

**Autor: María Morera
Figueroa
Tutor: Carlos Peinado Elliot
Grado en Filología
Hispanica
Curso 2018/2019**



El perdón condicionado en *Patria* de Fernando Aramburu

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. El perdón	7
3. El perdón y <i>Patria</i>	10
3.1. <i>Patria</i> como novela	11
3.2. El perdón y <i>Patria</i>	22
4. Conclusión	29
Bibliografía	30

1. Introducción

Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo, por un lado, analizar las funciones de los personajes en *Patria* (2016) de Fernando Aramburu. Y por otro, un estudio aproximado del perdón en la novela, centrándonos en la relación entre víctima y verdugo.

Para la realización de esta investigación vamos a exponer los diferentes puntos de vista en los que el terrorismo de ETA ha aparecido en la literatura; realizaremos un análisis de las funciones de los personajes según el estudio de Greimas –el sujeto persigue un objetivo y tendrá ayuda y oposición en su misión-; y, por último, el estudio del perdón en la correspondencia entre Bittori y Joxe Mari.

Este análisis se realizará siguiendo los estudios previos sobre el perdón y basándonos en tres autores: Paul Ricoeur, Jacques Derrida y Vladimir Jankélévitch.

El terrorismo nace el siglo XIX con los primeros anarquistas y «se sirve de la amenaza para alterar el comportamiento de los individuos» (Alonso-Rey, 2015: 1) para trastornar a la sociedad y apoderarse «psicológicamente de la población» (Alonso-Rey, 2015: 1). Durante el siglo XX, evolucionará a un terrorismo más violento y que «mata a un mayor número de personas» (Prádanos, 2013: 40). El terrorismo traspasa la frontera de la ficción y se ha convertido en uno de los grandes temas en la literatura: novelas como *Los demonios* (1872) de Dostoievsky o *Aurora roja* (1904) de Pío Baroja.

ETA es el acrónimo de *Euskadi Ta Askatasuna* –Euskadi y libertad- y nace en 1959, bajo el régimen franquista (1939-1975) con cuatro bases fundamentales: la defensa del euskera, el etnicismo vasco, antiespañolismo y la independencia de Euskadi (Álava, Vizcaya, Guipúzcoa, Navarra, Lapurdi, Baja Navarra y Zuberoa). La escala de violencia irá aumentando con el paso de los años. Será en 1968 cuando cometa su primer asesinato¹, hasta el 16 de marzo de 2010, que será la última vez que la banda asesine. La banda terrorista vasca anuncia el cese definitivo de las armas el 20 de noviembre de 2011, y la disolución de la organización el 3 de mayo de 2018.

Esta realidad del país se verá reflejada en la literatura a manos de diversos autores a lo largo de los años. «Durante la década de los ochenta el terrorismo estuvo ausente en la literatura» (Veres, 2013: 60): la década de los ochenta y la de los noventa son

¹El 7 de junio de 1968 es asesinado el guardia civil José Pardines.

conocidas como los “años de plomo”. A pesar de estar en plena democracia, estos años serán los más violentos: «ETA atenaza a la sociedad vasca por medio de la presión de la extorsión y las balas» (Veres, 2013: 60). Pocos autores se adentran a escribir sobre el terrorismo de ETA y no todos con la misma visión ideológica. Podemos distinguir dos tipos de visiones: una menos crítica y más simpatizante con la ideología nacionalista vasca; y otra mucho más crítica sobre la violencia ejercida durante todos estos años.

Esta primera visión aparece en *Operación Ogro* de Eva Forest –colaboradora de la banda- donde narra la preparación y la realización del atentado contra Carrero Blanco. También destacan las novelas de Bernardo Atxaga: *El hombre solo*, *Esos cielos* y *El hijo del acordeonista*. Estas novelas fueron duramente criticadas en su tiempo, precisamente por la ausencia del terrorismo en el País Vasco (Veres, 2013: 61): *El hijo del acordeonista* muestra «un País Vasco más próximo a una arcadia imaginada que a un infierno en donde a diario se reproducían asesinatos, explosiones y disturbios callejeros» (Veres, 2013: 61).

Frente a estos autores, destaca una visión más crítica por la violencia cometida. Autores como Sánchez-Ostiz, con novelas como *Tánger Bar*, *La gran ilusión* o *Las pirañas*, critican la violencia

«entendida como un juego poco inteligente entre ETA y los partidos políticos, entre el mundo de la política y el dinero, la corrupción, la especulación inmobiliaria y los lujos poco propios del marxismo del que ETA en un principio hizo su bandera» (Veres, 2013: 60).

Por último, debemos destacar a Raúl Guerra Garrido, que escribió *Lectura insólita de El Capital* donde el protagonista lee *El Capital* mientras está secuestrado. En esta novela plantea que mediante «una estructura dialogada se pone en relieve los intereses de los secuestradores y los miedos del secuestrado» (Veres, 2013: 60).

La carta, otra novela de Guerra Garrido, expresa el miedo y la extorsión de un empresario por el «impuesto revolucionario» que debe dar a ETA. Este tipo de extorsión era una forma de financiación de la banda, y otra forma de someter a la población. Esta misma forma de extorsión también se verá en *Patria*.

En la actualidad, ETA ha sido derrotada a nivel político, pero no a nivel literario. Así lo expresa Fernando Aramburu en una entrevista que concedió a *El País*:

Creo que hay derrotas pendientes; por ejemplo, la que tal vez sea la más importante, la del relato. Y, por supuesto, la derrota literaria está pendiente. Todo lo que pasó, pasó en un momento determinado, en un presente que va quedando cada día más lejos. De qué sirve hablar de la derrota de ETA si luego predomina un relato que glorifica a la organización. Cuantos más testimonios seamos capaces de aportar, más difícil les será imponer la mentira, el mito, la leyenda. Esta tarea corresponde a los contemporáneos (Aramburu, 2016).

Actualmente, diferenciamos dos líneas de actuación: una donde se encuentran aquellos que «se niegan a cuestionar su pasado» (Alonso-Rey, 2019: 2), y que no quieren pedir perdón a las víctimas. Frente a ellos, distinguimos una segunda línea donde encontramos a

«quienes trabajan por conseguir una sociedad reconciliada. Sostienen que hay que distinguir cualitativamente entre víctimas y victimarios, pues la indistinción lleva a escamotear tanto la verdad histórica de lo acaecido como la aparición de la culpa moral» (Alonso-Rey, 2019: 3).

Fernando Aramburu se sitúa en esta segunda línea que diferencia entre víctima y victimario. Todos han sufrido durante estos años, pero la víctima sufre la falta del victimario. Junto a ello, hace hincapié en la importancia de la memoria y la necesidad de recordar. En *Los peces de la amargura* (2006), *Años lentos* (2012) o *Patria* (2016) refleja el nacionalismo vasco y el terrorismo de ETA, pintando a una sociedad en sus años más duros. Sin embargo, en las tres narraciones muestra un tema en común: el perdón y la necesidad que tienen los hombres en darlo y solicitarlo. *Los peces de la amargura* está compuesta por diez historias cortas que recopilan los testimonios de diferentes protagonistas relacionados con la violencia de ETA y sus consecuencias.

Años lentos es una novela corta, que narra cómo se escribe una novela y cómo se hace un joven terrorista. A través de la intercalación del discurso del novelista mediante “39 apuntes” y la narración del farmacéutico, se cuentan los años que éste último pasó en casa de unos familiares. En este tiempo, su primo Julen decide alistarse en la banda terrorista ETA, y por petición del novelista Aramburu, le cuentan los sucesos que transcurrieron en esos años.

Patria es una novela más extensa donde a través de casi 650 páginas traza un dibujo de la sociedad vasca con la «participación de todos los actores implicados: victimarios,

víctimas y demás vecinos» (Aramburu, 2016) que se reflejan en nueve personajes dividida en dos familias: una víctima de ETA, y otra simpatizante –o poco crítica- con la banda. Ellos nueve serán las protagonistas de esta historia, cuando quedaban muchos años –y muertos- para la desaparición de la banda terrorista. Este será «el punto de arranque de la acción de la novela que concluye en los primeros meses de 2012» (Alonso-Rey, 2019: 3).

Todas estas novelas tienen en común que abarcan el tema del nacionalismo vasco y el terrorismo, pero también el perdón. En *Años lentos* un novelista, llamado Aramburu, quiere pedir perdón a Visentico, quien ya ha fallecido, por una *falta* que cometió cuando era joven –le niega el saludo cuando se encuentran en el autobús-. «La ofensa no se presenta como un acto realizado en absoluta libertad, sino bajo el condicionamiento del grupo social» (Alonso-Rey, 2017: 15).

