

La aportación de ‘Patria’ a la “gran conversación” sobre el terrorismo de ETA¹

The contribution of ‘Patria’ to the “great conversation” about ETA's terrorism

Álvaro Abellán-García Barrio²

Universidad Francisco de Vitoria (Madrid)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1569-8646>

Recibido: 14-09-2021

Aceptado: 22-09-2021

Resumen

Ayudados en los trabajos de Mijaíl Bajtín abordamos el estudio de *Patria* (Fernando Aramburu, 2016) respetando su singularidad como obra literaria y, a un tiempo, atendiendo a su ineludible referencia a la historia del País Vasco. La hipótesis es que *Patria* aprovecha los recursos del género para constituirse como una gran novela dialógica, aportando un valioso enfoque a la “gran conversación” sobre el terrorismo de ETA. Para confirmar esta hipótesis, realizaremos un análisis de la macroestructura narrativa de la novela, así como de la polifonía y dialogía en sus diversas voces narrativas al nivel de la microestructura narrativa del relato. Estos análisis nos invitan a sugerir la noción de mimesis de vigencias sociales para dar cuenta del tipo de “realismo” que podemos encontrar en la novela.

Palabras-clave: ficción, dialogía, País Vasco, literatura.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación El valor especulativo y práctico de los mundos ficcionales: *Patria* (el pueblo, la novela, la serie) de la convocatoria de proyectos de Investigación del año 2020 financiada por la Universidad Francisco de Vitoria de Madrid. Debo agradecer la discusión y revisión del artículo a mis colegas Roncesvalles Labiano Juangarcía, Juan Rubio de Olazabal, Arturo Encinas Cantalapiedra y María Victoria Hernández Ruíz, así como la sugerencia de algunas fuentes documentales a Gaizka Fernández Soldevilla.

² (a.abellan.prof@ufv.es) Premio extraordinario de licenciatura en Ciencias de la Información (Periodismo) por la Universidad Complutense de Madrid, máster en Filosofía y doctor en Humanidades y Ciencias Sociales por la Universidad Francisco de Vitoria. En esa misma universidad, coordina el Grupo Estable de Investigación Imaginación y Mundos Posibles, sito en la Facultad de Comunicación. Es autor, junto con Arturo Encinas Cantalapiedra, de “The Recognition of the Sacred in Theories of Possible Worlds: some hermeneutic orientations”, en *Church, Communication and Culture*, vol. 6, 2, 2021, 175-193. También ha publicado “Le Petit Prince y la imaginación de lo invisible”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XLIII, 2020, 5-23; y “El cambio en las vigencias familiares en ‘1984’, de George Orwell”, en *Carthaginensia*, vol. XXXVI, n° 69, 2020, 81-102.

Abstract

Supported by the works of Mijaíl Bajtín, we approach the study of *Patria* (Fernando Aramburu, 2016) respecting its identity as a literary work and, at the same time, integrating its unavoidable reference to the history of the Basque Country. The hypothesis is that *Patria* takes advantage of the resources of the literary genre to become a great dialogical novel, providing a valuable focus to the "great conversation" about ETA terrorism. To confirm this hypothesis, we analyze the macrostructure of the novel, as well as the polyphony and dialogue in its various narrative voices, at the level of the microstructure of the story. These analyzes invite us to suggest the notion of mimesis of social validities to explain the type of "realism" that we can find in the novel.

Keywords: fiction, Basque Country, dialogy, literature.

1. Introducción

Toda novela ofrece una visión sobre el mundo y las personas que lo habitan. Esto ocurre con géneros acusados de no-realistas, como la Fantasía, pero resulta más evidente –y tal vez más problemático– cuando la ficción, sin traicionar la naturaleza de nuestro mundo ordinario, se entrelaza con lugares, personas y acontecimientos de nuestra historia reciente. Cuando además esta historia resulta ser controvertida, es probable que las dimensiones *cognitiva* y *ética* de la novela asciendan al primer plano, eclipsando su dimensión *estética*.

Mijael Bajtín supo ver que

sin una concepción sistemática de lo estético –tanto en lo que lo diferencia del elemento cognitivo y del ético, como en su conexión con éstos en la unidad de la cultura–, no se puede diferenciar el objeto sometido al estudio de la poética –obra literaria– de la masa de obras verbales de otro género (Bajtín 1989: 15).

En el caso de *Patria*, ficción que se inscribe en un periodo histórico que abarca desde los llamados “años de plomo” del terrorismo de ETA hasta después del anuncio de la banda terrorista de su abandono de las armas, la confusión entre los órdenes cognitivo, ético y estético puede ser notable. Algunos pueden acusar a la novela de ser baja literatura por sus pretensiones ideológicas (Zaldua 2017), al tiempo que otros parecen justificar su valía estética por sus valores cognitivos y éticos (Narbona 2016).

Aramburu, por su parte, ha sentido la necesidad de distinguir entre el escritor/autor y el comentarista político, y esto tanto en las entrevistas promocionales de sus libros como dentro de la propia novela, en la que el

trasunto literario del Aramburu real comenta su repulsa a "detener el relato para tomar de forma explícita postura política. Para eso están, a mi juicio, las entrevistas, los artículos de periódico y los foros como este" (Aramburu 2016: 553). Puede ahondarse en esta cuestión a raíz de una entrevista que mantuvimos con el autor, precisamente en relación con este asunto (Cf. Urquía Uriaguereca 2022a).

Es evidente que *Patria* (2016) ha consagrado a Fernando Aramburu como uno de los escritores españoles más relevantes de nuestro tiempo. Los elogios llegan en forma de crítica literaria, ventas, público, premios (entre otros, Premio de la Crítica 2016, Nacional de Narrativa 2017, Premio Euskadi 2017, Premio Strega europeo 2018), traducciones a más de 30 idiomas y adaptaciones en forma de novela gráfica (Fejzula 2020) y mini serie de televisión (HBO 2020).

A un tiempo, *Patria* se ha convertido en un fenómeno social que genera opiniones de corte más bien político, ideológico o historiográfico que podrían parecer ajenas al campo estrictamente literario. La prensa, los agentes sociales y los usuarios de Twitter, ofrecen buenos ejemplos de esto (Chueca 2020; González Egaña 2020; Moyano 2020). Es posible que los que aún no supieran de la existencia de la novela –o la serie–, la conocieran a raíz de la polémica desatada por el cartel promocional situado en la Plaza de Callao de Madrid, sobre el que Aramburu se vio obligado a pronunciarse en su blog personal (Aramburu 2020).

Las relaciones entre la obra literaria y la realidad social son esenciales al género novelesco. No obstante, la distinción entre ambos órdenes se hace necesaria si queremos hacer justicia al específico poder de lo literario frente a las funciones propias de la ideología –más propensa a funcionar como "palanca de transformación social" (Bell 2015) que como comprensión profunda de fenómenos humanos– o de la historiografía –obligada a salvar los datos, prescindiendo de las vivencias íntimas y subjetivas de las personas–.

Los interesados en el estudio histórico y sistemático de la extorsión de ETA a los empresarios pueden acudir a buenas monografías sobre el tema (Sáez de la Fuente Aldama 2017; Ugarte Gastaminza 2018). Pero si *Patria* llega a formar parte de la singular constelación de obras culturales capaces de explicar la historia reciente del País Vasco, y de hacerlo para una mayoría de sus lectores, eso se deberá a la capacidad de la literatura para situarse en un plano diverso al ideológico y al historiográfico, aunque integre, en parte, esos planos. Aramburu era consciente de esto cuando emprendió la novela, tal y como ha comentado en diversas entrevistas: buscaba "palabras perdurables", una calidad estética que convierta su testimonio en "universal", puesto que –a diferencia de lo que ocurre con las ideas políticas–, "el hecho estético es irrevocable" (Arjona 2016).

