

Eduarne Portela

El eco de los disparos

Cultura y memoria de la violencia



«Somos cómplices de lo que nos deja indiferentes», señalaba George Steiner. Cuando el testigo del abuso y la violencia mira hacia otro lado, cuando prefiere no ver ni saber, cuando esgrime el «algo habrá hecho», cuando una vez pasada la violencia exige el olvido, y cuando este testigo representa a una mayoría, nos encontramos ante una sociedad enferma. Lo hemos visto en nuestro país con las heridas de la guerra civil, también en otros conflictos europeos, como la guerra de los Balcanes, o la Irlanda del IRA. Y la historia se repite.

Han pasado cinco años desde que ETA anunciara el cese definitivo de la lucha armada. Desde entonces, una buena parte de la sociedad española y vasca parece estar dispuesta a pasar página, como si las últimas décadas de violencia hubieran sido tan sólo una pesadilla, como si la violencia que afectó a tantas personas dentro y fuera de los territorios vascos se pudiera circunscribir a un pasado cerrado. Pero la historia, la responsabilidad frente al pasado, no desaparece por prescripción, sobre todo cuando ampliamos la mirada y consideramos parte del conflicto no sólo a víctimas y perpetradores, sino a la sociedad que fue testigo de la misma –a veces testigo cómplice, a veces testigo amedrentado, a veces testigo indiferente—. Edurne Portela ofrece en este libro una serie de memorias íntimas de la violencia y defiende, a través de reflexiones sobre la literatura y el cine actuales, una cultura para el presente que ayude a afrontar las heridas del pasado.



Edurne Portela

El eco de los disparos

Cultura y memoria de la violencia

ePub r1.0

Titivillus 12.10.17

Título original: *El eco de los disparos*

Eduarne Portela, 2016

Fotografías de interior y portada: Clemente Bernad, 2016

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2



La sociedad vasca es una sociedad enferma, aletargada. Esa sociedad enferma ha llegado a aceptar como parte de su cotidianidad determinadas barbaridades. Era cotidiano sembrar de pancartas la plaza del pueblo en fiestas, sin que nadie osara tocar ninguna de ellas. Era cotidiano lanzar vivas a ETA y pedirle que siguiera matando. Era cotidiano enviar, a modo de aviso, dos balas dentro de un sobre al concejal de tu pueblo que no casaba con tu ideología. Todo eso, al ser cotidiano, parte del entorno, estaba socialmente metabolizado. Era normal. Y en ese gran frenopático no se tenía excesiva conciencia del dolor que generaba la violencia, porque los actores de la misma —víctimas y verdugos— eran «otros».

JOKIN MUÑOZ

Entrevista, *Imágenes*

La asamblea de majaras
se ha reunido
La asamblea de majaras
ha decidido:
mañana sol
y buen tiempo

KORTATU

«Don Vito y la revuelta en el frenopático»

Los barbudos

Tap, tap, tap, tap, tap... le gusta el sonido de sus zapatos de charol sobre las tumbas, la precisión con la que tiene que dar el salto para no resbalarse al caer sobre el mármol mojado. Es mayo —parece que todas las comuniones se hacen en mayo— y sin embargo no hay flores primaverales, sólo ramos artificiales en las tumbas; tampoco hay gente visitando a sus muertos. Igual es porque es lunes, un día poco común para visitas; un día poco común para comuniones. El cementerio está al lado de la iglesia y casa parroquia donde vive su tío; dentro han quedado de sobremesa los mayores. El día ha sido largo: salir muy temprano de casa, llenar el coche de comida, conducir un par de horas hasta la frontera —donde han estado retenidos un buen rato—, seguir conduciendo por lo menos una hora más. Y después llegar a esa casa, llena de hombres barbudos que ella no conoce de nada, y saludar a su tío, que le da un poquito de asco porque tiene los labios demasiado carnosos y siempre suda en exceso. Se ha puesto nerviosa al tener que cambiarse de ropa, meterse en el vestido que tan fácilmente se arruga —lo sabe porque su abuela se lo ha repetido mil veces «cuidado con el vestido, que en seguida se arruga y vas a hacer la Comunión hecha un Cristo»—, colocarse con dificultad esos calcetines de ganchillo tan duros, inflexibles y rasposos, calzarse los zapatos de charol por estrenar. Los zapatos sí le gustan porque puede hacer ruido con ellos al caminar —«tap», «tap»— y al bailar «tap, tap, taptaptap, taptap». La ceremonia ha sido larga; los barbudos han estado en ella. Los barbudos siempre están ahí; si no ellos, otros parecidos, como si fueran una especie que forma parte de la fauna que rodea a su tío. Normalmente, sin embargo, no se relacionan tanto con la familia. Por eso le extraña que algunos hayan participado en la ceremonia y que todos lo hayan