Por esta razón, pide al farmacéutico que le cuente dos hechos² que sucedieron durante esos años para poder escribir una novela sobre ellos y redimirse de la culpa. Pero lo tendrá que hacer de un modo simbólico porque la *víctima* ha fallecido. Aun así, insiste en pedir perdón mediante la escritura de la novela y lo hace con estas palabras: «me gustaría pedírselo y además públicamente, y ya sólo por dicho motivo debería escribir la novela» (Aramburu, 2017a: 203).

En *Patria* la historia gira en torno a la reacción de Bittori, viuda del Txato –víctima de ETA-, al enterarse del cese de las armas por parte de ETA. En ese momento decide volver al pueblo para conocer la verdad del atentado de su marido, y que el “asesino” le pida perdón quien piensa que fue, Joxe Mari, hijo de sus antiguos amigos y miembro de ETA.

En el siguiente estudio, nos centraremos en la relación entre víctima y culpable, es decir, entre Bittori y Joxe Mari, y la relación de perdón que tendrán estos dos personajes, junto a las reacciones de los demás personaje y su papel en el desarrollo de la historia.

²El primer objetivo: contarle qué sucedió con su primo Julen tras huir a Francia. Y el segundo objetivo: saber la razón de la bofetada de Maripuy al cura.

2. El perdón

«Lo otro que quería decirte es que la banda ha decidido dejar de matar» (Aramburu, 2017b: 24). *Patria* comienza con la declaración del 20 de octubre de 2011 donde la banda terrorista anuncia el cese definitivo de las armas. Con este anuncio de paz en el país, Bittori comienza su propia búsqueda. Mediante la «gran necesidad de saber» (Aramburu, 2017b: 24) la protagonista vuelve al pueblo del que tuvo que exiliarse para encontrar las respuestas y poder hallar su propia paz. El perdón se convierte en el vehículo principal hacia el descanso que tanto ansía Bittori, incluso antes del asesinato del Txato³.

El eje fundamental de la novela es el perdón y, por lo tanto, profundizaremos sobre este concepto a través de la obra de varios filósofos -Jacques Derrida, Paul Ricoeur o Vladimir Jankélévitch- que, durante el siglo XX reflexionaron sobre este concepto. A continuación, intentaremos responder a las siguientes cuestiones: ¿existe el perdón? ¿Cómo se caracteriza? Y ¿se puede llegar a perdonar realmente?

El perdón se establece en términos religiosos, y se refleja en un lenguaje abrahámico, «pour y rassembler le judaïsme, les christianismes et les islams» (Derrida, 1999: 1). Esto ocurre porque, según Derrida, existe una necesidad de pedir perdón, de arrepentimiento y de confesión que se ha ido extendiendo tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y que se ha adecuado a esta visión religiosa. Este tratamiento del perdón también se observa en países orientales, como Japón o Corea cuyo origen religioso no es el mismo que en países occidentales. Pone de ejemplo el caso del ministro japonés Naoto Kan, que pidió perdón a Corea y a China tras las «violencias pasadas» (Derrida, 1999:1) con un discurso que se adecuó al lenguaje religioso: «si énigmatique que reste le concept de pardon, il se trouve que la scène, la figure, le langage qu'on tente d'y ajuster appartiennent à un héritage religieux» (Derrida, 1999:1).

Estos autores aceptan la existencia del perdón, que «tiene su origen en la desproporción que existe entre los dos polos de la falta y del perdón» (Ricoeur, 1999: 585). Según Ricoeur, para poder hablar de perdón, previamente, debe haberse producido una falta y, a su vez, ésta debe ser cometida contra alguien. Consiste en «la transgresión de una regla, cualquiera que sea, de un deber, que implica consecuencias perceptibles,

³El Txato, antes de su asesinato a manos de ETA, fue extorsionado por la misma.

fundamentalmente un daño al otro» (Ricoeur, 2004: 589). La falta solo ocurre cuando existe la posibilidad de acusar a alguien de ella. Si el culpable acepta esa falta -esa acusación-, implica la rememoración del hecho cometido, es decir, se crea una conexión con la historia – con el momento en el que se produjo la falta-.

Para hablar de perdón, tras cometerse el daño, se debe poder acusar, suponer o declarar culpable a alguien, y solamente cuando el autor de la falta acepte la responsabilidad de esa infracción, se considera hablar en términos de perdón porque «la falta, la culpabilidad, hay que buscarla en el ámbito de la imputabilidad» (Ricoeur, 2004: 588). Es el propio transgresor quien debe, a través de la memoria, reconocer los hechos. Además, el reconocimiento de la falta acaba con «la duda hiperbólica cartesiana entre la inocencia y la culpabilidad» (Ricoeur, 2004: 589), es decir, no hay duda de quién comete la falta. Existe, por lo tanto, una relación entre pedir perdón y «la transfiguración del culpable» (Jankélévitch: 1999: 162) porque para aceptar la existencia del perdón, el culpable debe hacer un recorrido por su memoria, rememorar el momento en el que se realiza la transgresión, y reconocer y aceptar haber llevado a cabo esa infracción. Una vez admitida, se puede empezar a reflexionar si se perdona o no. Los filósofos van a definir el perdón, aunque no se van a poner de acuerdo en todos los rasgos.

Estos autores caracterizan el perdón como «gratuito» (Jankélévitch, 1999: 144), un perdón sin condiciones. Solo existe con el fin de perdonar. El perdón se da de un modo desinteresado, sin finalidad, sin esperar nada a cambio. Esperar que el culpable cambie y se redima de los actos cometidos, aunque ese sentimiento sea nimio, no es perdón. El perdón debe ser

inconditionnel, gracieux, infini, aneconomique, accorde au coupable en tant que coupable, sans contrepartie, même à qui ne se repent pas ou ne demande pas pardon (Derrida, 1999 : 4).

Tanto Derrida como Jankélévitch definen un *perdón puro* al referirse al perdón incondicional. Sin embargo, también identifican un perdón condicionado, el cual no cumple todas las características descritas anteriormente. De este modo podemos diferenciarlos en dos: un perdón puro, incondicional, concedido al culpable por el hecho de ser culpable; y un perdón condicionado, que no es gratuito, es motivado por una necesidad de perdón, tanto la de la víctima, como la necesidad del infractor de la falta

de ser perdonado. Si la víctima otorga el perdón con la condición de que el culpable le pida perdón («yo te perdono, pero me debes pedir perdón antes⁴, o yo te perdono pero debes cambiar») no hay una transformación del infractor, no existe esa reflexión de la falta, esa conexión con el pasado que es determinante para culminar el perdón.

No obstante, Derrida y Ricoeur van a diferenciarse de Jankélévitch al definir el *perdón puro*. Coinciden en la idea de incondicionalidad del perdón; sin embargo, para ellos se caracteriza como *imperdonable*: «on ne peut ou ne devrait pardonner, il n'y a de pardon, 'il y en a, que là où il y a de l'impardonnable» (Derrida, 1999: 3). Solo se puede perdonar aquello que es imperdonable; sin este rasgo, no existe el perdón. Es decir, la falta es *imperdonable* cuando está dirigida contra otra persona, como los crímenes cometidos en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y esta puede llegar a perdonarse. Esta paradoja es la que defienden Ricoeur y Derrida.

Al contrario, Jankélévitch defiende que «el perdón inmotivado perdona lo inexcusable: ésa es su función propia» (Jankélévitch, 1999: 143), y lo *inexcusable* no es imperdonable. Lo último que se puede hacer cuando un crimen «no puede ser justificado ni explicado ni siquiera comprendido» (Jankélévitch, 1999: 143) es perdonar la falta: «las razones del perdón suprimen la razón de ser del perdón» (Jankélévitch, 1999: 144). Sin embargo, los crímenes contra la humanidad no son perdonables porque atentan contra la humanidad del hombre.

Por último, la posibilidad de perdonar no tiene relación con la justicia que pueda dar un tribunal. Un culpable puede ser condenado y la víctima no querer perdonar. El perdón se confunde con el pesar, con la disculpa, con la amnistía. Que un delito⁵ prescriba no significa que el perdón haya *caducado*, no se pueda otorgar o pedir. A su vez, que el culpable sea condenado por la ley, tampoco significa que el perdón se deba o se haya otorgado.

⁴Este perdón condicionado será el que analizaremos en *Patria*, precisamente en la relación entre víctima y culpable.

⁵ «Acción u omisión voluntaria o imprudente penada por la ley» (Real Academia Española, 2014).

3. El perdón y *Patria*

«Ahí va la pobre, a romperse en él. Lo mismo que se rompe una ola en las rocas. Un poco de espuma y adiós» (Aramburu, 2017b: 13). Como si de una advertencia se tratase, Aramburu empieza con estas palabras el relato de *Patria*. El lector se zambulle en esta historia con el único conocimiento de que este mar está agitado, sin embargo, bajo esa espuma se encuentran unas rocas afiladas que dejan, en quien lee la novela, algunas cicatrices.