En otro lugar se ha explorado ya el caso de *Patria* como tratamiento ficcional de un suceso histórico (Casas Olcoz 2019) a partir de tres procedimientos: a) el afán de totalización en la selección del contenido; b) la configuración de un código simbólico basado en la lluvia, la fragmentación y la fotografía; y c) la utilización de puntos de vista múltiples en la narración. El uso de estos procedimientos –típicos de la ficción, frente a la historiografía– es evidente. Nuestro trabajo no se pregunta tanto por los recursos formales de la ficción, como por lo que hace que una novela alcance un elevado valor estético *como novela*, superando, por ejemplo, la mera ficción ideológica –que también existe, y a menudo usa los procedimientos identificados por Casas, pero con resultado estético diverso–. Para el análisis estético, la atención a las puras formas –al estilo de la retórica moderna, vaciada de su carácter teleológico (Perelman y Olbrechts-Tyteca 2015)– es insuficiente.

Para justificar el alto valor estético de esta obra, tanto por su autonomía como por sus necesarias relaciones con la historia reciente del País Vasco, en este trabajo analizaremos la arquitectura del objeto estético producido por la novela en dos niveles:

- a) el de la macroestructura narrativa, en el que estudiaremos aspectos generales de la composición de la novela y de su cronotopo; y
- b) algunos ejemplos de la microestructura narrativa, en particular las “voces” o instancias narrativas más relevantes, buscando la dialogía y polifonía de la palabra en la novela.

Esto nos permitirá, en un primer momento, justificar el vínculo íntimo entre la vivencia de situaciones particulares por parte de los personajes y su elevación al plano de la memoria colectiva y lo humano-universal; y, en un segundo momento, evidenciar la polifonía de voces y la trama de interlocutores cruzados –intra-literarios y extra-literarios o históricos– que reconocemos en las palabras y diálogos de la novela.

¡Nuestra hipótesis es que *Patria* aprovecha los recursos propios del género para constituirse como una gran novela dialógica. Las conclusiones de este ejercicio serán necesariamente provisionales. Bajtín necesitó más de 500 páginas para justificar la dialogía en la poética de Dostoievski (Bajtín 2012). No obstante, esas conclusiones provisionales sirven como nuevas subhipótesis para estudios más precisos no solo sobre la dialogía y la polifonía en *Patria*, sino sobre la posible contribución de esta novela a la memoria colectiva y a la “gran conversación” sobre la historia reciente del País Vasco.

2. La teoría dialógica de la novela y la "gran conversación"

Según Bajtín, una concepción sistemática de lo estético exige distinguir entre a) el "objeto estético", que es el contenido de la actividad contemplativa actualizado mediante la lectura de la obra; b) la realidad material de la obra, que es el objeto del que suele ocuparse el lingüista; y c) la organización compositiva del material, entendida teleológicamente, es decir, en cuanto que está al servicio de la constitución del objeto estético (Bajtín 1989: 23-24).

Por las relaciones que el escritor mantiene con su mundo, que son ingrediente ineludible para la constitución del objeto estético, conviene entender cada obra en el contexto histórico en el que se produce, como parte de la "gran conversación" social sobre temas de especial relevancia. Porque todo acto creativo tiene que ver con algo ya previamente valorado y organizado ante lo que el autor tiene que adoptar, de forma responsable, una posición valorativa (Bajtín 1989, 31). Es la integración de estos elementos lo que proporciona al artista, según Bajtín, una "visión estética", que da lugar al "objeto estético" al que podemos acceder mediante la lectura de la obra.

Patria toma como referencia histórica tanto los "años de plomo" como el anuncio de ETA del abandono de las armas. Existen varios artículos que han estudiado la visión que ofrece la novela sobre este asunto, tanto sobre su visión acerca del arrepentimiento, el perdón y la reconciliación (Alonso Rey 2019) como sobre los esquemas y elementos discursivos de la novela que articulan el posicionamiento personal del autor (Martínez 2018).

Cada obra artística ocupa además un lugar en relación no solo con la realidad preexistente, sino con objetos culturales (Bajtín 1989: 33). *Patria* recoge una escena que testimonia el espacio cultural que Aramburu ha querido ocupar con su novela, pues el trasunto literario de Aramburu que aparece en el Capítulo 109 lo expresa con claridad: "hasta la fecha, a las víctimas del terrorismo se les ha prestado poca atención por parte de los escritores vascos. Interesan más los victimarios, sus problemas de conciencia, su trastienda sentimental y todo eso" (Aramburu 2016, 553). Esta apreciación del autor coincide con la de Labiano, estudiosa del tratamiento de las víctimas de ETA en el cine y la literatura (Labiano Juangarcía 2020: 88).

Aramburu ha revelado más datos sobre el lugar que quiere ocupar con su literatura (Espacio Fundación Telefónica Madrid 2016). Ramiro Pinilla escribió la trilogía *Verdes Valles*, *Colinas Rojas*, obra canónica sobre la historia del País Vasco que alcanza hasta mediados de los 60. Aramburu sostiene que Pinilla le dijo una vez: "tú tienes que continuar la historia de nuestro país o de nuestra tierra donde yo la dejé"; y a continuación reconoció que *Años lentos* (cuya historia se ubica a finales de los 70) está suscitada por esta invitación de Pinilla. *Patria*, finalmente, alcanza de los 80 a la primera década del siglo XXI.

Según Bajtín, la posición del autor frente a lo ya dado es el *contenido* de la obra; que adquiere una *forma* exterior determinada (Bajtín 1989: 38), esa es la realización artística que transfigura y supera el material dado por lo real (Bajtín 1989: 54). El contenido de la obra no es una transcripción teórica de lo real, ni su unidad viene determinada por el pensamiento lógico. En este sentido, que algunos aspectos de la realidad histórica –acontecimientos, personajes, instituciones, etc.– no sean tratados en la novela o no aparezcan en una proporción objetivamente equilibrada en relación con la realidad histórica no es, en principio, en demérito del efecto estético, salvo que esto haga inverosímil para el lector la propuesta de la obra.

El contenido estético se realiza por “convaloración” con los acontecimientos reales, es un reconocimiento cognitivo inseparable de lo ético (Bajtín 1989: 38-39). Son la forma y la condición de género de ficción los que imprimen un distanciamiento estético clave para el reconocimiento, con nuevos ojos, de lo que ya teníamos delante (M. Bajtín 1989: 64 y ss). Olvidar que nos encontramos ante una ficción, y oponerle a la misma datos historiográficos o vivencias personales reales, puede dificultar –tal vez imposibilitar– la contemplación estética que la obra propone. Y, al contrario, el reconocimiento de rasgos de la propia vida en el relato de la novela ayuda a la constitución del objeto estético. Esto explica, en parte, la disparidad de juicios sobre una misma obra.

Cuando alcanzamos la “visión estética” que propone la obra, el “objeto estético” que realiza el texto de la novela informa al hombre total y al mundo, como mundo del hombre (Bajtín 1989: 75). De este modo alcanzamos una comprensión de lo real más significativa que antes de leer la obra. Esta es la contribución cognitiva y ética de la novela a la “gran conversación” sobre los asuntos humanos de una sociedad históricamente situada y, en el mejor de los casos, de asuntos humanos universales. Por esto es razonable que a propósito de *Patria* se generen ideas y valoraciones acerca de la historia del País Vasco, pero también que la obra tenga una importante acogida en otros países ajenos a esa realidad concreta, pero socialmente lastrados por el terrorismo o la mafia (Italia, por ejemplo).