hecho en el banquete. Ella está acostumbrada a esa extrañeza, a no hablar con sus amigas de las excursiones familiares a Biarritz o Bayona o San Juan de Luz, dependiendo en qué parroquia esté su tío. Tampoco esta vez les contará que para poder recibir la comunión de mano de su padrino han ido un lunes de mayo a Francia. Por supuesto no les mencionará nada de los hombres barbudos, lo cual no le importa demasiado porque no le caen especialmente simpáticos. Lo que sí le da pena es no poder contarles la tarde tan bonita que está pasando en ese cementerio solitario, saltando de tumba en tumba con sus zapatos de charol.

Los barbudos (2)

Hizo su primera comunión allá, en Francia, que algunos prefieren llamar Iparralde. Cree que se celebró un lunes porque era el único día en el que su padre cerraba el restaurante y era el día en que toda la familia pasaba la frontera, o lo que algunos prefieren llamar la muga, para visitar al tío Joxean, el héroe familiar, el cura del Pueblo (no del pueblo). Recuerda que hizo la comunión el mismo día que su prima y que comieron cordero, preparado en el restaurante de su padre, y que había un montón de gente que no eran familiares ni amigos. Eran tipos barbudos a quienes les gustaba mucho el cordero segoviano y el vino riojano pero que se cagaban en España y los españoles. También se acuerda del paso de la frontera. Porque en aquel entonces sí había fronteras. Piensa que los policías de la aduana tenían que saber quiénes eran. Al fin y al cabo, un lunes de cada mes la familia entera —padre, madre, abuela, tres niños y una perra— se presentaba a primera hora de la mañana diciendo que iban a dar un paseo por Biarritz o Bayona o San Juan de Luz y volvía a la noche. Se tenían que preguntar qué hacían los niños por ahí de paseo un día de escuela o por qué llevaban tanta comida en el maletero. Cordero. Sobre todo, cordero. ¡Cómo les gustaba a esa gente el cordero de su padre! Y a la vuelta volvían con el coche supuestamente vacío. Porque su padre, además de ser solidario con los barbudos, también aprovechaba la ocasión para comprar coñac a buenos precios en Francia y había creado un compartimento secreto donde esconder las botellas.

Lo que todavía no entiende es que con los atentados en Francia contra los barbudos sus padres fueran allá tan a menudo y les llevaran a ellos. ¿No tenían miedo de que un día estallara una bomba en una de sus casas o

entraran los matones con sus pistolas y metralletas y los acribillaran a todos? ¿O que los detuvieran en la frontera y los hicieran desaparecer como a esos chicos de Tolosa cuyos cuerpos encontraron años después? Piensa en qué habría pasado si en uno de esos viajes a Francia se hubieran cruzado con un comando, no de barbudos, sino de tipos con cazadora negra de cuero y gafas oscuras, y este comando hubiera decidido que su familia participaba en la causa de los barbudos. ¿Habrían asesinado a toda la familia, tal vez con una bomba-lapa en el Renault 18 familiar? ¿Les habrían secuestrado, abuela, perra y niños incluidos, y habrían acabado en una fosa común en Alicante? Qué exageración. Claro que no. Más normal hubiera sido estar tomando algo con el tío Joxean en uno de los tantos bares presididos por fotos en blanco y negro de San Juan de Luz o Bayona y haber volado por los aires. La perra se habría salvado.