Fernando Aramburu, escritor vasco que emigró a Alemania, escribe esta historia realista y muy actual, consciente del dolor de un pueblo entero. Los miembros de las dos familias reflejan a la sociedad vasca que fue separada por la violencia. Bajo los términos de paz y guerra se articula el relato; no debemos olvidar que el eje de la historia es el asesinato del Txato y todo gira en torno a este suceso. A partir de ahí, los personajes se verán obligados a aprender a sobrevivir con este dolor que será su compañía toda su vida. Arantxa ya advierte⁶ a Gorka, en el capítulo setenta y cuatro, que

«mientras escribas para niños, te dejarán tranquilo. Pero ay de ti, chaval, como te metas en líos de la tierra. En todo caso, si te da por escribir para mayores, pon tus historias lejos de Euskadi. En África o América, como hacen otros» (Aramburu, 2017b: 359).

De esta manera Aramburu es consciente de lo peliagudo que es el tema de la novela⁷. Casi 650 páginas divididas en «ciento veinticinco breves capítulos enumerados y subtítulos» (Martínez Arrizabalaga, 2017: 493) que narran la historia de dos familias, íntimas en un primer momento, pero que pasarán a ser enemigas con la presión y extorsión a una de las familias por parte de ETA⁸. Cada uno de estos capítulos «proporciona de una manera gradual una parte de la trama en distintas épocas y situaciones» (Martínez Arrizabalaga, 2017: 493). A través de la memoria, los personajes

⁶ F. Aramburu ya juega con la barrera de la ficción y la realidad en *Años lentos* (2012). Un escritor llamado Aramburu quiere escribir una novela basada en dos sucesos que le ocurrió a un amigo y antiguo vecino suyo cuando eran pequeños.

⁷ La novela fue publicada en septiembre de 2016, casi cinco años después del cese definitivo de armas por parte de ETA (20 de noviembre de 2011).

⁸ La extorsión a la familia del Txato los lleva al aislamiento del pueblo e impide la relación entre amigos.

se embarcan en un viaje para encontrar su propia paz. No debemos olvidar las palabras de Ricoeur: «los efectos de la falta y del perdón cruzan de nuevo todas las operaciones constitutivas de la memoria y de la historia y marcan el olvido de un modo particular» (Ricoeur, 2004: 589). De este modo, el perdón se convierte en uno de los vehículos para hallar su descanso.

Para ello, el autor cuenta la historia jugando con el tiempo como si de un puzle se tratase. A través del discurso el narrador –omnisciente– construye una atmósfera de dolor y ruptura social, acorde con el tema. Una narración que nunca es lineal y que, mediante analepsis y prolepsis, «recoge fragmentariamente el devenir vital de nueve personajes vinculados entre sí, en el universo familiar y vecinal de la pequeña comunidad» (Martínez Arrizabalaga, 2017: 494).

Mediante la memoria, los personajes comienzan a revivir su pasado y los recuerdos más dolorosos que tenían encerrados vuelven con una fuerza arrebatadora para enfrentarse a ellos. Un proceso que es, como dice Bittori, «una necesidad muy grande de estar a buenas conmigo, de poder sentarme y decir bien, se acabó» (Aramburu, 2017b: 24). Este viaje por todos los recuerdos llegan de diversas maneras: encontramos capítulos insertados directamente en el pasado como el 31, el 88 o el 96; otros donde el presente y el pasado se entrelazan evocando los recuerdos a través del objetos. Así ocurre en capítulos como el 33 o el 61:

¡Cuántas veces se ha sentido tentado de pedirles a las empleadas del servicio de limpieza que por favor no rompan/quiten la telaraña! Es que de un golpe lo privarían de tantos recuerdos. (Aramburu, 2017b: 295-296).

Nuestro estudio de *Patria* se centrará en la historia de Bittori, desde que se entera del anuncio de abandonar las armas hasta el abrazo que se da con Miren, pocos meses después.

3.1. Patria como novela

Todo análisis narrativo ofrece dos aspectos: *historia* y *discurso* al mismo tiempo. La historia «es una fábula presentada de cierta manera» (Bal, 1990: 13), es decir, una representación de una «serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente

relacionados que unos actores causan o experimentan» (Bal, 1990: 13). Esta historia puede ser narrada de diversas maneras y, en este caso, estamos ante el *discurso*.

En este análisis de *Patria* centraremos la atención en los sucesos que están relacionados con Bittori. Ella decide regresar al pueblo tras el anuncio de ETA y comenzar una búsqueda de su paz personal. Para ello, comienza a rebuscar en los recovecos de su memoria hasta hallar su objetivo. Sin embargo, esta búsqueda no dejará indiferente a los que están a su alrededor y les afectará de distinta manera. A continuación analizaremos cómo se estructuran estos hechos y cómo actúan los diferentes *actores*.

Entendemos acontecimiento como «la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores» (Bal, 1990: 21) y a partir de aquí estudiaremos los anteriores acontecimientos de la viuda. Podemos dividirlo en tres fases: *posibilidad* (Bittori quiere algo –el perdón del terrorista), *acontecimiento* (vuelve al pueblo a conseguir ese algo) y *realización* (consigue que el terrorista le pida perdón).

También hay que diferenciar entre *personajes* y *actores*. Los personajes permiten una descripción psicológica e ideológica, aunque sin competencias de actuar. Nosotros nos centraremos en los *actores*, que son los «agentes que llevan a cabo acciones» (Bal, 1990: 13) y que están «en relación con los acontecimientos» (Bal, 1990: 14). De este modo, investigaremos las acciones que se realizan en la historia.

«La primera y más importante relación ocurre entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo» (Bal, 1990: 34). A ese actor lo denominaremos *sujeto*, el cual persigue un *objeto*. Además, este *sujeto* tiene una serie de *actores* que lo ayudaran o dificultarán su objetivo. El actor que cumple la función de *sujeto* es Bittori cuyo objetivo es descansar en paz el poco tiempo que le queda de vida. Así lo expresa en los primeros capítulos:

Es una necesidad muy grande de estar por fin a buenas conmigo, de poder sentarme y decir: se acabó. ¿Qué se acabó? Pues, mira Txato, también necesito descubrir eso. Y la respuesta, si la hay, sólo puede estar en el pueblo y por eso voy a ir allí, hoy mismo por la tarde (Aramburu, 2017b: 24).

Su personaje se «articula en torno a la pérdida (del marido, del juicio, de la salud)» (Alonso- Rey, 2019: 5) y «una única metáfora se convierte en emblema del personaje» (Alonso- Rey, 2019: 5): «todo mi cuerpo es una herida» (Aramburu, 2017b: 130). Todo comienza con el anuncio de ETA, que «separa el viejo tiempo de la violencia del nuevo» (Alonso- Rey, 2019: 3), y que supone una reorganización social: Bittori, quien no era bienvenida a su pueblo, regresa de un modo más regular. Antes se acercaba al pueblo, unas pocas horas y no regresaba hasta pasados unos meses. Pero, según ella, en el pueblo puede encontrar la información que necesita para lograr su objetivo. Esta idea se fundamenta en el día en que fue asesinado su marido: «alguien lo vio en el pueblo la misma tarde en que mataron al Txato» (Aramburu, 2017b: 237). El mismo asesinado vio a Joxe Mari a la hora de comer y se lo dijo a su mujer: «se ha marchado sin dirigirme la palabra, aunque ha faltado esto –hizo como que pinzaba una partícula entre las yemas del índice y del pulgar- para saludarme» (Aramburu, 2017b: 223).

Poco a poco, Bittori va reconquistando parte de su anterior vida: primero zonas privadas como su casa, y posteriormente se dejará ver públicamente: en las calles, en el autobús, en el bar... Lo hace «resistiendo a la presión que se ejerce sobre ella» (Alonso-Rey, 219: 7).

Otro factor importante para su vuelta al pueblo es su enfermedad. En las primeras páginas su hijo muestra cierta preocupación por su estado de salud, pero sin asustar a su madre. Con el paso del tiempo, Bittori muestra signos de padecer cada vez más dolor, hasta el punto de desmayarse. No se revela exactamente su enfermedad, pero sí que no le queda mucho tiempo de vida. Por lo tanto,

su misión se inscribe en la experiencia de la enfermedad y en el nuevo tiempo político, que propicia el advenimiento de un nuevo tipo de víctima del terrorismo activa y visible, ausente en narraciones anteriores (Alonso-Rey, 219: 6).