3. La “arquitectura” de ‘Patria’

Para alcanzar una visión adecuada de la arquitectura del objeto estético debemos, según Bajtín, atender a la “realidad material” de la obra y a la organización compositiva del material, que debe valorarse “teleológicamente”, es decir, en cuanto que contribuye a la construcción del objeto estético. En este sentido, los aspectos formales o estructurales de la obra –los propios del “artesano” del lenguaje– contribuyen a la formación y comprensión del

contenido de la misma. Como ya anticipamos, podemos examinar la arquitectura del objeto estético al menos desde dos lentes diferentes. Una, similar al gran angular, nos ofrece una visión panorámica de la obra, que evidencia su macroestructura narrativa. Otra, al modo de un microscopio, nos permite estudiar los detalles, la constitución misma de la "palabra" –la frase, el párrafo– en su estructura dialógica y polifónica, este es el nivel de la microestructura.

3.1. Macroestructura narrativa: pluralidad de perspectivas y cronotopo

La trama de *Patria* entrevera la relación entre dos familias, la formada por Txato y Bittori, cuyos hijos son Xabier y Nerea; y la formada por Joxian y Miren, padres de Joxe Mari, Arantxa y Gorka. Ambas son familias *euskaldunes*, oriundas de un pueblo cercano a San Sebastián, cuya relación se remonta hasta la infancia de Miren y Bittori. Txato y Joxian también son buenos amigos y sus respectivos vástagos se han tratado desde pequeños. El distanciamiento entre ambas familias comienza cuando el Txato, empresario, es extorsionado para pagar el "impuesto revolucionario", al tiempo que Joxe Mari ingresa en ETA. El asesinato del Txato marca un antes y un después en ambas familias, que no solo rompen las relaciones entre ellas, sino que ambas quedan fracturadas desde dentro. La novela arranca, formalmente, con el anuncio de ETA del abandono de las armas y abarca, mediante el uso de abundantes analepsis o *flashbacks*, varias décadas, aunque el grueso de la misma transcurre en los 80 y la primera década de nuestro siglo.

Ahora bien, ¿cómo se articula compositivamente la trama que vincula todos estos personajes y acontecimientos? En la presentación de la novela (Espacio Fundación Telefónica Madrid 2016), Aramburu dio tres claves sobre el proceso de creación de *Patria* que determinan en gran medida la macroestructura de la obra: la organización de los capítulos en función de los diversos protagonistas, en los que delega parte de la responsabilidad narrativa de la obra; la imagen final de la novela como punto de partida del relato; y su decisión de priorizar la composición de situaciones humanas más que de ofrecer un arco dramático perfectamente completo de la historia. Junto a esas claves, analizaremos también en este epígrafe el dinamismo de las relaciones entre las perspectivas de los narradores y protagonistas y el "cronotopo" de la obra (Cf. Bajtín 1989: 237-409).

Desde el punto de vista compositivo, *Patria* cuenta con nueve personajes protagonistas que comparten la responsabilidad narrativa con un narrador externo. Aramburu planeó inicialmente dar a cada personaje bloques de tres capítulos consecutivos, siempre en espacios distintos y a veces en tiempos diversos, con hasta tres décadas de distancia total entre unos y otros (Librotea El País 2018).

La *dispositio* definitiva es algo menos rígida que en el plan inicial. Por ejemplo: los capítulos 1 a 3 están protagonizados por Bittori; el capítulo 4 está protagonizado por Miren; pero los capítulos 5 y 6 están protagonizados de nuevo por Bittori. Por otro lado, ocurre que varios capítulos son co-protagonizados por ambas, como ocurre en el 14 (“Últimas meriendas”) y en el 125, el último, en el que el protagonismo está muy repartido entre las dos.

Estas excepciones no truncan el sentido del plan, más bien contribuyen a lograr el objetivo buscado: por un lado, proporcionar una experiencia lectora gratificante que facilita seguir con interés las apariciones y desventuras de los nueve protagonistas y de las relaciones que mantienen entre ellos; y, por otro, repartir equitativamente el peso de las perspectivas que cada personaje ofrece en relación con los acontecimientos narrados. El ejemplo más notable de este perspectivismo lo ofrece el relato del asesinato del Txato, del que se ofrecen nueve perspectivas, una de cada protagonista.

La segunda clave aportada por Aramburu es que, antes de empezar a escribir, tenía ya en mente la última escena, el párrafo que cierra *Patria*. En el capítulo final, cada párrafo alterna el protagonismo entre las matriarcas de las familias enfrentadas, comenzando por Bittori, siguiendo por Miren, cinco párrafos para cada una. El párrafo undécimo comienza con Bittori y concluye con las dos aproximándose en línea recta. El duodécimo, concluye la novela: “El encuentro se produjo a la altura del quiosco de música. Fue un abrazo breve. Las dos se miraron un instante a los ojos antes de separarse. ¿Se dijeron algo? Nada. No se dijeron nada” (Aramburu 2016: 642).

Aunque la novela cuenta con nueve protagonistas, son las cuatro mujeres las que tienen “la potestad de la palabra” (Espacio Fundación Telefónica Madrid 2016) y son especialmente Miren y Bittori las que realizan el trayecto dramático más pronunciado. Formalmente, este procedimiento resulta significativo en al menos dos sentidos: por un lado, marca un ritmo de aproximación entre las perspectivas vitales más enfrentadas en la obra; por otro, este baile de momentos protagónicos encadenados recuerda al de los años previos al distanciamiento entre estas dos mujeres, como el presente en el ya señalado capítulo 14. Obviamente, el contenido de ambos capítulos tiene una coloración emocional muy diversa, y si bien en el capítulo final encontramos párrafos que aproximan dos perspectivas que no llegan a ser una sola, en el capítulo 14 aún hay momentos en los que Bittori y Miren conforman una misma perspectiva, un “nosotras”.

Esta forma de disponer el relato subraya un movimiento de ruptura entre los protagonistas de la obra –al menos nueve perspectivas difícilmente conciliables; que se corresponden con nueve vidas inicialmente muy unidas y fatalmente divididas a raíz del asesinato del Txato–, pero supone también un progresivo movimiento de aproximación entre todas las perspectivas, en especial, las diametralmente opuestas.

La tercera clave revelada por Aramburu sobre el proceso de composición de la novela es que inicialmente no tenía la historia entera en su imaginación –al margen de la última escena– y que por tanto no partió de un argumento que completar con episodios, sino de diversas situaciones concretas que implicaban a sus nueve protagonistas. Además, tanto las situaciones como los personajes están inspirados en situaciones y personas –con sus singulares caracteres– conocidas por Aramburu en su infancia y adolescencia. Al priorizar las escenas “de situación” frente a las escenas “de acción”, Aramburu logra ofrecer una “textura temporal” que recuerda al ejercicio de la memoria, tal y como ya ha sido estudiado a propósito de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (Genette 1989: 164-66).

Dar prioridad a la composición de las situaciones frente a la constitución de una historia completa y exhaustiva de los acontecimientos permite que el debate sobre las causas o razones históricas de esas situaciones –tema ineludible para la academia– pase a un segundo plano, como de hecho ocurre en la vida real de la mayor parte de las personas. De este modo se prioriza la vida –y la intrahistoria– sobre la historia y la ideología, pues la perspectiva ideológica de los personajes no es un *a priori*, sino que se constituye como respuesta a cada situación concreta que les toca vivir. Así se incrementan también las posibilidades cognitivas y éticas de la propuesta estética, pues el lector no se ve obligado a asumir una postura –fruto de una interpretación unívoca de la historia–, sino que se reconoce interrogado, invitado a preguntarse en cada capítulo: “¿Cómo respondería yo ante esta situación?”

