrorista conduciendo por todos los lugares en los que ha matado, al mismo tiempo que se escuchan explosiones y tiros. No se sabe si estos lugares son los puntos exactos en los que Ibon Etxezarreta ha perpetrado los atentados en la vida real. Pasa por una calle sin identificar y se escucha una explosión, pasa también por un restaurante y se escuchan dos tiros, una escuela, un periódico, una empresa local, y al final un caserío (1:15:15). Estos espacios contienen una gran carga simbólica (Bachelard, 1994), entre otras, las imágenes recuerdan que ETA ha matado a personas de cualquier sector de la sociedad, que su violencia se ha producido de una manera interseccional y ha atravesado toda la población. Así es que el coche se convierte en un desencadenante de recuerdos, las escenas puestas en retrospectiva acompañan al preso en el proceso de arrepentimiento, y a su vez, el asesino va recuperando el espacio exterior.

La próxima vez que sale de permiso, Ibon conduce en dirección al homenaje que se le va a hacer a Juan Mari en su monolito de la montaña. Por consiguiente, se ve el progreso con claridad, en la primera escena el terrorista reconoce sus atentados, en la siguiente, compra el ramo de flores en honor a Juan Mari y a todas las víctimas. Esta es otra de las imágenes que, junto a la de Maixabel en coche en camino a cárcel, nunca se ha visto en el cine vasco. Cuando Ibon llega al lugar donde ha quedado con Maixabel, ésta insiste en montar en su coche y subir juntos al monolito:

- ¿Te sigo?,
- No, mejor me subo contigo, sino te vas a perder.
- ¿Conmigo? (1:39:53)

La víctima y el asesino se dirigen juntos al homenaje de Juan Mari. Bar-Tal habla de que las dos partes deben sincronizarse para poder cambiar las creencias de una sociedad, lo que indica que este viaje en coche es un punto de inflexión en la película (Bar-Tal, 2007). La imagen da pie a la formación de un nuevo atractor.

Sin embargo, no se puede decir que Maixabel e Ibon se encuentran al mismo nivel, la directora no iguala a las víctimas porque Maixabel aparece empoderada e Ibon débil. Además, es relevante que Bollaín crea una imagen en forma de círculo, con el que representa la inversión del relato del conflicto: “Casi la misma hora, yo conducía por aquí, y ahora te llevo a ti. Casi la misma hora”

(1:41:19). En la siguiente oración, Ibon hace referencia al ramo de flores que ha comprado para el homenaje: (1:41:55) “Los rojos son por el pasado, son diez, y el blanco es a partir de ahora”. Sin embargo, el silencio de Maixabel evidencia la ingenuidad de Ibon, ella no deja al asesino decidir, en el nuevo discurso es ella la que es el sujeto y no él (1:42:45). Cuando llegan a su destino, la gente se sorprende, Maixabel lo presenta sin vacilaciones, algunos muestran rechazo, otros no, y dice así:

Hola, hola a todos. Bueno, muchas gracias por estar aquí. Él es Ibon Etxezarreta. Él mató a Juan Mari, y me ha pedido estar aquí con nosotros para recordarle. Sé que os duele. Pero también sé que lo aguantaréis, porque me queréis, pero, sobre todo, porque sabéis cómo pensaba Juan Mari (1:42:45).

Acto seguido, Ibon deposita el ramo de flores en el monolito, tras un largo silencio, un hombre comienza a cantar y los demás le siguen. De esta manera, Ibon se convierte en símbolo de la culpa y el arrepentimiento. Estos dos elementos deben estar presentes en la siguiente fase del conflicto.

Por tanto, la víctima es el sujeto que concede al victimario la posibilidad de recuperar su espacio en la sociedad vasca. El avance en el análisis de Bollaín cambia la estructura psicosociológica del espectador. La directora señala que no es fácil asimilar este fenómeno, muchos de los presentes en el homenaje muestran dificultades para aceptar lo que está ocurriendo. Bollaín incluyen a Ibon en el proceso de reconciliación ofreciéndole un espacio en el círculo de los allegados y simbólicamente en la sociedad.

3. Conclusiones

En conclusión, Uribe, Aramburu y Bollaín crean una nueva narrativa del conflicto vasco con estas obras y una de las razones es que dan cuenta de una transición hacia una nueva fase histórica en la sociedad vasca. Se ha visto que los autores reencuadran la categoría del trauma y la categoría del espacio en el conflicto en base a nuevos atractores, enfocan el trauma hacia los personajes secundarios y expanden las dimensiones espaciales. Se aprecia también que su discurso transforma

términos que son centrales en un conflicto, como por ejemplo “terrorista” o “víctima” que adoptan nuevas connotaciones en las historias.