Poco a poco, la víctima deja de ser invisible y se deja ver en lugares que antes tenía vetados. El objetivo principal de Bittori es conocer todos los hechos ocurridos en el atentado de su marido. Pero a este primer fin se le suma la petición de perdón por parte de la víctima. «La cuestión de la autoría es el preámbulo a la petición de perdón» (Alonso-Rey, 219: 8). Como fin último, su objetivo es «acceder al espacio subterráneo

vedado» (Alonso-Rey, 219: 7), es decir, que la entierren en el cementerio de su pueblo junto al Txato. Tras el asesinato del Txato, le aconsejaron que no lo enterrase allí por posibles repercusiones contra la tumba.

No obstante, nada certifica el triunfo del *sujeto*. Este puede alcanzarlo o fracasar en su empeño, y para ello, aparecerán otros *actores* que, no tendrán una relación con el *sujeto*, sino con el *objeto*. Según este análisis, el *sujeto* no estará solo en su empeño, sino que habrá otros *actores* que tendrán una función dependiendo de las acciones que vayan realizando. Por ello, diferenciamos entre *ayudante* y *oponente*. Según Bal, el *ayudante* determina «las diversas aventuras del sujeto, el cual tiene que superar a veces grandes obstáculos para alcanzar su meta» (Bal, 1990: 38). A su vez, el *opositor* funciona al contrario que el *ayudante*, no ayuda al *sujeto* a alcanzar su objetivo.

Los primeros *oposidores* aparecerán con su regreso al pueblo y junto con la intención de remover los recuerdos. Los vecinos, Xabier y el cura serán los primeros que verbalicen directamente su rechazo, aunque no serán los únicos.

Los vecinos del pueblo tienen un gran peso en el acoso que sufre Bittori a la llegada al pueblo mediante un hostigamiento silencioso –en su gran mayoría-. A medida que Bittori va ocupando más espacios públicos, las miradas, los cuchicheos aumentarán. Pero no impedirán que siga su plan:

Y en esto, la que estaba sentada junto al pasillo le da con disimulo un codazo leve a la que estaba sentada junto a la ventanilla. Atraída su atención, señaló mediante una rápida sacudida del cuello hacia la parte delantera del autobús (Aramburu, 2017b: 33).

Su hijo Xabier también se opondrá en un primer momento. Él vive tras la muerte de su *aita* en un horrible sentimiento de culpa por no haber podido evitar su muerte y desde ese momento «no se le ocurre un crimen más monstruoso que la pretensión de ser feliz» (Aramburu, 2017b: 375). A partir de ahí, deja a su novia, Aránzazu y le promete – a su padre- que él cuidará de su madre: «Tú sabes que yo vivo en esta ciudad por ella. Es una promesa que le hice al *aita* el día de su entierro. Entre mí le dije: no te preocupes, te la cuidaré, sola no se va a quedar» (Aramburu, 2017b: 559). Los hijos de la víctima «sufren secuelas, como consecuencia de la desaparición del sentimiento de seguridad, control y confianza en sí mismos y en la bondad del mundo» (Alonso-Rey,

2019: 4). A raíz de este trauma, se produce un desorden en el seno familiar: el hijo deja de funcionar como hijo y comienza a ejercer de padre-marido. Además, la necesidad de su *ama* de «revivir historias del pasado» (Aramburu, 2017b: 49) no le agrada, no quiere ser parte de ello, porque él también es «parte de esa historia» (Aramburu, 2017b: 49). Pero, a pesar de este primer rechazo, con el paso del tiempo apoyará a su madre en su meta.

Por último, el cura don Serapio le pide «amablemente» que abandone el pueblo y que «no vaya al pueblo para no entorpecer el proceso de paz» (Aramburu, 2017b: 120). Don Serapio encarna a una parte de los curas del País Vaco que en vez de predicar amor, se dedica a otras cuestiones políticas. En el capítulo setenta y dos (“Misión sagrada”), Gorka gana un premio de poesía en euskera y su madre le obliga a ir a ver don Serapio para que le felicite; sin embargo, durante toda la conversación le habla de su poema:

Lo que quería decirte es que sigas formándote y escribiendo, para que nuestro pueblo consiga una cultura también por medio de tus manos. Cuando tú escribas es Euskal Herria la que, desde dentro de ti, escribe. Ya sabemos que esta es una responsabilidad mayúscula, quizá demasiado grande por ahora para un hombre todavía joven e inexperto como tú. Pero es una misión, créeme, hermosa, muy hermosa, y en estos momentos de nuestra historia, lo digo sin temor a exagerar, sagrada. Tienes mi bendición, Gorka. Si te aprieta alguna necesidad, no importa de qué tipo, no dudes en visitarme. En todo momento se te echará una mano para que puedas dedicarte con intensidad al noble oficio de escribir (Aramburu, 2017b: 348-349).

Bittori no solamente rechaza su petición de que se marche del pueblo, sino que lo «trata como mero portavoz» (Alonso-Rey, 2019: 7). Observamos cómo hay una degradación en el papel del cura: según Alonso-Rey pasamos de «vete» en los tiempos de violencia; a «que no vengas» durante un tiempo (Alonso-Rey, 2019: 7). Es decir, este reajuste social que se está dando a raíz del cambio político, «supone una merma de la autoridad del cura como figura de poder» (Alonso-Rey, 2019: 7). Esta nueva forma de comportarse del cura se contrapone con el fragmento anterior: don Serapio insta a Gorka a seguir escribiendo por y para la Euskal Herria, porque es ella la que escribe

«desde dentro de ti» (Aramburu, 2017b: 349). Hay una voz más autoritaria que la voz que pide a Bittori que abandone el pueblo.

Aunque no es un personaje que encarne a todos los miembros de la Iglesia vasca, debemos tener en cuenta que participó en esta *guerra*. El 20 de abril del 2018 se publicó un comunicado por parte de los obispos del País Vasco, Navarra y Bayona en el que se pide perdón:

A lo largo de todos estos años, muchos de los hombres y mujeres que conforman la Iglesia han dado lo mejor de sí mismos en esta tarea, algunos de forma heroica. Pero somos conscientes de que también se han dado entre nosotros complicidades, ambigüedades, omisiones por las que pedimos sinceramente perdón (Bilbo Elizbarrutia, 2018).

Pese a esta primera negativa de todos los demás personajes, Bittori sigue con su objetivo de conocer la verdad sobre el asesinato de su marido. Así se lo comunica al Txato desde el cementerio. Estas conversaciones con su marido muerto en el cementerio son «una muleta psicológica con la que llena su vacío y trasciende la muerte a su manera» (Alonso-Rey, 219: 5). Sin embargo, Bittori se opone a su hija cuando anuncia que está pensando aceptar el encuentro restaurativo en la cárcel. Apareta mostrar un rechazo a entablar cualquier tipo de conversación con los terroristas, no obstante, solo rechaza hablar con «un asesino del montón» (Aramburu, 2017b: 130). Su propósito es conocer todos los detalles sobre el asesinato de su marido. Por esta razón, decide escribir la primera carta a Joxian, y que éste se la entregue a Joxe Mari:

Necesito saberlo rápido ya que no voy a vivir mucho tiempo. Estoy libre de rencor, créeme. No le voy a denunciar. Lo único que no quiero es que me entierren sin conocer a todos los detalles del atentado. Y dile que si me pide perdón se lo concederé, pero que primero me lo tiene que pedir (Aramburu, 2017b: 238).

La novela no está contada de un modo lineal, sino que el narrador presenta la historia en continuas analepsis sin ofrecer toda la información desde un primer momento, sino que la presenta en diferentes etapas que desarrollaremos a continuación.

Bittori se entera por una vecina del cese definitivo de armas en el capítulo dos (“Octubre benigno”). Intenta actuar como si no le afectase, aunque no lo consigue: huyó

de la vecina y la evitó todo el tiempo. Sin embargo, este hecho es el detonante para regresar al pueblo en el capítulo seis (“Txato, *entzun*”). Cuando llega a casa le invade una serie de recuerdos que se superponen con la narración principal que se produce en el presente: cuando Xabier todavía era pequeño, cuando el Txato le pedía de comer huevos con jamón, el acoso del pueblo y las pintadas... Este capítulo es decisivo porque se queda a dormir por primera vez tras el asesinato.

Bittori, en el capítulo quince (“Encuentros”), se dirige al cementerio para poner al día de sus intenciones al Txato: cómo fue su vuelta al Pagoeta y la condición de Arantxa -tras salir del bar se la encuentra en una silla de ruedas-. Será el primer contacto entre las dos mujeres.