Además de las pistas aportadas por el propio autor, hay otros rasgos compositivos que contribuyen a la constitución de una visión estética cargada de valores cognitivos y éticos. Hablaremos de dos: la pluralidad de perspectivas y el “cronotopo” o espacio-tiempo constituido por la obra (Bajtín 1989: 237-409).

El hecho de contar con nueve protagonistas no solo permite arrojar –al menos– nueve perspectivas sobre una misma situación, sino que nos permite analizar el dinamismo de las interrelaciones entre esas perspectivas en cada momento de la historia. Algo ha sido anticipado al referirnos al final de la novela, pero ahora conviene mostrar que esto tiene mayor alcance. Si atendemos al tiempo de la historia, el vivido por las dos familias que la protagonizan, vemos que al principio podía hablarse en clave de un “nosotros”, a veces en círculos concéntricos: las dos amigas de la infancia, cada familia, las relaciones entre ambas familias, la pertenencia al pueblo. Según avanza la historia, los “nosotros” se van convirtiendo en una suma de “yoes” cada vez más aislados, a medida que crecen las amenazas contra la vida del Txato.

El asesinato del Txato marca el momento de la máxima ruptura entre todos esos “yoes” –y también, a su modo, la nostalgia o necesidad de recuperación

de un “nosotros” perdido –que al menos en el caso de Bittori incluye todavía al Txato–, hacia el que camina la historia, que culmina con final abierto a una esperanza pequeña y nada ingenua, pero real. En este segundo movimiento de aproximación, de reconstrucción de un “nosotros”, no participan activamente todos los personajes. Son especialmente relevantes los papeles de Bittori y Arantxa, pero son necesarios también los movimientos de los más polarmente opuestos: el terrorista y su madre, Joxe Mari y Miren.

El desarrollo de las nueve perspectivas nos presenta como verosímiles algunas creencias, ideas, comportamientos y estimaciones en cuanto que factores tanto para la ruptura como para la restauración –de la persona, la familia, las dos familias, un pueblo–. Esta es otra contribución cognitiva y ética de la visión estética que nos proporciona la obra, desde sus propios cimientos compositivos.

Al hablar del desarrollo de las nueve perspectivas nos hemos visto obligados a precisar que hablamos del “tiempo de la historia” –el de la cosa contada–, que no coincide con el “tiempo del relato” –el de la narración– (Genette 1989: 81 y ss). El tiempo de la historia alcanza unas tres décadas. Al distinguir ambos tiempos, se nos aclaran las relaciones formales entre ellos; relaciones que son también significativas, constitutivas del objeto estético. Genette indicó especialmente tres niveles de entrelazamiento entre ambos tiempos: orden, velocidad y frecuencia.

En relación con el orden, nos encontramos con la existencia de un narrador externo, lo que sitúa toda la historia en el pasado, toda ella es *analepsis*, rememoración, actualización del pasado en el presente –hasta aquí, como es habitual en el género–. Pero, por otro lado, la delegación de la narración en los personajes y sus diálogos –mediante un método que funde la voz del narrador externo con las voces de los personajes, como luego veremos– hace actual, co-presente al tiempo de lectura, ese pasado.

A este solapamiento temporal contribuye también la ordenación de capítulos consecutivos –ordinariamente tres– protagonizados por un mismo personaje, pero situado en tres momentos distintos de la historia, a veces separados por décadas. La juntura temporal entre capítulos suele ser de elipsis implícitas e indeterminadas, en las que no se menciona ni precisa el tiempo transcurrido. El relato genera así una sensación de contigüidad y continuidad entre pasado y presente, una especie de duración/perduración que nos impide tomar el pasado como pasado del todo, como ya superado. El relato funciona como memoria viva, actualidad de lo que no debe ser olvidado, porque hoy mantiene vigencia.

La frecuencia en los saltos temporales, unida a la mezcla de las instancias narrativas, hace intencionalmente posible que el lector confunda los tiempos y no pueda estar seguro de en qué momento se sitúa lo que está viendo, más allá

de la referencia decisiva para ubicar cualquier momento de la historia: antes o después del asesinato del Txato –al modo en el que las víctimas del terrorismo suelen expresar su relación con su tiempo biográfico–. A esta confusión de tiempos contribuye también la frecuencia de la lluvia, cuyo poder simbólico ya ha sido bien estudiado (Rubio de Olazabal y Encinas Cantalapiedra 2021). De este modo, la novela propone un solo acontecimiento decisivo, un solo antes y después: la violencia mortal.

Las relaciones entre el tiempo de la historia y del relato imprimen una velocidad. Tres décadas son narradas en más de seiscientas páginas mediante el dibujo de situaciones en las que, por lo general –con importantes excepciones que requieren un cambio de ritmo–, la duración entre lo narrado y el relato tienden a identificarse. En palabras de Aramburu, diríamos que estas tres décadas son *años lentos* o, por ser más precisos: hay una perduración del acontecimiento decisivo –y de sus consecuencias– que *cala* toda la novela.

El análisis detallado del espacio narrativo requeriría de un estudio propio. Basta decir aquí que el corazón de la historia se desarrolla en un pueblo imaginario que por indicaciones geográficas y culturales podríamos localizar en Guipúzcoa, no muy lejos de San Sebastián, tal vez trasunto de Hernani. Un pueblo es, en cierto modo, un mundo. Pero es un mundo incompleto, limitado, pues el lugar donde el mundo *tiene lugar* es propiamente la ciudad (Marín 2019: 143-94). Esta doble condición es manifiesta en la novela.

Por un lado, la historia de este pueblo es imagen de un mundo, de un pequeño cosmos que tiene unidad y sentido por sí mismo. A este pueblo pertenecen las dos familias, los nueve protagonistas, y aun cuando se mudan, la condición de todos ellos queda atravesada por su referencia a ese lugar de origen, pues fuera del pueblo nos aparecen, libre o forzosamente, exiliados.

Por otro lado, sobre todo a partir del asesinato del Txato –aunque ya antes Londres, San Sebastián y Zaragoza ampliaban necesariamente ese mundo–, ese pueblo se revela como un mundo no solo incompleto, sino inhóspito. Esta ambivalencia de la imagen del pueblo, a un tiempo hogar/cosmos y espacio inhóspito e irracional, es también la ambivalencia de una *patria* que es la tierra de nuestros padres –el espacio geográfico y cultural materno–, pero también una mitología, una sacralización de ese espacio, utilizada con fines políticos, que define a “los puros” y los impuros, presionando sobre estos últimos para que desaparezcan del paisaje, tal como explicó Aramburu en la presentación de su novela (Espacio Fundación Telefónica Madrid 2016).

Cuando Aramburu da razón del título de *Patria* (Espacio Fundación Telefónica Madrid 2016), explica que hace referencia a un conjunto de rasgos que –previamente al estudio de su contenido y valoración– se corresponden con lo que formalmente Ortega y Gasset llamó el “sistema de vigencias sociales” –el conjunto de ideas, creencias, usos, estimaciones y pretensiones– cuyo

bosquejo nos da la fisonomía de una sociedad en un momento histórico dado. Estas ideas de Ortega (2013) fueron sistematizadas por Julián Marías en su *Estructura social* (1993), obra muy útil para identificar con precisión el tipo de mimesis que nos ofrece *Patria*³.

En síntesis, podemos decir que la arquitectura de *Patria* en cuanto que objeto estético permite, en principio, ofrecer una visión global y plural de la intrahistoria reciente del País Vasco. El tiempo de la historia –unas tres décadas–, las dos familias implicadas –la del terrorista y la de la víctima mortal– y las dos generaciones presentes en cada familia nos ofrecen muy diversas perspectivas humanas sobre un elenco muy amplio de situaciones que se presentan como trasunto literario de muchas situaciones y perspectivas vividas por los vascos en esos años.