Cuando se pierde en los porqués (¿por qué su padre, un hombre conservador y ni siquiera vasco, les llevaba cordero a los barbudos?, ¿por qué nadie pensó nunca en los peligros que corrían?, ¿por qué sus padres nunca reconocieron estas excursiones como colaboración con banda armada?), vuelve a recordar el día de su comunión. Y le vienen a la cabeza un par de imágenes muy claras. La imagen más viva es la de ella y su prima, vestidas de corto (porque ninguna de las dos quería «disfrazarse de novia»), con sendos vestidos blancos adornados con florecitas rosas bordadas, calcetines de algodón de ganchillo y zapatos de charol negro, dando saltos de tumba en tumba en un viejo cementerio en el que se suponía que estaba enterrado un famoso cantante al que ella no conocía. Estaba feliz. No porque hubiera tenido una gran fiesta o recibido muchos regalos —los barbudos no se destacaban por su generosidad, daba la impresión de que siempre estaban esperando recibir algo— sino porque se sentía privilegiada. Debía guardar secreto sobre el día de su comunión. Nadie en su colegio podía saber adónde había ido (ella en el momento tampoco lo supo, sólo que estaba en Francia), dónde había celebrado su comunión (y esto todavía menos, sólo que era una casa parroquia), quién había oficiado la ceremonia (eso sí, fue Joxean, su padrino), qué le habían regalado (nada que pueda recordar), qué tipo de tarta habían comido en el banquete (San Marcos, que era la especialidad del restaurante de su padre y

que ella detestaba). Era un día que no podía compartir con nadie de su misma edad que no fuera testigo y partícipe y eso le hacía sentirse especial. Pero un momento. Llega la segunda imagen. Recuerda a su tío Joxean detrás de una mesa sobre la cual había un mantel blanco, un copón, y un plato de hostias, diciendo algo que sonaba familiar, pero que ella no llegaba a entender. ¿Era latín o euskera? La cara de Joxean roja y congestionada; su calvicie incipiente salpicada de rizos que parecían un estropajo de *Nanas*, y de gotones de sudor que le iban chorreando vertiginosamente sobre la frente, los ojos, las orejas, el cuello, incluso la comisura de los labios. Los barbudos estaban sentados en sillas de paja alrededor de la mesa, como apóstoles penitentes y, enfrente de ese Joxean desperdigado y sudoroso, Patricia y ella intentaban mantenerse impertérritas. Ella giró levemente la cabeza y buscó con la mirada a sus padres, a sus hermanos, a su abuela. No vio a nadie. Ni siquiera a la fiel Zuri. Y recuerda sentirse culpable por no ser capaz de concentrarse para recibir el cuerpo y la sangre de Cristo, por sentir esa desazón que le impedía reconocer la supuesta solemnidad del momento. Pero tal vez esto pertenece a alguna pesadilla posterior, en la que Joxean y sus barbudos se encarnaron en lo que realmente eran.

Tal vez en ese momento fue feliz, no sintió ni aprensión ni miedo ni desconcierto, y son los años vividos rodeada de tanta sinrazón los causantes del desasosiego que siente al recordar ese día. En cualquier caso, no le cabe ninguna duda de que los saltos de tumba en tumba en ese viejo cementerio haciendo resonar sus zapatitos negros de charol contra la piedra es el recuerdo más querido de ese día y de todos los lunes que permanecen en su memoria con olor a cordero y a extrañeza, a hombres barbudos y a amenazas solapadas.

PARTE I

PUNTOS DE PARTIDA: CUESTIÓN DE IMAGINACIÓN

Quien sea capaz de controlar la imaginación es también capaz de
controlar los afectos.

SICENTE SERRANO

La herida de Spinoza

[L]o que sucede cada vez que nos despreocupamos de la suerte
del conciudadano doliente por la injusticia padecida es el
derrumbe de la *imaginación del semejante*; o sea, de ese espacio
común que sostiene la humanidad y por ende toda comunidad
política. [...] Lo que hemos de combatir no es solamente la
maldad, sino también la estupidez, entendida como falta de
imaginación.