El cura don Serapio aparece en la puerta de Bittori en el capítulo veinticinco (“No vengas”) para pedirle que abandone el pueblo y no haga más daño. Se mezcla el pasado con el presente cuando el final de la visita se narra desde la tumba del Txato: el cura le pide que no haga más complicado el proceso de paz, y Bittori le responde que ella necesita «sacarle todo el pus que lleva dentro» (Aramburu, 2017b: 121).

El capítulo cuarenta y nueve le entrega la primera carta a Joxian para que se la dé a Joxe Mari. Este capítulo se relaciona con el noventa y dos (“El hijo que más quería”) cuando sabemos el final de la carta: la basura.

El capítulo ciento dos (“La primera carta”) se sitúa en una analepsis: conocemos cómo redactó la primera carta y cómo se la da a Joxian. En ella, Bittori le ruega a Joxe Mari que, si le pide perdón, ella se lo concede inmediatamente.

Varios capítulos después, en el ciento veintitrés (“Círculo cerrado”), Bittori llama a sus hijos para informarles de que ha recibido la carta de Joxe Mari donde le pide perdón. Después va al cementerio a poner al día al Txato.

En el último capítulo, el ciento veinticinco (“Mañana de domingo”), Bittori y Miren, tras hacer cada una sus quehaceres, se encuentran en la calle y terminan con un abrazo.

Este acontecimiento, en concreto, se inserta en la historia desde el presente en el capítulo cuarenta y nueve desde la visión de Bittori, y en el ciento dos desde la de Joxian. Este actor cumple la función de opositor al entregarle el mensaje a Miren con el

conocimiento de que ella romperá la carta y de que el mensaje no llegará a su destinatario, Joxe Mari.

A partir de este momento, el discurso se acelera y los *oponentes* ofrecen una mayor resistencia a que Bittori obtenga su *objetivo*. Joxe Mari y Miren, al principio, niegan cualquier trato con la viuda, pero poco a poco van cediendo. Desde las primeras páginas, vemos a una Miren indignada por el cese de la violencia o un Joxe Mari aparentemente férreo en sus ideas, pero que al final terminan pidiendo perdón a la víctima.

En toda la evolución tiene un papel muy importante Arantxa. Ella es la hija de Miren y Joxian, que desde su adolescencia marca su desaprobación respecto a las ideas nacionalistas de ETA: «desde que entró en la organización se me ha caído un velo de los ojos. No es que vea las cosas de forma distintas. Es que por fin las veo» (Aramburu, 2017b: 259). Gracias a ella, Bittori conoce cuál es el paradero de la primera carta que escribe y donde desvela qué es lo que persigue: «Quiere saber si tú fuiste el que disparó a su marido» (Aramburu, 2017b: 453). Además, le indica qué pasos debe seguir para ponerse en contacto con su hermano.

«Si quieres escribir al terrorista de mi familia hay una solución» - ¿Qué solución? Pues que le escriba a la cárcel. ¿A la cárcel? [...] Está en el Puerto de Santa María I, Módulo 3. Pones su nombre y le llega seguro (Aramburu, 2017: 516-517).

No obstante, Joxian tras darle la carta a Miren conociendo el resultado de ello – la carta acaba en la basura-, decide apoyar a su hija cuando reconstruye la primera carta de Bittori:

-Como se entere la *ama*, menuda bronca. Arantxa: encogimiento de hombros, sacudida de cabeza, como diciendo a mí qué, yo no le tengo miedo. Limpió un poco por encima la troceada carta en el delantal de su madre, colgado detrás de la puerta. Se desplazaba torpemente en la silla de ruedas. Su padre intentó ayudarla. Ella hosca, rechazante, le dio a entender que no hacía falta. Pero a él, como de costumbre, lo venció la compasión (Aramburu, 2017b: 519).

Arantxa será la intermediaria entre Bittori y Joxe Mari. Antes de que Bittori envíe su carta a la cárcel, ella le envía otra: «su hermana le escribe en más de quince

años» (Aramburu, 2017b: 522) para anunciar la próxima carta que le llegará a Joxe Mari. Además, «su hermana siguió escribiéndole. Lo hacía de manera irregular.» (Aramburu, 2017b: 627) hasta conseguir que su hermano le pidiese perdón a su amiga.

De acuerdo con este análisis, el *sujeto* (Bittori) quiere alcanzar un *objeto* (descansar en paz) y para ello los diferentes *actores* tendrán una función u otra dependiendo de cuáles sean sus actos: *ayudante* u *oponente*. Pero, a pesar de ello, la función Joxe Mari y Miren no se puede definir únicamente en toda la historia como *oponentes*, sino que tendrán acciones decisivas en la historia que cambiarán su curso.

Miren funcionará como *oponente* con la llegada de su ex amiga y rechazará todo contacto que tenga con el pueblo y su familia. Así lo vemos en el capítulo veinticuatro, donde unos geranios en la ventana de Bittori la lleva a escribir «*Alde hemendik*» (Aramburu, 2017b: 116), aunque no se la entrega al final. Sin embargo, en el capítulo noventa y dos rompe la primera carta que escribe Bittori y no se la entrega a su hijo. Deja de funcionar como *oponente*, porque le impide conseguir su objetivo: Miren se convierte en una barrera entre el *sujeto* y el *objeto*. En este momento hablamos de *remitente negativo*⁹:

«Miren agarró la carta de un manotazo. La rasgó: ris. Juntó gesto altivo, manos rápidas, las dos mitades. Volvió a rasgar: ras. Y tiró los cachos al cubo de la basura, que guardaba en un hueco con la puerta del fregadero» (Aramburu 2017b: 518).

Joxe Mari es el hijo de Miren y Joxian, el cual comienza, desde su adolescencia, a introducirse en el nacionalismo vasco hasta pertenecer a la banda terrorista ETA y terminar encarcelado por todos los asesinatos cometidos.

Desde la cárcel se opone a la llegada de «La Loca» -como llama Miren a Bittori- de nuevo al pueblo y reacciona con estas palabras: «¿No hay en el pueblo un par de chavales que te espanten la moscarda? » (Aramburu, 2017b: 545). De este modo, rememora «tiempos mejores» cuando, a través de la violencia se podía solucionar todos «sus problemas». Los únicos que podrían darle el *objeto* a Bittori son el Txato y Joxe Mari: el Txato está muerto, por lo que es imposible que cumpla con este papel. Dependerá del joven otorgarle lo que busca o no. La relación entre los dos se dará a través de una serie de cartas, donde el terrorista terminará pidiéndole perdón.

⁹«Poder que evita que el sujeto alcance su objeto» (Bal, 1990: 38).

¿Pero consigue realmente su objetivo? Desde el alto el fuego, Bittori decide volver al pueblo para conocer al asesino de su marido, basándose en que se vio a Joxe Mari por el pueblo ese mismo día. Será posteriormente cuando ruegue que se le pida perdón, y sea su primer objetivo. «La cuestión de la autoría parece un pretexto» (Alonso-Rey, 2019: 8) para que le pidan perdón.

Esta cuestión parece más un puente entre víctima y culpable para conseguir otros objetivos: lo importante «es que se produzca el acto de comunicación en el que el propio terrorista debe comunicarle si fue él el autor material» (Alonso-Rey, 2019: 8). A partir de la primera toma de contacto entre los dos, comienzan una relación que los llevará a la petición de perdón. Como veremos en el análisis de la cuarta carta, no se llega a desvelar quién apretó el gatillo, pero no supone una gran decepción para la viuda, ya que su objetivo se ha modificado: que le pida perdón es lo que la mantiene con vida.

Joxe Mari cumplirá desde el momento en el que escribe la tercera carta –capítulo ciento cuatro– una función diferente a la de *oponente*, la de *ayudante*.

[...] pasado un mes, recibió una postal dentro de un sobre, ¿para qué no la leyera su madre?, escrita por Joxe Mari. Contenía bromas y afecto, así como una postdata que decía: «Me escribiste». No aclaraba quién ni hacía falta. «Y le he contestado» (Aramburu, 2017b: 521).

Pero además, tenemos que distinguir entre *ayudante* y *dador*: este tiene poder sobre toda la empresa, es a menudo abstracto y suele permanecer en segundo plano. Joxe Mari es el encargado de dar el *objeto* que buscaba Bittori desde un principio y desde este momento «Os pido perdón a ti y a tus hijos» (Aramburu, 2017b: 632) Joxe Mari cambia la función. Se produce la fusión entre *dador* y *ayudante*. Bittori necesita escuchar «perdóname» para, al fin, estar en paz, pero solamente una persona puede ser quien las diga: el asesino. Por esta razón, rechaza entablar cualquier tipo de conversación con un terrorista cualquiera –capítulo veintisiete– y decide regresar a su pueblo del que fue expulsada y en que no es bienvenida. Cuando el *sujeto* –Bittori– recibe esas palabras que quería desde el comienzo, se produce también una fusión entre el *sujeto* y el *receptor* en la figura de Bittori en el momento en el que recibe la carta.