El espacio de la historia, cuyo centro es el pueblo natal de los protagonistas, permite también ofrecer un bosquejo global del sistema de vigencias sociales durante ese periodo histórico, mostrando cómo estas presionan sobre los protagonistas y otros personajes secundarios, obligando a todos a posicionarse. Los espacios que circundan el pueblo sirven como contraste, pues en ellos rige un sistema de vigencias parcialmente diverso.

Finalmente, las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, así como entre la voz del narrador externo y las voces de los personajes, generan un efecto de pervivencia del pasado en el presente que da actualidad a la obra y la presenta como material apropiado para construir la memoria colectiva de un periodo histórico relevante. La memoria colectiva debe ser, por su propia naturaleza, polifónica. Algo debemos decir ahora sobre la polifonía en *Patria*.

3.2. Microestructura narrativa: polifonía y dialogía de la palabra

Bajtín escogió dos términos para condensar lo que a su juicio son los rasgos más propios o esenciales de la novela: la polifonía y la dialogía. Por polifonía no hay que entender solo la pluralidad de voces o instancias narrativas, sino, por así decir, la pureza y autenticidad de esa pluralidad, reconocible de diversos modos, por ejemplo, mediante la autonomía de esas voces frente a la conciencia del autor, o por la indocilidad e irreductibilidad de esas voces al desarrollo argumental de la obra. Otro rasgo de la polifonía es la integración de diversas voces en una misma palabra, lo que difracta su significado en diversos sentidos e interlocutores. En esto la novela se distingue netamente de su hermana mayor, la épica clásica, en la que todo está al servicio de la visión

³ Contamos ya con al menos un estudio que examina las vigencias sociales en *Patria*: A. Encinas Cantalapiedra y J. Rubio de Olazabal, “‘Patria’ de Aramburu y la representación literaria del mundo social de las víctimas del terrorismo”, en *Variantes de la comunicación de vanguardia* (Madrid, 2021)”.

del narrador omnisciente; se distingue también de las llamadas novelas de tesis, en las que los personajes son expresión y desarrollo de una idea; y finalmente se distingue de los cuentos tradicionales, en los que los personajes a menudo se limitan a cumplir una función en la trama.

Para comprender qué identifica Bajtín por la dialogía propia de la novela son necesarias muchas precisiones puesto que, en última instancia, toda la estructura de lo real puede captarse como dialógica, aunque a menudo esta se presente en modos deficientes. Ayuda entender la dialogía por oposición a la monología, aunque de este modo apenas decimos algo más de lo que sugeriría la palabra polifonía. Los rasgos estructurales que hemos abordado hasta ahora son un buen indicio de dialogía, pero no suficiente. Se hace ahora necesario abordar en detalle el estudio de la palabra en las diversas voces o instancias narrativas de la novela.

Antes de proceder a este análisis, es útil recordar la distinción entre voz o instancia narrativa –la pregunta por *quién habla* en la historia– y perspectiva o focalización –la pregunta por *quién ve* o desde dónde se mira– puesto que, con frecuencia, esta distinción se obvia incluso entre algunos teóricos de la literatura (Genette 1989: 241 y ss). En *Patria*, la focalización externa –proporcionada por el narrador externo y el texto– es poco frecuente; mientras que la focalización interna múltiple –la perspectiva de cada uno de los protagonistas– es la norma. Además, en el relato se alternan ambos tipos de focalización –externa e interna– sin que siempre tengamos huellas que delimiten con precisión el paso de una a otra. Esto contribuye a la *con-fusión* entre las voces externas e internas a la novela, y es el estudio de las relaciones entre estas voces el que acometeremos.

Según ha comentado Aramburu en las entrevistas ya referenciadas, la novela cuenta con 11 narradores: un narrador externo; los nueve protagonistas de la obra; y el mismo texto, que es consciente de que está siendo narrado –este último recurso ya fue usado por el autor en *Ávidas pretensiones* (2014)–. A estas voces debemos añadir nosotros la de un personaje secundario, pero relevante para nuestro análisis. Se trata del escritor que participa en un encuentro de víctimas del terrorismo (Capítulo 109), trasunto literario del Aramburu real. Es el estudio pormenorizado de estas voces, y de las relaciones entre ellas, el que permite dar cuenta con mayor precisión de la dialogía presente en *Patria*.

El narrador externo asume habitualmente la responsabilidad de las descripciones y de las acciones. Por lo general, este narrador emplea un estilo coloquial, de lenguaje oral, próximo al que podrían tener los personajes de la novela:

Los cuatro dormían cuando empezó el jaleo a las tantas de la noche. Llegaron lo menos seis, algunos con pasamontañas, dando unos gritos que para qué. Aún había más en el portal. Otros acordonaron la calle. Una montonada de guardias civiles (Aramburu 2016: 298).

La construcción de la primera frase de este fragmento evidencia al narrador externo. Nada nos indica un cambio de voz en el fragmento, aunque el lenguaje utilizado por el narrador, según avanza el texto, se aproxima al de los protagonistas que “dormían” al comienzo de la escena, hasta el punto de que podemos vernos sumergidos en su perspectiva –focalización interna–.

Habitualmente, este narrador externo se abstiene de valorar las acciones y discursos de los personajes, aunque a veces parece sentirse obligado a reaccionar, a tomar cierta distancia irónica respecto de lo que está narrando, lo que se percibe en el uso de un lenguaje culto, muy personal, no carente de neologismos e invenciones originales, sin duda ajeno al contexto de lo narrado:

Manos felicitantes palmeaban a cada rato la espalda de Joxe Mari. Espalda ancha, dura, pared musculosa con sudadera de rayas. [...] La cuadrilla conversaba en voz alta, disputándole la hegemonía acústica del local a la música (Aramburu 2016: 170).

Ese distanciamiento, sin embargo, evita el juicio o la confrontación con los personajes y no fuerza una interpretación sobre lo importante que allí sucede. Por último, ese narrador externo a menudo se dirige directamente a un oyente, a un destinatario que no es exactamente un lector, sino un interlocutor:

Aún se hablaban. Aún compartían secretos y merendaban juntas los sábados por la tarde en San Sebastián. Y mira que podían haberse hecho acompañar de otras mujeres del pueblo. De Juani, con la que tenían mucha amistad, o incluso de Manoli, con la que tenían menos roce, pero no (Aramburu 2016: 310).

Estas formas de construir el discurso del narrador externo *absuelven* a esta figura –supuestamente omnisciente– de la responsabilidad de lo que está siendo narrado. A la vez, *absuelven* a las acciones y discursos de los personajes del juicio censor de quien mira el relato desde fuera. Pero esta distancia no es la única forma de relación entre la voz del narrador externo y las voces de los personajes que efectúa una dialogación de la palabra. Veremos dos más.

Con mucha frecuencia –nos vemos tentados a afirmar que en casi todas las páginas– la voz del narrador externo se funde –incluso se *con-funde*, por voluntad del autor– con la voz de alguno de los protagonistas, mediante el paso no indicado de la descripción o la narración al estilo indirecto libre. Este recurso no solo hace testigos co-responsables al narrador y los personajes de lo narrado; también contribuye a dialogizar cada palabra del personaje, en cuanto que portavoz de diversos sentidos y orientaciones de la palabra. Son dos voces en una –he ahí un sentido más radical de polifonía– con dos orientaciones distintas: una interna –hacia el contenido de la obra y, con frecuencia, como interpelación real o imaginaria hacia otro personaje– y otra externa, del narrador

externo al oyente de su relato. De esta forma el discurso de un personaje – fundido con el del autor– no interpela solo a otro personaje, sino que interpela directamente al mundo del autor y el lector, con sus propios sistemas cognitivos y éticos diversos a los de los personajes, abriendo así el campo de la discusión de lo que allí está en juego.