AURELIO ARTETA

El mal consentido

Este libro surge, en buena medida, a partir de memorias, experiencias y observaciones personales. No dilataré el momento en el que lo personal aparezca en mi aproximación al tema de la «violencia vasca», así que comienzo explicando brevemente dónde me sitúo dentro de esta historia. Pertenezco a una generación nacida durante los últimos coletazos de la dictadura franquista y que vive su niñez y adolescencia durante la época más dura tanto de ETA como de la represión por parte de las fuerzas de seguridad españolas, incluyendo el terrorismo de Estado de los Grupos Antiterroristas de Liberación o GAL. Es una generación que se educó en la cotidianeidad y la convivencia con la violencia, si no directa, sí por lo menos con el discurso de la violencia: los juegos de niños muchas veces reproducían la violencia de los mayores; la música con la que entramos en la adolescencia —el «rock radical vasco»— defendía la lucha armada y en sus conciertos coreábamos, aunque no nos lo creyéramos «*gora ETA militarra*»; nuestros pueblos estaban plagados de pintadas en las paredes con mensajes políticos y amenazadores porque la política, en Euskadi, era siempre amenaza: nombres de concejales no *abertzales* dentro de dianas, pintadas de «*Independentzia ala hil*», «*PSOE-GAL berdin da*», «ETA mátalos» o «*Presoak kalera*».

Estas formas de violencia no eran en absoluto excepcionales, sino que venían acompañadas de los hábitos más rutinarios. Por ejemplo, todos los miércoles había manifestación en mi pueblo con la consiguiente represión brutal por parte de la policía, así que salíamos del colegio literalmente corriendo para llegar a casa antes de que la «movida» empezara, ya que bien podías recibir una pedrada de un *borroka* o una pelota de goma de un *txakurra*. Era el día a día; no había nada de particular en todo esto. Como

no lo había en ir una vez al mes con mi familia a Iparralde a visitar a un familiar vinculado a ETA. Era simplemente lo que la familia tenía que hacer para ayudar a un ser querido, a pesar del riesgo de atravesar tan periódicamente la frontera, a pesar de no estar de acuerdo con sus métodos de lucha, a pesar de saber que durante esos años visitar a la comunidad etarra en Francia suponía correr no pocos riesgos debido a los frecuentes ataques de los GAL. Pero nadie hablaba de estos «a pesares» en mi familia. La única anormalidad de todo aquello era la necesidad de guardar silencio; estas visitas no podían saberse fuera del núcleo familiar. En este libro iré desvelando otras formas en que la violencia ha estado presente en mi vida cotidiana, a veces de forma excepcional, pero para la mayoría de la ciudadanía vasca la violencia ha sido ordinaria, omnipresente y por lo tanto normalizada.

Entonces, este proyecto nace de mi preocupación sobre qué significa vivir, entendiéndola, con una herencia de violencia adquirida desde la infancia, cuando esta infancia se ha desarrollado en un contexto como el de Euskadi en los años setenta, ochenta o noventa del siglo XX, en el que la mayoría de los jóvenes sentían más repugnancia hacia y tenían más miedo de la policía nacional o la guardia civil que de los terroristas de ETA, a pesar del rechazo de buena parte de esa juventud a la violencia de la organización e incluso al proyecto nacionalista. Es también un contexto en el que la sociedad en general no se inmutaba ante el asesinato, era —me atrevo a decir sigue siéndolo— una sociedad mayoritariamente indiferente. Intento entender de qué manera vivir en esta cercanía a la violencia afecta nuestra sensibilidad hacia la misma y nuestra presente preocupación —o falta de ella— por la propia responsabilidad en el consentimiento de esta violencia. Desde el punto de vista de la imaginación y de la representación, trato de desentrañar las claves de la participación en el «conflicto vasco» de la misma sociedad en el que tiene lugar: cómo nos hemos imaginado en relación al otro; cómo hemos dirimido, a partir del lenguaje creativo, el vivir en constante contacto con la violencia; cómo hemos justificado o desafiado nuestra complicidad y nuestro silencio, y cómo puede *contarse* ahora esta sociedad herida, fragmentada y todavía polarizada.^[1]

Yo soy parte de esta historia y mi punto de vista para contarla es el del testigo; un testigo que, por muchos años, si no indiferente al problema de la violencia en el País Vasco, sí le dio la espalda, eligió no querer entender porque hacerlo resultaba demasiado complicado y emocionalmente agotador. Antes de atreverme a escribir sobre este tema, escribí sobre otras violencias que me quedaban mucho más lejos, particularmente sobre las secuelas del terrorismo de Estado en Argentina, sobre la tortura, el exilio y la representación de todo ello en la literatura escrita por mujeres como Nora Strejilevich, Alicia Partnoy o Alicia Kozameh, que lo sufrieron en carne propia. Sólo cuando el periodista irlandés y experto en ETA Paddy Woodworth me hizo ver que yo escribía sobre esa violencia para no enfrentarme a la que conocía de primera mano, me di cuenta de que debía reubicarme, dejar de girar la cabeza hacia otros lugares y comenzar a asumir la postura de un testigo que reconoce que no se puede quedar impasible ante el saber adquirido tras haber visto y vivido, ante lo que sigue viendo y viviendo, que no puede, al fin y al cabo, convertirse en cómplice pasivo y silencioso de esa violencia.