Desde su adolescencia, Joxe Mari estuvo rodeado de un círculo de amistades ligadas al nacionalismo vasco y defensores de ETA. Comienza siendo *abertzale* y posteriormente se une a la banda terrorista hasta su detención e ingreso en prisión. Sus años en la cárcel se pasan defendiendo a la organización y sus acciones: huelgas de hambre, vigilando a sus compañeros para que no abandonen la lucha... Sin embargo, «dos experiencias son determinantes» (Alonso-Rey, 2019: 13) para su cambio: él atribuye el comienzo de «su hundimiento moral a la chica de Ondárroa» (Aramburu, 2017b: 612) con la que tuvo una relación amorosa y su primera relación sexual hasta que le deja de escribir. Desde ese momento afectivo, comienza a entender que «había tirado por la borda su juventud» (Aramburu, 2017b: 617).

Además, las cuatro paredes de la celda, la soledad, la vida de su familia que él no tiene... lo hacen alejarse poco a poco de la lucha, incluso deja de defender a algunos atentados que son injustificables. Joxe Mari «experimenta tanto la culpabilidad como el arrepentimiento» (Alonso-Rey, 2019: 14).

Al comienzo de la novela, Joxe Mari comienza negándose, no solo a pedir perdón a la viuda, sino que critica y rechaza a sus compañeros etarras cuando ellos han pedido perdón a las víctimas; según él solamente quieren «volver a casa» (Aramburu, 2017: 524). Pero a medida que las cartas de su hermana llegan con información de su mejor amiga –Bittori-, piensa cada vez más y se replantea si han servido o no todos estos años encerrado. Al final, de un modo simbólico, deja la banda terrorista:

«hasta aquí. Así de simple. Nadie se enteró porque a nadie comunicó su decisión. Ni a sus compañeros ni a su familia. A nadie. Y eso, medio año antes del anuncio, por parte de la organización, del cese definitivo de la actividad armada» (Aramburu, 2017b: 624).

El abandono no es público, no se lo dice ni a su madre, ni a los demás compañeros porque todavía no está «maduro» (Aramburu, 2017b: 525). En cambio está listo para pedir perdón en un ámbito privado. «Se trata pues de un proceso personal, íntimo, de erosión de las creencias y desengaño en el que confluyen el tiempo, la vida carcelaria y los acontecimientos familiares» (Alonso-Rey, 2019: 14).

3.2. El perdón y *Patria*

Patria es una novela con forma de puzle: el lector no solamente debe reconstruir un rompecabezas temporal¹⁰, sino también emocional. El dolor y el perdón tienen una constante presencia sobre todos los demás sentimientos, aunque esto no supone que las demás emociones no estén presentes. El amor, la rabia, el miedo... forman parte de la historia, e incluso, a veces, predominan en un capítulo, pero siempre junto al dolor y al perdón. El dolor formará parte de la vida de todos los personajes, pero

«no todos los que sufren son víctimas. Solo lo son quienes han sido asesinados en nombre de un proyecto político totalitario que pretendía negar la legitimidad democrática de las instituciones vascas» (Alonso-Rey, 2019: 4).

Nuestro estudio se centra en la relación de perdón entre Bittori y Joxe Mari, es decir, la relación de víctima y verdugo. Como hemos visto hasta ahora, la viuda regresa al pueblo con el objetivo de saber la verdad sobre el asesinato de su marido y que le pidan perdón. A través de una serie de cartas comienza un diálogo entre estos dos personajes el cual termina con la obtención del perdón. Pasaremos a observar las cinco cartas, dos de Bittori y tres de Joxe Mari, analizando las características del perdón en la correspondencia.

Ya hemos observado que los acontecimientos de la novela no aparecen en orden cronológico, sino que la información se va completando con el paso de los capítulos. Por esta razón, el siguiente estudio de la correspondencia se hará en orden cronológico y por manifestación de las cartas. Los capítulos, en los cuales aparecen son el cuarenta y nueve (“Da la cara”), el noventa y dos (“El hijo que más quería”), el noventa y nueve (“El cuarto miembro”), el ciento dos (“La primera carta”), el ciento tres (“La segunda carta”), el ciento cuatro (“La tercera y cuarta carta”), el ciento veintidós (“Tu cárcel, mi cárcel”) y el ciento veintitrés (“Círculo cerrado”). Además, la correspondencia entre los dos hermanos, Arantxa y Joxe Mari, será fundamental para el desarrollo de los acontecimientos, como ya hemos visto, por lo que también haremos referencia a ellas.

¹⁰ Los personajes se reparten los capítulos en tramos de tres -excepcionalmente cuatro-.

Para analizar cómo se desarrolla el perdón en *Patria*, tomaremos como guía la siguiente definición de Ricoeur: «El perdón se dirige a lo imperdonable o no es. Es incondicional, sin excepción ni condición» (Ricoeur, 2004: 597).

Carta 1

¿El motivo de la carta? Saber con el mayor número de detalle posible cómo murió su marido. Sobre todo, **quién disparó**. Más: que estaba dispuesta a perdonar, **pero con una condición**. ¿Cuál? Que él le pidiera perdón. Añadió que no se trataba de una exigencia, sino de un ruego. [...] «He llegado a una edad en que no creo que me quede mucho de vida» (Aramburu, 2017b: 512).

Con estas palabras Bittori se dirige a Joxe Mari para rogarle dos cosas: saber la verdad sobre el asesinato del Txato y que le pida perdón. El contenido de esta carta aparece desde tres perspectivas diferentes: la primera desde la visión de Bittori -capítulo ciento dos (“La primera carta”). Bittori se lanza a contactar con el terrorista a través de sus padres. La redacción está repleta de dolor, tanto por los recuerdos y la *necesidad* de la verdad, como de un dolor físico. La enfermedad de Bittori sobrevuela todas las páginas en estos últimos meses de vida y le impulsa a escribir al supuesto asesino de su marido para, así, morir en paz. Por esta razón, escribe la carta y se la entrega a Joxian -capítulo cuarenta y nueve (“Da la cara”)- en la que a través de la voz de Bittori se desvela, por primera vez, su intención y parte del contenido de la carta: «lo único que no quiero es que me entierren sin conocer todos los detalles del atentado. Y dile que si me pide perdón se lo concederé, pero que primero me lo tiene que pedir» (Aramburu, 2017b: 538).

El final de estas palabras es la basura. Miren, al conocer la existencia de esta carta, decide romperla y tirarla, intentando poner punto y final a este asunto, pero, estas aguas, Bittori no cesará en obtener lo que quiere.

El perdón parte de la condición que impone Bittori, impidiendo hablar de un *perdón puro*, es decir, *incondicional* que se da por la simple razón de pedir perdón. Hablaríamos, por lo tanto, de «conseguir un perdón condicionado interpersonal e intersubjetivo» (Alonso-Rey, 2019: 11). Alonso-Rey define a este tipo de perdón como «un perdón ciertamente paradójico» (Alonso-Rey, 2019: 11).

Carta 2

El contenido de la segunda correspondencia es el mismo que la primera, solo que no se la entrega a ningún familiar, sino que se la envía directamente a la cárcel. Esta idea procede de Arantxa. Antes, decide escribir a su hermano para avisarle de la llegada de la carta:

Le contó, le explicó, le anunció que Bittori la del Txato le escribiría a la cárcel «y me gustaría que le contestases, te lo pide tu hermana que no te olvida, la ama no tiene por qué enterarse» [...] Terminó: «Es una buena mujer. *Muxu bat*» (Aramburu, 2017b: 520)

Joxe Mari sabe que Bittori ha intentado ponerse en contacto con él porque su *ama* se lo dice en una de sus visitas. Allí se entera del motivo por el cual se dirige a él – capítulo noventa y dos-. Sin embargo, esta segunda carta, escrita por su hermana, lo descoloca¹¹. Arantxa siempre ha sentido un gran rechazo por la banda terrorista y este se va haciendo más evidente desde que se va de casa de sus padres. Fue ella la que se casó con un “español” en contra de lo que todos pudieran pensar; la que se fue a vivir a otro lado, lejos de la presión del pueblo; la que dejó de hablar con su madre durante cinco años por justificar el atentado contra un político, que está a punto de costarles la vida también al marido de Arantxa y a su hijo. Por este motivo, la relación entre su madre – defensora de su hermano- y ella estaba repleta de continuas peleas, como vemos en el siguiente fragmento:

- [...] Por encima de todo era una buena persona y un padre de familia y un hombre con derecho a defender sus ideas.
- Era un opresor. Y te recuerdo que tienes un hermano pudriéndose en la cárcel española por culpa de buenas personas como esa.
- A tu hijo, del que estás tan orgullosa, le probaron delitos de sangre. Por eso está en la cárcel, por terrorista. Te lo repito, por terrorista, no por hablar *euskera* como le contaste una vez a Endika. Mentirosa, más que mentirosa (Aramburu, 2017b: 437- 438).