Por último, ocurre que el mismo texto, constituido como un narrador más, interpela al narrador externo, que se ve obligado a responder. Eso sucede en forma de pregunta: el texto pide al narrador externo alguna precisión, a la que este responde. Los casos no son extraños y, con frecuencia, contribuyen a esa aproximación de la voz del narrador externo al registro de sus personajes:

Se oían ruidos de fuera: voces y risas de niños, el ratatá de un tractor o, si no, de alguna máquina agrícola, y una campana que daba las horas a veces lejos, a veces cerca, según soplara el viento. De vez en cuando cantaba un gallo.

¿El cursillo de armas? Interesante. La parte teórica no tanto. Por lo menos estaban entretenidos (Aramburu 2016: 277).

El recurso es utilizado también en momentos singularmente dramáticos, y entonces tanto la voz del narrador externo como la del texto se distinguen de todas las demás. Así ocurre en la última línea de la obra, poco después del abrazo entre Miren y Bittori: “¿Se dijeron algo? Nada, no se dijeron nada” (Aramburu 2016: 642). La distinción neta, aquí, al final de la obra, entre las voces internas y externas al relato, nos trae de nuevo del mundo del texto al mundo del autor y el lector, obligándonos a formularnos la pregunta: “¿Y ahora, qué?”. Pues no se trata ya solo de “qué haría yo en esa situación” –narrada– sino de “qué me toca a mí, aquí y ahora” o de “qué nos toca a nosotros como pueblo fragmentado por la violencia fratricida”, en la medida en que lo narrado es trasunto de nuestra historia actual. Este cierre, además, no nos da la respuesta. O, dicho de otro modo, y como es propio de la novela dialógica: la obra tiene un cierre formal, pero no dramático, ni ideológico, sino que invita al lector a pensar, interpretar, posicionarse.

El análisis de las voces de los protagonistas evidencia también rasgos polifónicos y dialógicos. Nunca un personaje se limita a exponer un tema o una idea ni describe una situación objetivamente. El habla de cada protagonista revela una perspectiva personalísima sobre una situación dada (Cf. Urquía Uriaguereca 2022), como respuesta no solo a esa situación, sino a la perspectiva de otro personaje, con quien real o imaginariamente confronta su visión de las cosas. Esto sucede ya en las primeras palabras de la novela, que narran el momento en que Bittori mira desde la ventana cómo su hija Nerea se marcha con su marido. Un estudio puramente formal de la obra identificaría el pasaje como un monólogo. Sin embargo, en atención a la constitución del

objeto estético y de las relaciones entre la obra y nuestro mundo, la estructura dialógica subyacente resulta clara:

Ahí va la pobre, a romperse en él. Lo mismo que se rompe una ola en las rocas. Un poco de espuma y adiós. ¿No ve que ni siquiera se toma la molestia de abrirle la puerta? Sometida, más que sometida. Y esos zapatos de tacón y esos labios rojos a sus cuarenta y cinco años, ¿para qué? Con tu categoría, hija, con tu posición y tus estudios, ¿qué te lleva a comportarte como una adolescente? Si el *aita* levantara la cabeza... (Aramburu 2016: 13).

Se trata de dos posiciones vitales confrontadas, respuestas personalísimas a la cuestión radical de cómo encontrar sentido a la propia vida a partir de un mismo acontecimiento: el asesinato del *aita*, que truncó la relación de madre e hija. La respuesta de Nerea es huir de la situación echándose en brazos del placer de un falso amor; la de Bittori –aún implícita–, es confrontarse cognitiva y moralmente con la tragedia vivida.

Esta forma de dialogización de la voz de cada personaje es tan constante que la mayor parte de los capítulos pueden agruparse no solo en función del personaje que los protagoniza, sino también de aquellos que aparecen en cada capítulo como interlocutores privilegiados de ese personaje. Ya apuntamos en su momento que los tres primeros capítulos son protagonizados por Bittori. Podríamos ahora precisar más diciendo que en el primero Bittori se afirma frente a Nerea, a raíz de su matrimonio con Quique. En el segundo, frente a Dios y la Iglesia vasca, a raíz del funeral del Txato; y frente a los que le invitan a pasar página, a raíz del anuncio de ETA del abandono de las armas. En el tercero, frente al Txato, a raíz de sus visitas al cementerio donde descansan sus restos. Tres situaciones inmediatas, aunque todas suscitadas a partir de un acontecimiento que lo impregna todo: el asesinato del Txato. En todos los casos, se trata del punto de vista de Bittori como respuesta al punto de vista de otros personajes en relación con una misma realidad objetiva.

Existe un personaje secundario cuya voz resulta pertinente analizar aquí. Se trata del escritor que aparece en el Capítulo 109 (“Si a la brasa le da el viento”) en un acto organizado por el Colectivo de Víctimas del Terrorismo del País Vasco (COVITE) al que acude Xabier, puesto que vio en la lista de participantes el nombre del juez que dictó sentencia en el caso del asesinato de su padre. Nos encontramos con un pasaje que mezcla la ficción –la presencia de Xabier allí– con acontecimientos reales. Lo que no cuenta la novela es que se trata de las VI Jornadas de Covite en San Sebastián, celebradas el 30 de noviembre y el 1 de diciembre de 2006.

El escritor que allí aparece y cuyo nombre se omite es trasunto literario de Fernando Aramburu, quien asistió a aquel acto para participar en un coloquio

sobre *Los peces de la amargura* (Aramburu 2006). Las palabras que reproduce la novela en boca de este autor –todas en estilo directo– pertenecen al Aramburu real, por lo que encontramos aquí, por vez primera y última en la novela, la pura voz del autor, que no debe confundirse ni con la voz de los personajes ni con la del narrador externo. Pero ocurre que, al estar convertida en literatura, la voz del autor real resuena en otra voz, la de su *alter ego* literario. Son, por tanto, dos voces en la misma palabra: una externa al relato y otra interna, a la que otro personaje va a responder.

Entre las palabras de este autor, referidas originalmente a *Los peces de la amargura*, pero aplicables ahora a *Patria*, algunas son especialmente significativas para nuestro tema, en cuanto que explicitan la *intentio auctoris*:

este proyecto de componer, por medio de la ficción literaria, un testimonio de las atrocidades cometidas por la banda terrorista (Aramburu 2016: 551).

procuré evitar los dos peligros que considero más graves en este tipo de literatura: los tonos patéticos, sentimentales, por un lado; por otro, la tentación de detener el relato para tomar de forma explícita postura política. Para eso están, a mi juicio, las entrevistas, los artículos de periódico y los foros como este (Aramburu 2016: 553).

... procurando trazar un panorama representativo de una sociedad sometida al terror (Aramburu 2016: 553).

Reconocemos aquí la voluntad de Aramburu de que *Patria* sea un testimonio sobre una realidad histórica cuyas consecuencias siguen vigentes; la voluntad de abstenerse de desvirtuar la literatura convirtiéndola en un debate ideológico; y la voluntad de abordar diversas perspectivas que ofrezcan una visión panorámica del asunto.

Esta polifonía formal, que es también testimonio sobre el sentido de la obra, encuentra su dialogía no solo en las víctimas presentes en el acto novelado, sino también en las víctimas reales de ETA. Y ellas también tienen voz en la novela, y no precisamente para confirmar al autor, sino para desautorizarlo. En un momento de su disertación, Aramburu dice:

Pero también escribí, desde el estímulo por ofrecer algo positivo a mis semejantes, a favor de la literatura y el arte, por tanto a favor de lo bueno y noble que alberga el ser humano. Y a favor de la dignidad de las víctimas en su individual humanidad [...] (Aramburu 2016: 552).