El trauma, que en el viejo discurso se ubicaba únicamente sobre las personas directamente afectadas por la violencia, que en este caso corresponderían a los personajes de Karmele, Bittori y Maixabel, se desplaza a los personajes secundarios, concretamente, a los terroristas y a los familiares de las protagonistas. Los autores humanizan al terrorista, Txomin, Joxe Mari e Ibon pasan de ser héroes a ser víctimas del conflicto. Al mismo tiempo, la víctima, en este caso, Karmele como representante del pueblo vasco, Bittori y Maixabel experimenta un proceso de empoderamiento, toma en sus manos el poder de la concesión del perdón.

El análisis sobre el comportamiento de los personajes secundarios pone de manifiesto que sus decisiones son un acto-reflejo al trauma. Por un lado, los tres jóvenes ingresan en ETA, y, por otro lado, Nerea y María se escapan del País Vasco, Xabi termina alcoholizado y Joxian se refugia en su huerta. Se observa que, el proceso de la creación de lazos entre las personas supervivientes de un conflicto que menciona Etxeberria, de hecho, se cumple en las historias. Todos estos personajes terminan aceptando con sus acciones la necesidad de entablar contacto entre los actores opuestos dentro del mismo conflicto. Por tanto, al cambiar el contenido de estos términos se produce el desplazamiento del núcleo víctima y victimario y surge una nueva constelación. De esta manera se ofrece al lector y al espectador la posibilidad de descomponer la vieja narrativa y completar una nueva.

Sin embargo, este cambio no hubiera sido posible sin una serie de condiciones políticas y sociales previas. El anuncio del cese de la lucha armada de ETA en el 2011 hace que la amenaza terrorista desaparezca. También influye la puesta en marcha de iniciativas sociales como, por ejemplo, los encuentros restaurativos, que dan un giro al discurso del conflicto. Se ha visto que, en base a las teorías de Kai Erikson, los encuentros restaurativos van creando lazos entre las distintas partes del conflicto que antes no existían y, de ahí, surge un nuevo lenguaje en base a conceptos como reconciliación y superación del trauma. Por último, la proliferación de expresiones culturales que tienen como tema el conflicto vasco que a diferencia de la producción anterior, parten ya desde los parámetros mentales de la paz positiva y propician la atmósfera idónea para la aparición de una nueva perspectiva en la literatura.

Los autores proponen nuevas dimensiones espaciales. Se ha visto que Uribe expande el territorio hasta Venezuela. Aramburu hace hincapié en el carácter interno de conflicto centrándose en el pueblo y señalando que se trata de un conflicto entre prójimos. Por último, Bollaín incluye la cárcel como espacio activo y decisivo en el conflicto. El relato se enriquece con propuestas que fisuran la intratabilidad del conflicto.

Las ideas propuestas por Bal, Bachelard, Ryan y Augé permiten ver que las dicotomías entre el continente europeo y el continente americano, la ciudad y el pueblo, y la cárcel y el exterior configuran el nuevo mapa del conflicto. El movimiento en el espacio alude a un momento dinámico en la sociedad vasca. El espacio transoceánico en el caso de *La hora de despertarnos juntos*, la lluvia en *Patria* y el movimiento de las máquinas en la panadería de la cárcel en *Maixabel* hacen referencia a una realidad compleja en la que existe lugar para las dudas y la reflexión. Los autores crean personajes redondos que contrarrestan con los personajes planos de los relatos polarizados. La suma de este tipo de personajes con las características del espacio mencionadas plantea un relato que habla de un momento de transición social. Por último, la recuperación del espacio simboliza el inicio de un camino hacia adelante y el posible final del conflicto.

En consecuencia, se producen fisuras en la estructura del conflicto vasco que en un principio se creía intratable. De ahí, los atractores se transforman y emerge una nueva narrativa del conflicto que impulsa el cambio hacia un nuevo ethos del presente en el País Vasco. Esto es posible porque los autores parten de unos parámetros mentales que ya se sitúan dentro de la concepción de una paz positiva que traspasa las fronteras del relato anterior y hacen que las obras iluminen la posibilidad de una futura reconciliación.