La función de Arantxa es la de enlace entre Bittori y Joxe Mari. Es ella quien le da la solución a Bittori para poder contactar con su hermano y es la que lo advierte de la

¹¹ Arantxa llevaba quince años sin hablar con su hermano, más allá de las felicitaciones típicas de Navidad que firmaba junto a su familia.

llegada de noticias de Bittori. Y como bien supone él mismo, sin el aviso de su hermana «la carta de La Loca hubiera ido directamente a la taza del retrete» (Aramburu, 2017b: 523).

A su vez, Arantxa, principal *ayudante* del sujeto –Bittori-, será la que mantenga una conversación con su hermano mayor –*opositor*- y hará de mediadora entre los dos: Bittori y Joxe Mari.

Carta 3 y 4

Estas dos cartas aparecen en el capítulo ciento cuatro (“La tercera carta y la cuarta”) y son las respuestas que le escribe directamente Joxe Mari a Bittori:

Contéstale cualquier bobada para sacártela de encima. Que entienda que no vas a entrar en su juego. Y eso hizo. Le escribió en un periquete, hostil, militante, rechazador. Nada, cuatro líneas. Que no se arrepentía; que aspiraba a una *Euskal Herria* independiente, socialista y *euskaldun*; que seguía siendo de ETA y que era la última vez que le contestaba a una carta (Aramburu, 2017b: 524).

Una respuesta hosca, donde no se sale de las ideas establecidas del terrorista que sigue fiel a su lucha. Observamos que esta negativa por parte del *opositor* –culpable- niega la posibilidad de cumplir el objetivo del *sujeto* –Bittori-. En un primer momento su reacción es contestarle «cualquier bobada para sacártela de encima» (Aramburu, 2017b: 524). Sin embargo, tras dos días decide volver a escribirle una carta donde sí se dirige a ella de un modo más calmado:

Bittori:

Olvida la carta del otro día. La escribí cabreado. Me pasa a veces. Ahora estoy tranquilo. Voy a ser breve. **Yo no fui el que disparó a tu marido.** Da igual quién lo hizo pues tu marido era objetivo de ETA. No se puede echar el tiempo atrás. Me gustaría que no hubiera ocurrido. Pedir perdón es difícil. **No estoy maduro para dar un paso así.** La verdad es que yo no entré en ETA para ser malo. He defendido unas ideas. ¿Me voy a arrepentir de eso? Es todo lo que tengo que decir. Te pido que no me escribas más. Te pido también que no te acerques a mi familia. Te deseo lo mejor (Aramburu, 2017b: 525).

Antes de responder a la carta de Bittori, pasan varios días. Su primer impulso es romperla, pero las palabras de su hermana persisten en él, y sus recuerdos están más presentes: «a menudo soñaba con los viejos tiempos. Pues ahora más» (Aramburu, 2017b: 524). Joxe Mari da un paso hacia la reconciliación cuando decide contestarle: «algo está cambiando en él. Piensa mucho. Buena señal» (Aramburu, 2017b: 631). Sus primeros impulsos son siempre ir contra aquellos que condenan a ETA y sus ideas, como vemos en el capítulo noventa y dos.

A pesar de ello, en esta cuarta carta, no le confiesa a Bittori parte de la verdad del atentado. Debemos recordar que el motivo de su regreso es conocer la verdad sobre el atentado, es uno de sus objetivos, que no consigue como hemos visto en la carta: «da igual quien lo hizo» (Aramburu, 2017b: 525).

Como hemos estado observando, los intercambios epistolares son más un «pretexto» (Alonso-Rey, 2019: 8) para entablar una conversación con el terrorista y obtener su objetivo. Este fin evoluciona con el paso del tiempo: en un primer lugar quiere saber si él fue el asesino y después quiere que Joxe Mari le pida perdón. Su última petición es que la entierren, a ella y a su marido, en el cementerio del pueblo cuando todo esté más calmado.

Joxe Mari perteneció al comando Oria hasta su detención. Él se encargó de numerosos asesinatos, como el joven que asesina en un bar –capítulo cincuenta y ocho-. El capítulo ciento cuatro avala la confesión de Joxe Mari: quien en un principio iba a apretar el gatillo se cambia por su compañero Patxi. La idea del volver al pueblo y de “remover todas esas aguas” viene porque el Txato vio a Joxe Mari ese mismo día en que fue asesinado –capítulo cuarenta y seis-.

Carta 5

Kaixo, 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 al tiempo, lo haría. No puedo. Lo siento. Ojalá me perdones. Ya estoy cumpliendo mi castigo.

Te deseo lo mejor,

Joxe Mari (Aramburu, 2017b: 632).

Esta carta está enlazada con otra que le escribe su hermana para rogarle que, por favor, le pida perdón. A Bittori no le quedan muchos días de vida y «me dice que aguanta viva a duras penas porque espera un gesto humano de tu parte. No desea otra cosa. Tu torpe y desastrosa te lo pide hermana» (Aramburu, 2017b: 627). Estas palabras son las que le hacen escribir la carta, pero pone una condición: no decirle a la prensa que había pedido perdón y que si ésta le podía dar «garantías de máxima discreción. Se las dio, ofendida de que alguien pusiera en duda su honradez. Y ayer por la mañana llegó la carta» (Aramburu, 2017b: 631).

Con estas palabras Bittori recibe el perdón que tanto ansía –*objeto*- y que, tras mucho esfuerzo y mucha “agua removida”, consigue.

En *Patria*, la búsqueda de ese perdón por parte del culpable de la *falta* es el motor de la novela. Sin embargo, no podemos clasificar este acto como una acción de *perdón puro*, el cual, según Derrida, debe ser *incondicional, gratuito e imperdonable*. Tras el reconocimiento de la falta, el culpable pide perdón sin ninguna pretensión más allá de que le concedan el perdón. Este «perdona de una vez y de un solo impulso indivisible y gracia por completo» (Jankélévitch, 1999: 204) y no atiende a plazos ni tiempos, no hay límites en su gratuidad.

Joxe Mari, en un primer momento no quiere mantener ningún tipo de contacto con Bittori. Sin embargo, poco a poco, emprende un proceso de aceptación y de conciencia de todos los actos cometidos. Podemos considerar que él ha admitido su culpa y que se ha enfrentado a ella, desembocando en su abandono –simbólico- de la banda terrorista. Pero a pesar ello, el momento en el que pide perdón no se da de una manera *gratuita* ni *libre*. La falta cometida es *imperdonable*: participó en el asesinato del marido de Bittori¹²; sin embargo, el perdón que se pide está condicionado por cuatro factores, y estaríamos ante un perdón condicional «*proportionné à la reconnaissance de la faute, au repentir et à la transformation du pécheur qui demande alors, explicitement, le pardon*» (Derrida, 1999: 4).

¹² En la cuarta carta – capítulo 104 (“La tercera carta y la cuarta”)- afirma a Bittori que él no fue quien apretó el gatillo, y se confirma en el 92, donde, a través de su mirada, se conoce que no pudo disparar al Txato y que se cambia con Patxi.

Desde el capítulo cuarenta y nueve (“Da la cara”), entra en juego esta primera condición: «si tú me pides perdón, yo te perdono automáticamente». Esta condición, desde un primer momento, impide caracterizar el perdón como un perdón *incondicional*, *gratuito*, es decir, *un perdón puro*:

«à chaque fois que le pardon est au service d’une finalité, fût-elle noble et spirituelle (rachat ou rédemption, réconciliation, salut), à chaque fois qu’il tend à rétablir une normalité (sociale, national, politique, psychologique) par un travail du deuil, par quelque thérapie ou écologie de la mémoire, alors le *pardon* n’est pas pur –ni son concept. Le pardon n’est, n’il ne devrait être ni normal, ni normatif, ni normalisant. Il devrait rester exceptionnel et extraordinaire, à l’épreuve de l’impossible : comme s’il interrompait le cours ordinaire de la temporalité historique» (Derrida, 1999 :3).

Se define el primer requisito para que se establezca una relación de perdón entre los dos. Esta exigencia será fundamental para el desenlace de la novela: obtendrá el perdón de uno de los terroristas que participaron en el asesinato de su marido. Pero Joxe Mari, para acceder a pedir perdón, impone la condición de no decir nada a la prensa. Aquí definimos la segunda exigencia explícita de la novela. Como hemos expresado, Joxe Mari, tras más de quince años en la cárcel, comienza una transformación personal, que se va desarrollando a lo largo de la historia, y que desemboca en el abandono de ETA y en pedir perdón a la víctima.