El tema de la violencia en Euskal Herria sigue tocándome demasiado de cerca y por eso escribir un libro «científico» o «académico» me ha resultado no sólo imposible, sino también indeseable. El problema vasco, como cualquier problema en que ha habido una división social profunda, no es dirimible en la zona de los blancos y negros, de las certezas y verdades absolutas, sobre todo si entramos en el mundo de la imaginación y los afectos, como trato de hacer en este libro. Mi intención ha sido escribir un ensayo que ofrezca una visión matizada, que no equidistante, del conflicto y su representación: la visión de una persona que ha vivido la experiencia y después de poner tierra, años y una formación académica por medio, ha vuelto a ella con una perspectiva crítica en la que lo personal juega un papel fundamental.

A lo largo de este proyecto exploro dos conceptos básicos relacionados con el lenguaje creativo que ha tratado el tema vasco, el de imaginación contaminada y el de imaginación ética, partiendo de los cuales indago otros temas clave: el silencio, la apropiación del lenguaje, la indiferencia, la representación del dolor, de la violencia, de las víctimas y los perpetradores.

Examino si, a través de medios creativos, es posible que comencemos a imaginar y nos responsabilicemos de nuestra participación en este doloroso proceso; me pregunto si contra una imaginación dañada y disminuida podemos oponer otra que prevalezca, capaz de señalar efectivamente la cortedad y reducción de aquélla y proponer nuevas construcciones de realidad. A través de estas páginas presento varias obras cinematográficas, literarias y fotográficas del siglo XXI que con su visión creativa se oponen a la dinámica de silencio, complicidad e indiferencia tan propias de la sociedad vasca, contribuyendo de esta forma a promover una imaginación ética. Algunos lectores igual echan de menos en este libro a algunos de los grandes nombres de la literatura vasca como Bernardo Atxaga, Ramón Saizarbitoria, Kirmen Uribe —al que apenas menciono de pasada—, o éxitos de crítica como el reciente libro de Gabriela Ybarra *El comensal*. Pero éste no es un ensayo exhaustivo sobre literatura vasca o una revisión de todas las manifestaciones artísticas que hayan hablado de la violencia de ETA, sino una reflexión que se apoya en ciertos trabajos creativos que para mí epitoman los temas clave que aquí desarrollo.

Así, me propongo explorar qué papel tienen la literatura en particular y la cultura en general para transformar nuestra sensibilidad y hacer de nuestra sociedad una colectividad más cívica, responsable y activamente involucrada en el presente proyecto de paz, sin olvidarnos de cómo hemos llegado hasta este importante momento histórico, y de todos los cadáveres reales y simbólicos que hemos dejado atrás. En definitiva, la pregunta de fondo que guía este ensayo es si resulta posible hacer un cambio imaginativo que permita reconstruir los vínculos sociales resquebrajados por la violencia, y si la cultura tiene una función en este proceso.

En mis reflexiones sobre la imaginación me baso en una concepción de la misma que parte de Baruch Spinoza, aquel filósofo visionario que en el siglo XVII escribió su modernísimo tratado titulado *Ética*. La *Ética* de Spinoza no es ni religiosa ni moral, sino que se basa en un estudio de los afectos humanos desde la más absoluta racionalidad. Spinoza denominó afectos a «las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo» (*Ética*, 210). Los afectos positivos serán aquellos que impulsan al ser a obrar para

perseverar en sí mismo, lo impulsan a la acción; los afectos negativos serán aquellos que limitan su capacidad de obrar y perseverar en su ser, y hacen padecer en vez de obrar. Según Spinoza existen tres afectos primarios: la alegría, la tristeza y el deseo y todos los demás —amor, odio, conmiseración, benevolencia, desprecio, vergüenza, pudor, etc.— surgen de estos tres (*Ética*, 284-285).