A lo que Xabier responde, para sus adentros:

Que es exactamente lo que mi madre no desea: que su sufrimiento y el de sus hijos le sirva de material a un escritor para que componga su libro o al director

de cine para que ruede su película, y los aplaudan después, y ganen premios, mientras nosotros seguimos con nuestra tragedia a cuestas (Aramburu 2016: 552).

El juicio de Xabier, que cuestiona la moralidad de Aramburu, no es refutado: ni por el autor real, ni por su trasunto literario, ni por el narrador externo; aunque evidentemente el autor real, conociendo ese argumento y haciéndose eco de él, discrepa, puesto que escribe la novela. Tenemos aquí un notable ejemplo de dialogía en el que el personaje es indócil a la tesis e intenciones del autor, en el que ambas posturas existenciales quedan perfectamente dibujadas sin ser anuladas, permaneciendo ambas en una tensión dramática propia de la novela dialógica.

4. Conclusiones

Los análisis aquí presentados sobre la arquitectura de *Patria* nos permiten afirmar que tanto la composición general de la obra como la presencia constante de la palabra dialógica y polifónica aprovechan notablemente las posibilidades que Bajtín consideraba esenciales al género novelesco, por ser este el mejor cauce de expresión artística para ofrecer esa visión sobre una realidad social concreta en un momento histórico determinado.

Hay cinco rasgos reales –aunque insuficientes– reconocibles en la macroestructura de la obra que nos permiten hablar de una novela dialógica. Ahora los sintetizamos, ofreciendo una visión panorámica de lo que antes presentamos de forma fragmentada.

Primero: la obra presenta una pluralidad de conciencias autónomas, cada una de ellas con su propio “mundo” o perspectiva singularísima y particular de los acontecimientos. No existe una “conciencia total” –por ejemplo, de un narrador omnisciente clásico, o de un narrador único– que envuelva y supere a las otras conciencias, sino que nos encontramos frente a una pluralidad de conciencias irreductibles.

Segundo: cada situación, acontecimiento e idea es presentada como una posición existencial de un personaje concreto y no mediante discursos abstractos. Así, el sentido hacia el que apunta el relato no es un “mundo de objetos” –hechos, datos, sucesos, ideas– sino de sujetos que, enfrentados a determinadas situaciones, adoptan una posición vital que determina el alcance de su drama. En buena medida, los protagonistas buscan medirse con “otro-yo”, hasta el punto de que el logro o fracaso vital de cada protagonista parece depender del encuentro con el otro, mientras que la no superación del solipsismo es indicio de fracaso trágico.

Tercero: cada uno de los puntos de vista presentados en la obra no son meramente consecutivos, sino que hay una mixtura de perspectivas que genera diversas formas de polifonía (una misma palabra que refracta voces distintas) y

de dialogía (diversos puntos de vista, a menudo diametralmente opuestos, sobre un mismo acontecimiento). En este sentido, el narrador externo logra lo que no pueden hacer los protagonistas, un juego modélico en el que a veces conviene tomar distancia y a veces conviene *con-fundirse*, empatizar con las conciencias de los personajes. Por esta mixtura de instancias narrativas externas e internas el lector se ve singularmente obligado a confrontarse cognitiva y éticamente –existencialmente– con las situaciones y perspectivas que le ofrece la obra.

Cuarto: ni la tesis del autor, ni los acontecimientos fundamentales de la trama –el asesinato del Txato, el anuncio de ETA del abandono de las armas– “dominan” la acción, sino que propician el desarrollo de situaciones ante las que los personajes deben posicionarse. El peso de la obra está más centrado en los diversos estados por los que pasa la coexistencia e interacción de las distintas posturas vitales que en el desarrollo de la acción dramática.

Quinto: las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato refuerzan esta sensación de perduración de las tensiones dramáticas, que asemeja la experiencia de lectura al ejercicio de rememoración, de co-presencia del pasado en el presente. En este sentido, aunque hay conclusión formal de la obra, no hay conclusión interna de los personajes. La resolución dramática es responsabilidad de la imaginación del lector, donde también han de resolverse los conflictos dramáticos de la historia real de la que participan autor y lector.

El análisis de la microestructura de la obra nos permite identificar en las diversas voces o instancias narrativas la presencia de la palabra dialógica y polifónica. Esto confirma, en detalle –y a la espera de una mayor exhaustividad en los ejemplos analizables–, lo sugerido por la estructura general de la obra.

En relación con la dialogía, encontramos que la palabra de cada protagonista se dirige siempre a algo –el objeto del discurso– pero también a alguien: a la idea y perspectiva de otro. Los pensamientos y palabras de los personajes se presentan como orientaciones humanas llenas de sentido, como interpelación de un “yo” a “otro que yo” en orden al logro o fracaso vital de las vidas de quienes allí comparecen.

En relación con la polifonía, reconocemos que una misma palabra puede contener a su vez diversas voces –narrador externo y protagonista, por ejemplo– de forma que los sentidos de lo dicho se difracten en varias direcciones, internas y externas a la obra, generando esa pluralidad de sentidos tan propia del lenguaje literario. Reconocer esta mixtura es posible porque en otros momentos de *Patria* podemos distinguir netamente la voz del narrador externo de la voz de cada protagonista y, de ese modo, identificar las relaciones entre ambas instancias narrativas.

Estos hallazgos nos permiten afirmar que el diálogo en *Patria* no es un recurso, sino parte esencial de la obra –es, por así decir, un fin en sí mismo–, puesto que en ese diálogo se da la confrontación radical de unos personajes con

otros sobre los asuntos más relevantes de la vida (Bajtín 2012, 456). En muchos momentos de la obra, estos diálogos vinculan a hablante y oyente entre sí de forma que parece irrevocable: “el otro” forma parte de “uno” porque la palabra propia es respuesta a la palabra del otro. Esto, que se manifiesta en diversos momentos de la obra, es especialmente dramático en los diálogos entre Bittori y el Txato ya fallecido y en la correspondencia entre Bittori y Joxe Mari.

Queda para la discusión un fenómeno fronterizo entre la experiencia estética –con su propuesta cognitiva y ética– y los *a priori* cognitivo y ético del contemplador, que pueden facilitarle o dificultarle la constitución del objeto estético y, por tanto, su visión del mismo. Las críticas más desfavorables a *Patria*, que Zaldúa ha sabido sintetizar (2017), tienen que ver con este asunto.

Nuestra contribución a ese debate no viene del lado de la Historiografía, ni de la Sociología. Nuestra contribución a él ha sido indicar que la mimesis propia de la novela en general –y de *Patria*, en particular– juega en un campo distinto que el de la Sociología y la Historiografía de corte empírico (cuyas pretensiones tienen que ver con la objetividad, precisión y exhaustividad de los datos). En una novela se trata siempre de un planteamiento existencial, que aun siendo global no es exhaustivo, y que se presenta como una “visión responsable” y, en ese sentido, no es neutral, ni equidistante.

La relación de *Patria* con la verdad no es por tanto la de la exhaustividad, ni la de la objetividad, sino la de ser mimesis de acción y mimesis del *ethos* o carácter de “las gentes vascas”, en orden a su logro o fracaso vital. Pero es también algo más: es mimesis de vigencias sociales, del sistema de ideas, creencias, estimaciones y pretensiones dominantes en el País Vasco durante un periodo histórico dado, que facilitaron o dificultaron el proyecto vital de sus habitantes. Es respecto de esas vigencias, a nuestro juicio, donde se debe poner el foco de futuras investigaciones sobre la verosimilitud del “mundo vasco” y de las “gentes vascas” en *Patria*.