Una de las limitaciones de este estudio es su carácter meramente teórico. Sería interesante realizar un estudio de la percepción con el fin de valorar el impacto que las obras han tenido en España, y ver si han contribuido a la reconciliación. Desde la perspectiva de género se puede investigar el papel de la mujer en la transmisión del trauma a segundas generaciones. Por último, resulta imprescindible estudiar por qué ETA hace una distinción de género en sus objetivos. Por último, desde los estudios filosóficos es tentador estudiar el tema de la equiparación del dolor entre las víctimas.

Por tanto, este análisis es el punto de partida para el desarrollo de una extensa línea de investigación. Primero, porque la investigación no se ha fijado en la relación que estas tres obras

tienen entre sí y, tampoco con la actualidad en el País Vasco. El tema no ha sido tratado hasta ahora, y se ha visto que abre amplias posibilidades que conciernen diversos campos de estudio académico, por ejemplo, la sociología, los estudios de género y la filosofía.

4. Bibliografía

- Anderson, B. (2016). *Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- APA.org. (2022). *Trauma*. American Psychological Assosiation. Retrieved 10/26/2022 from <https://www.apa.org/topics/trauma>
- Aramburu, F. (2016). *Patria* Tusquets.
- Arinas, T. (2020). Euskal gatazka euskal literaturan ETA- ren victimen ikuspegitik. *Uberan Euskal idazleen elkarte*. <https://old.uberan.eus/?komunitatea/Txema/item/euskal-gatazka-euskal-literaturan-etaren-biktimen-ikuspegitik>
- Artola, A. (2018). Kirmen Uribe, galderak josiz erantzun duen egilea. *Gara*. https://www.naiz.eus/eu/hemeroteca/gara/editions/2018-07-04/hemeroteca_articles/kirmen-uribe-galderak-josiz-erantzun-duen-egilea
- Augé, M. (2008). *Non-Places: An Introduction to Supermodernity* Editions du Seuil 1992.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space. The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Bacon Press.
- Bal, M. (2017). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press.
- Bar-Tal, D. (2007). Sociopsychological Foundatios of Intractable Conflicts. *American Behavioral Scientist* 50, 1430-1453.
- Barrio, A. A.-G. (2022). La aportación de "Patria" a la "gran conversación" sobre el terrorismo de ETA. *ARAUCARIA. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades internacionales*, 24, n 50. <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/18481>
- Beloki, M. E. (2023). Elkarrizketa eta empatia dira gatazkaren zauriak josteko behar diren haria eta orratza. *Biktimak. Buru Osasuna(Politika)*. Retrieved 20/04/2023, from <https://www.berria.eus/paperekoa/2031/003/001/2023-04-20/elkarrizketa-eta-enpatia-dira-gatazkaren-zauriak-josteko-behar-diren-haria-eta-orratza.htm>
- Benito, J. (2006). *Ibilbide ideologiko- politikoa gatazkaren euskal poesian*.
- Bollain, I. (2021). *Maixabel* J. M. Koldeo Zuazua, Guillermo Sempere; Buena Vista Internacional.