Lo que me interesa particularmente de esta visión es cómo nos puede ayudar a entender el papel de la imaginación en relación a los afectos y su función en los vínculos sociales de una sociedad enquistada en el conflicto como la vasca. Según Spinoza, «las imaginaciones del alma revelan los afectos de nuestro cuerpo más bien que la naturaleza de los cuerpos exteriores» (*Ética*, 228). Partiendo de esta premisa, entendemos que la imaginación del semejante —cómo lo imaginamos— tiene que ver con los afectos propios; la imaginación nos pone en la tesitura de comprender, compadecer, relacionarnos con el dolor del otro. De hecho, la imaginación es la clave de nuestro reconocimiento del mal ajeno, es la clave para *despertar* el reconocimiento, la empatía, incluso la compasión hacia el que sufre. Sin la imaginación, esto es imposible. El filósofo Vicente Serrano retoma para nuestro siglo la idea de imaginación que propuso Spinoza para hablarnos de ésta como «ese lugar de conexión entre las palabras y las cosas» (*La herida de Spinoza*, 171). Como señala Serrano, el afecto se gobierna y se rige a través de las palabras porque con ellas construimos nuestra realidad, la entendemos, la procesamos, la trasmitimos al otro. Así, «quien sea capaz de controlar la imaginación es también capaz de controlar los afectos, en la medida en que la imaginación es capaz de alterar el orden de los afectos» (171). Entonces, la imaginación puede ayudar a luchar contra una estructura de sentimiento —la de la sociedad vasca— dañada por tantos años de convivencia con la violencia.

La literatura y el cine que se han enfrentado a esta estructura de sentimiento no son particularmente abundantes, pero sí existen. Y el tipo de representación que me interesa aquí es el que plantea la complejidad de los afectos que nos guían y también explora el porqué de nuestra indiferencia. Así, en el lenguaje imaginativo busco una respuesta para crear afectos positivos. No hablo de despertar el sentimentalismo, de provocar esa

lagrimita fácil a través de narrativas melodramáticas que lo único que hacen es contribuir a una imaginación manipulada y maniquea, sino de despertar y cultivar un afecto positivo tal y como lo concebía Spinoza: un afecto que nos lleve a un mayor conocimiento de quiénes somos y a una responsabilidad al adquirir ese conocimiento. Al fin y al cabo, y como señaló Raymond Williams, en el arte de cada periodo se refleja la comunicabilidad de una sociedad, dando respuesta a y a través de una estructura de sentimiento que es nueva en cada generación («Structure of Feeling», 35).

Señalo aquí que nuestros vínculos sociales y nuestra estructura de sentimiento están dañados por años de convivencia con el ejercicio de la violencia. Y es que los afectos negativos —como también los positivos— nacen de cómo imaginamos a aquellos que nos rodean. Si imaginamos al convecino como un «otro» radical, como un ser con el que tenemos poco o nada en común, entonces será fácil posicionarnos en contra de él, verlo como un intruso que amenaza nuestro bienestar o nuestros deseos individuales o colectivos, proyectar sobre él nuestros problemas y nuestros temores. Spinoza nos explica que se siente conmiseración hacia una persona «con tal que la juzguemos semejante a nosotros. Y, de esa suerte, aprobamos también al que ha hecho bien a un semejante, y nos indignamos contra el que le ha inferido un daño» (237). Porque, al fin y al cabo, la conmiseración viene «acompañada por la idea de un mal que le ha sucedido a otro a quien imaginamos semejante a nosotros» (290). Si no percibimos esa semejanza, si lo consideramos «otro» será fácil indignarnos ante cualquier acción que éste lleve a cabo que suponga un daño o amenaza para nuestro bienestar, así como no nos dolerá si le ocurre a él una desgracia.