Junto a estas dos condiciones, podemos destacar que la enfermedad de Bittori y la presencia de Arantxa lo empujan a pedir perdón:

Su misión se inscribe en la experiencia de la enfermedad y en el nuevo tiempo político, que propicia el advenimiento de un nuevo tipo de víctima del terrorismo activa y visible, ausente en narraciones anteriores (Alonso-Rey, 2019: 6).

Desde el comienzo de la novela Bittori se presenta con una enfermedad, que aparentemente no es grave, pero que sí hace sospechar al lector que el desenlace puede ser fatal para ella. A medida que pasan las páginas, el dolor se incrementa y se conoce que le queda poco tiempo de vida, como bien dice Arantxa, está sobreviviendo “a duras penas” hasta que Joxe Mari le pida perdón. Será clave para que Joxe Mari decida aceptar pedirle perdón. Junto a esta, la intervención de Arantxa a través de una

correspondencia, le ruega, desde su propia “cárcel”, a su hermano que por favor le pida perdón, ya que se está muriendo. Como hemos visto, la intervención de Arantxa será fundamental en el desenlace de la historia, pero no solo porque funcione como intermediaria, sino también porque apela a su hermano a conceder el deseo de Bittori.

Esta petición de perdón es un proceso «personal, íntimo, de erosión de las creencias y desengaño en el que confluyen el tiempo, la vida carcelaria y los acontecimientos familiares» (Alonso-Rey, 2019: 14). Joxe Mari no obtiene nada material al pedir perdón, pero sus acciones tienen una serie de consecuencias para el resto de personajes:

Su correspondencia con la víctima allana el camino para que su padre salga de su espacio vital habitual, la huerta, e inicie una ascensión física y simbólica hasta el jardín donde mora su antiguo compañero ciclista, el cementerio (secuencia 113). Su madre abraza a la viuda de Txato, en público, en el espacio y en el tiempo más relevantes de la vida social local (Alonso-Rey, 2019: 16).

4. Conclusión

La motivación principal en la elaboración de este trabajo ha sido la descripción y análisis del perdón entre los personajes Bittori –víctima- y Joxe Mari –culpable- de *Patria*. Somos conscientes de que en la novela existe otras relaciones de perdón: un perdón imposible entre Arantxa y Xabier; el perdón condicionado entre terroristas e Instituciones penitenciarias; etc. Pero hemos creído conveniente centrarnos en la unión de estos dos personajes y la repercusión que tiene esta relación en los demás.

Para nuestra investigación hemos realizado un análisis de los personajes y sus funciones en la novela dependiendo de la relación de Bittori y Joxe Mari. Nos hemos basado en el estudio actancial de Greimas: *sujeto – objetivo – ayudante/oponente*. Bittori (*sujeto*) busca su paz interior (*objeto*) y para ello personajes como Arantxa (*ayudante*) serán su principal ayuda, y otros como Miren (*oponente*) serán su principal oposición.

Esta relación de perdón que se da entre los dos personajes no es gratuita, pues Bittori acepta perdonar, pero primero tiene que pedirselo. Esta petición tiene unas

consecuencias inmediatas: todos los personajes –quieran o no quieran- emprenden el camino de la memoria, es decir, vuelven a recordar momentos complicados y dolorosos donde la violencia era parte de sus vidas. Este camino los lleva a una redención personal y privada.

En segundo lugar, Joxe Mari acepta pedir perdón si no sale del ámbito privado. A pesar de ese camino de los recuerdos, de ser consciente de los actos –violentos-cometidos, de la vida que está teniendo y la que está perdiendo por estos hechos... no es capaz –o no está *maduro*- de dar el paso de pedir perdón y hacerlo público. Estas condiciones impiden caracterizar al perdón como *puro*.

Sin embargo, las consecuencias de este camino, que lleva a la petición de perdón y a otorgarlo, no se materializan en el culpable, aunque sí en los demás personajes. Él sigue en una celda con cuatro paredes y sus pensamientos; pero su hermana que también está en *una cárcel* es más libre ya que se rebela contra su madre; Joxian pide perdón a su amigo y a la viuda; Miren se abraza al final de libro con Bittori, la viuda recupera el espacio –público- que le fue arrebatado...

En definitiva, el perdón –puro o condicionado- permite a los individuos llevar a cabo un proceso de recordación de su pasado. Este camino de recuerdos –dolorosos, alegres, tristes, violentos...- tiene un efecto restaurativo en quienes se permiten pedir perdón y perdonar.

Bibliografía

ALONSO-REY, María Dolores, 2007. “La imagen del terrorista en la novela española actual”. *Lectura y signo* [en línea], nº 2, pp. 325-354 [consulta: 25 de noviembre de 2018]. Disponible en: <http://revpubli.unileon.es/index.php/LectSigno/article/view/3205>

ALONSO-REY, María Dolores, 2015. “La lógica del terrorismo: del terror al horror en la “Carta de Raúl Guerra Garrido”. *Tonos Digital* [en línea], no 28 [consulta: 5 de noviembre de 2018]. Disponible en: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/1209/737>

ALONSO-REY, María Dolores, 2019. “Ética del perdón en *Años lentos* de Fernando Aramburu”. *Tonos Digital* [en línea], no 33 [consulta: 20 de noviembre de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6039964>

ALONSO-REY, María Dolores, 2019. “Perdón condicionado y estética del desorden en *Patria* de Fernando Aramburu”. *Tonos Digital* [en línea], no 28 [consulta: 20 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6895403>

ARAMBURU, Fernando, 2016. "La derrota literaria de ETA sigue pendiente", entrevistado por Iker Seisdedos. [en línea]. 2 de septiembre de 2016. [Madrid] [consulta el 4 de mayo de 2019]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/09/02/babelia/1472803960_123533.html

ARAMBURU, Fernando, 2017a. *Años lentos*. Barcelona: Tusquets.

ARAMBURU, Fernando, 2017b. *Patria*. Barcelona: Tusquets.

BAL, Mieke, 1990. *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Madrid. Cátedra.

Bilbo Elizbarrutia, 2018. "Los obispos de Navarra, el País Vasco y Bayona ante la declaración de ETA". En Bilbo Elizbarrutia. Diócesis de Bilbao [en línea], [consulta: 28 de mayo de 2019]. Disponible en: <http://www.bizkeliza.org/noticia/detail/News/los-obispos-de-navarra-el-pais-vasco-y-bayona-ante-la-declaracion-de-eta/>.

BUESA, Mikel, 2006. “Víctimas del terrorismo y política del perdón”. En el III Congreso Internacional sobre Víctimas del Terrorismo: 13 y 14 de febrero. Valencia, pp. 9-22.

CECILIA LAFUENTE, María Avelina, 1998.*Introducción al pensamiento de Paul Ricoeur. Thémata, revista de filosofía* [en línea], nº 19. pp 219-224 [consulta el 30 de marzo de 2019]. Disponible en https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/27375/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

DERRIDA, Jacques, 1999. *Le siècle et le pardon*. Entrevistado por Michel Wieviork. [en línea]. Diciembre de 1999. Buenos Aires. [consulta el 5 de noviembre]. disponible en <https://www.ufmg.br/derrida/wp-content/uploads/downloads/2010/05/Derrida-Jacques-Le-Siecle-Et-Le-Pardon.pdf>.

JANKÉLEVITCH, Vladimir, 1999. *El perdón*. Barcelona: Seix Barral.

MARTÍNEZ ARRIZABALAGA, María Victoria, 2017. "Memoria e intimidad en los años de ETA; dos mujeres en Patria, de Fernando Aramburu". En el *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*[en línea]. Jaén, 15 al 31 de octubre de 2017. **Archivo Histórico Diocesano de Jaén**, pp. 491-507 consulta: 21 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6202350>

PRÁDANOS, Luis, 2013. "Notas sobre terrorismo postmoderno, sistemas y novela española actual". *L'Érudit franco-espagnol* [en línea], nº 3, pp. 39-50 [consulta: 21 de mayo]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4359146>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2014.*Diccionario de la lengua española*, ed. 23ª. Madrid.

RICOEUR, Paul, 2004. La memoria, la historia y el olvido. *Epílogo. El perdón difícil*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis, 2017.*Las víctimas en la literatura: ETA en la novela española*. Vitoria: Editorial MIC.

VERES, Luis, 2013. "Terrorismo, cine y novela en la España del S. XXI". *Eu-topías* [en línea], nº6, pp. 51-67 [consulta: 21 de mayo]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4685900>