En líneas generales, el análisis de la arquitectura de la obra, en los niveles de la macroestructura y de la microestructura narrativas, nos permite afirmar que en *Patria*, voces muy distintas, irreductibles a cliché o ideología, se interpelan mutuamente sobre asuntos cotidianos que determinan sus propias vidas en relación con las cuestiones últimas: la vida y la muerte, la familia y la patria, la amistad y el odio, la desesperación y la esperanza.

De esa forma, la obra arroja luz sobre los argumentos humanos en juego en la historia reciente del País Vasco, radicando esos asuntos en un plano universal. Esta conclusión nos invita a sugerir que, al margen del ruido ideológico y de algunas limitaciones estructurales de la obra como mimesis de ese periodo histórico, *Patria* ha entrado ya en “la gran conversación” mediada por esas obras culturales que nos permiten orientar mejor nuestra vida porque hemos comprendido mejor el mundo en el que debemos vivirla.

Bibliografía:

- Alonso Rey, María Dolores. 2019. «Perdón condicionado y estética del desorden en Patria de Fernando Aramburu». *Tonos Digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 36.
- Aramburu, Fernando. 2006. *Los peces de la amargura*. 1a. ed. Colección Andanzas 612. Barcelona: Tusquets Editores.
- . 2014. *Ávidas pretensiones*. Primera edición. Biblioteca breve. Barcelona: Seix Barral.
- . 2016. *Patria*. 1.ª ed. Colección Andanzas 888. Barcelona: Tusquets.
- . 2020. «Sobre el cartel de HBO». *Déjate de rosas* (blog). 2 de septiembre de 2020. <https://fernandoaramburu.blogspot.com/2020/09/sobre-el-cartel-de-hbo.html>.
- Arjona, Daniel. 2016. «Aramburu, sobre "Patria": "Yo pude caer en ETA como cualquier otro joven vasco"». 14 de septiembre de 2016. https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-09-14/fernando-aramburu-patria-eta_1259318/.
- Bajtín, Mijaíl M. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Traducido por S. Kriúkova y Vicente Cazarra. 1.ª ed. Taurus Humanidades 339. Madrid: Taurus.
- . 2012. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Editado por Jorge Alcázar y Tatiana Bubnova. Traducido por Tatiana Bubnova. 3.ª ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Bell, Daniel. 2015. *El final de la ideología*. Traducido por Ángel Rivero Rodríguez. Madrid (España: Alianza Editorial).
- Casas Olcoz, Ana María. 2019. «Tratamiento ficcional de un suceso histórico: el caso de "Patria", de Fernando Aramburu». *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca* 42: 141-62. <https://revista.sanchoelsabio.eus/index.php/revista/article/view/254>.
- Chueca, Ana. 2020. «"Esta es la historia que llegará a los jóvenes que no tienen ni idea de lo que fue ETA"». *El Diario Vasco*. 19 de septiembre de 2020. <https://www.diariovasco.com/culturas/zinemaldia/patria-presentacion-20200919194526-nt.html>.
- Encinas Cantalapiedra, Arturo, y Juan Rubio de Olazabal. 2021. «"Patria" de Aramburu y la representación literaria del mundo social de las víctimas del terrorismo». En *Variantes de la comunicación de vanguardia*, 1.ª ed. Madrid: Fragua.
- Espacio Fundación Telefónica Madrid. 2016. *Presentación: «Patria», de Fernando Aramburu | #PatriaDeAramburu*. <https://www.youtube.com/watch?v=TMeY6gY2Kt8>.

- Fejzula, Toni. 2020. *Patria*. 1.ª ed. Barcelona: Planeta Cómic. <https://www.overdrive.com/search?q=91512309-BA2B-43FF-B92D-24C0D53C2C07>.
- Genette, Gérard. 1989. *Figuras III*. 1.ª ed. Palabra crítica 10. Barcelona: Lumen.
- González Egaña, Arantxa. 2020. «Patria: Víctimas ante el espejo de su relato». *El Diario Vasco*. 4 de octubre de 2020. <https://www.diariovasco.com/politica/victimas-eta-patria-20201004220941-nt.html>.
- Labiano Juangarcía, Roncesvalles. 2020. «Las víctimas de ETA en el cine y la narrativa literaria». En *Las narrativas del terrorismo*, 1.ª ed., 87-103. Madrid: Catarata.
- Librotea El País. 2018. *Una literatura que explica la realidad: conversación de Fernando Aramburu con Juan Cerezo*. https://www.youtube.com/watch?v=_9gc-o5P7Xw.
- Mariás, Julián. 1993. *La estructura social*. 1.ª. Madrid: Alianza Editorial.
- Marín, Higinio. 2019. *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*. 1.ª ed. Granada: Nuevo Inicio.
- Martínez, María Victoria. 2018. «Memoria, Historia, Relato: contar los años de ETA según Patria, de Fernando Aramburu». *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 9 (13): 6. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6540192>.
- Moyano, Alberto. 2020. «“Una serie honrada, muy emocionante y muy útil para la reconciliación”». *El Diario Vasco*. 19 de septiembre de 2020. <https://www.diariovasco.com/culturas/zinemaldia/serie-honrada-emocionante-20200919002345-ntvo.html>.
- Narbona, Rafael. 2016. «Patria: Fernando Aramburu y la derrota literaria de ETA». *Revista de libros*, 30 de septiembre de 2016. <https://www.revistadelibros.com/blogs/viaje-a-siracusa/patria-fernando-aramburu-y-la-derrota-literaria-de-eta>.
- Ortega y Gasset, José. 2013. *El hombre y la gente*. 2ª (10ª reimpresión). Obras de José Ortega y Gasset. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- Perelman, Chaïm, y Lucie Olbrechts-Tyteca. 2015. *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*. Traducido por Julia Sevilla Muñoz. 1.ª. Madrid: Gredos.
- Rubio de Olazabal, Juan, y Arturo Encinas Cantalapiedra. 2021. «A propósito de la mundificación en literatura: lluvia, silencio y restauración del mundo como proceso ético en “Patria” (Fernando Aramburu, 2016)». *Tonos Digital* 41: 1-28. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2839>.
- Sáez de la Fuente Aldama, Izaskun, ed. 2017. *Misivas del terror: análisis ético-político de la extorsión y la violencia de ETA contra el mundo empresarial*. Segunda edición. Estudios. Madrid: Marcial Pons Historia.

- Ugarte Gastaminza, Josu, ed. 2018. *La bolsa y la vida: la extorsión y la violencia de ETA contra el mundo empresarial*. Primera edición. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Urquía Uriaguereca, Íñigo. 2022a. *Ficción, historia y política*. Serie-Entrevista. Vol. 2. 4 vols. El mundo de Patria, con Fernando Aramburu. Madrid: Patxi de Navascués Cuadros. <https://www.youtube.com/watch?v=PKPvErZYw1A&list=PLEI3RKhh8R6FBSBOqc7f61uDq7KPVndFM&index=3>.
- . 2022b. *Proceso creativo y novela dialógica*. Serie-Entrevista. Vol. 3. 4 vols. El mundo de Patria, con Fernando Aramburu. Madrid: Patxi de Navascués Cuadros. <https://www.youtube.com/watch?v=DvRwlojgdH8&list=PLEI3RKhh8R6FBSBOqc7f61uDq7KPVndFM&index=4>.
- Zaldua, Iban. 2017. «La literatura, ¿sirve para algo? Una crítica de Patria, de Fernando Aramburu». *Viento Sur*, 22 de marzo de 2017. <https://vientosur.info/la-literatura-sirve-para-algo-una-critica-de-patria-de-fernando-aramburu/>.