- Casas-Olcoz, A. M. (2019). Tratamiento ficcional de un suceso histórico: el caso de *Patria* de Fernando Aramburu. *Sancho el Sabio*, 42, 141-162.
- Coacci, J. Z. (2021). *Espacios tortuosos en la última dictadura cívico-militar de la República Argentina (1976-1983). Espacio y trauma en la narrativa de Luisa Valenzuela* Digitala Vetenskapliga Arkivet DiVA. <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1562420&dswid=497>
- EITB. (2013, 2013-08-11). *¿Qué es la "Vía Nanclares"?* EITB. Consultado: 2023-03-25. Acceso: <https://www.eitb.eus/es/noticias/politica/detalle/875266/via-nanclares--eta--que-es-via-nanclares/>
- Etxeberria, I. E. (2019). Heridas que hablan. sujeto, género y trauma en la narrativa vasca. *Journal of Catalan Studies* 16/25, 54-71.
- Etxeberria, I. E., & Zelaiaeta Anta, E. (2006). *Maldetan sagarrak. Euskal gatazka euskal literaturan*. Udako Euskal Unibertsitatea.
- Gabilondo, J. (2020). Turismo postkolonialetik melodrama postinperialera. *Egan*, 3, 91-128.
- Galtung, J., & Fischer, D. (2013). *Pioneer of Peace Research*. Springer.
- Goicoa, D. C. (2018). Space, Identity, and Ocean Crossings in Uribe's Bilbao-NewYork-Bilbao. *Revista de Estudios Hispánicos*, 52, 787-813
- Hidalgo, J. R. (2022, 22.09.2022). *Patria liburuaz* Argia Multimedia, Kanaldudek. <https://www.argia.eus/multimedia/solasaldiak/patria-liburuaz>
- Iraola, A. (2023). Biktimak <sujeto> giza hartzeko hitzen eta ekintzen bila. *Biktimak. Buru Osasuna*(Politika). Retrieved 20/04/2023, from <https://www.berria.eus/paperekoa/1932/002/001/2023-04-20/biktimak-subjektu-gisa-hartzeko-hitzen-eta-ekintzen-bila.htm>
- Iria, I. M. (2015). The End of ETA: errelatuaren borroka akademian. *Jakin* 209, 101-116.
- Iturria, M. R. (2020). Idatzi munduari lotzeko. *Jakin.eus*236.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy*. Verso.
- Larreta, C. R. (2004). Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo. *Revista internacional de estudios vascos*, 49, 551-595.
- Llull, C. O. (2022). La aportación de la literatura y los medios audiovisuales a la memoria del "conflicto vasco", el caso de *Patria* de Fernando Aramburu. *UIBrepositori*. <https://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/157277>
- Mainer, J. C. (2018). La memoria indulgente. *El País*.
- Martínez, M. V. (2018). Memoria, historia, relato. Contar los años de ETA según *Patria* de Fernando Aramburu. *RECIAL. Revista de investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades* 9, n 13.
- Mintegi, L. (2017). Umoreak ez die graziarik egiten. *Jakin.eus*, 220(Umorea politikoa da), 49-65.
- Olarizegi, M. J. (2019). Cualquier tiempo pasado fue peor. Reflexiones sobre la narrativa vasca post-ETA. *Olivar (La Plata)*, 19.
- Olazabal, J. R. d. (2021). A propósito de la mundificación en literatura: lluvia, silencio y restauración del mundo como proceso ético en *Patria* (F. Aramburu, 2016). *Tonos digital*, Nº 41, 2021, 28.
- Otaegi, B. D. (2020). *Landa eta hiri identitateak talkan euskal zinema berrian* Euskal Herriko Uniberstitatea]. Leioa.
- Pablo, S. D. (1998). El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco. *Comunicación y sociedad XI*, Article 2.
- Portela, E. (2016). *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia*. Galaxia Gutemberg, S. L.
- Rey, M. D. A. (2019). Perdón condicionado y estética del desorden en *Patria* de Fernando Aramburu. *Digitum Biblioteca Universitaria, Tonos digital* n 36, 22.
- Rodríguez, E. (2019). Relatar desde el margen: género, identidad sexual e infancia en la literatura acerca del conflicto vasco. *Fontes linguae vasconum*(128).

- Ryan, M.-L., Foote, K., & Azaryahu, M. (2016). *Theory and Interpretation of Narrative*. The Ohio State University.
- Santiesteban, M. A. (2018). Egungo euskarazko soziologia kultural baterantz: ispiluak eta tresnak sistema literario eta marko ideologikoaren artean. *Inguruak*, 64, 1-23.
- Soldevilla, G. F. (2015). Mitos que matan. la narrativa del "conflicto vasco". *Ayer*, 98(Ediciones e historia), 213-240.
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú*. IEP Ediciones.
- Ureña, A. M., & González, G. F. (2006). Eta y el cine. las fuentes de información de los profesionales del cine. *Revista general de información y documentación*, 16, 195-216, Article 2.
- Uribe, K. (2010). *Bilbao-New York-Bilbao*. Seix Barral.
- Uribe, K. (2016). *La hora de despertarnos juntos* (E. P. Planeta, Ed.). Seix Barral.
- Uribe, K. (2017, 26.07.2017). Kirmen Uribe: "Benetakotasunari lotutako literaturan kokatzen naiz oraingoz" [Interview]. 111Akademia.eus. "<https://111akademia.eus/111-aldizkaria/elkarrizketa/2017/07/26/kirmen-uribe-elkarrekin-esnatzeko-ordua/>"
- Velte, S. (2020). Oñati's youth facing the armed conflict: Analysing the discourses of the first post-conflict generation. *OÑATI SOCIO-LEGAL SERIES* 10(3), 616-641.
- Vilches, G. (2021). El conflicto vasco y la violencia de ETA en la novela gráfica española contemporánea: estudio de cuatro casos. *Historia y comunicación social*, 133-142. <http://dx.doi.org/10.5209/hics.81579>
- Villarón, I. R. (2022). La banalidad del olvido. Metamemoria en el cine de los 2020's. *Ética y cine. Revista académica cuatrimestral*, 12, 11-21.