Joseba Zulaika, antropólogo especialista en la violencia vasca, publica en 2006 *Polvo de ETA*, un libro que surge a partir de la tregua que los terroristas propusieron ese año. En él reflexiona sobre esta cuestión de los afectos, trayéndola lúcidamente al contexto vasco:

Alguien dijo: «El País Vasco: dos mil personas con guardaespaldas, y dos millones que no lo ven». El narcisismo vasco no nos ha dejado ver y sentir en su verdadera medida el desastre de ETA. Y es que lo que no se siente no existe. Esa *falta de afecto*, esa incapacidad de sentir duelo por los que se perdieron, no es al fin y al cabo más que un falso mecanismo de defensa. Continuar

como si nada hubiera sucedido es una reacción de narcisismo: esa apatía [...] da a entender que no *conocemos* a las personas de nuestro día a día (102; mi énfasis).

En la explicación de Zulaika hay dos cuestiones fundamentales: por un lado, ese «mecanismo de defensa», es decir, la protección frente a una supuesta amenaza externa, o el miedo a que la violencia nos salpique; y, por otro lado, el narcisismo, el individualismo y ese mirarnos al ombligo que nos impide —o nos protege de— tener que mirar al otro. Porque cuando algo nos afecta, es decir, cuando nuestros afectos están agitados por algo, significa que evaluamos, que valoramos, que sopesamos nuestra relación con ese «algo», con ese ser que no soy yo. Entramos en una relación con ello que puede ser positiva o negativa, pero en cualquier caso hay una relación, existe un proceso de valoración. Pero, como señala George Steiner, «también puede marchitarse en una sociedad la capacidad de sentir, de experimentar, de comprender lo que hay de único en los demás seres» (96). Cuando el mecanismo de la indiferencia entra en acción dejamos de ser capaces de reaccionar ante lo que nos rodea. La indiferencia nos aísla y nos protege del sufrimiento ajeno. Pero el testigo de la violencia nunca debería permanecer al margen por el hecho mismo de ser testigo. Si permanece al margen, entonces se convierte en cómplice.

Así como Zulaika señala la apatía y falta de afecto de la sociedad vasca frente al sufrimiento de las víctimas de la violencia, Aurelio Arteta en *El mal consentido: La complicidad del espectador indiferente*, analiza la actitud pasiva de buena parte de esta sociedad respecto tanto de la violencia directa de ETA como de muchas otras violencias cotidianas —o males— en las que participamos como observadores cómplices y complacientes. Se debe tener en cuenta que el presente proceso de paz y de normalización se está realizando dentro de una sociedad que por décadas ha guardado silencio ante la violencia y ha mostrado indiferencia hacia la misma. Me gustaría introducir aquí un término que J. A. González Sainz usa en su novela *Ojos que no ven* (2008) y que puede servir para examinar este punto de partida. El protagonista de su novela, Felipe, acude todos los días a una concentración con algunos de sus compañeros de fábrica para pedir la liberación del dueño de la misma, un economista que pasa casi un año secuestrado por ETA. El narrador describe así estas concentraciones: «Con el

paso de los meses, algunos de ellos, objeto de insultos e intimidaciones más y menos graves —a ver si alguien se va a tener luego que arrepentir, les decían, o va a tener algún disgusto, ya veremos a ver qué pasa luego [...], pero también asesinos, asesinos de mierda y vendidos, y sobre todo fascistas, fascistas de mierda» (55-56). Poco a poco, los compañeros de Felipe se van descolgando de las concentraciones y nadie nuevo se suma en el pueblo; a este proceso el narrador lo llama «indiferencia inducida», ya que ésta surge cuando la amenaza se impone y el miedo posee a aquellos que hace poco quisieron involucrarse. Entonces existe una indiferencia que, en el caso de los compañeros de Felipe como el de muchos ciudadanos fuera de la ficción, nace de la imposición de los violentos, del miedo a plantarse frente a ellos.

El miedo puede ser el puro miedo físico a sufrir los daños de la violencia, el miedo a ser excluido del grupo dominante, el miedo a perder un estatus dentro de una comunidad. El miedo, en un contexto de conflicto, puede también estar relacionado con el odio: el miedo elimina la empatía por un lado y por otro fomenta el rencor porque la víctima cercana, por su cercanía, puede arrastrarnos a su misma categoría, por lo que es imprescindible alejarla física o emocionalmente. Partiendo de Spinoza, Vicente Serrano explica la dinámica del odio dentro del contexto de la posmodernidad como un sentimiento que puede «ser sustituido bien por la destrucción [del otro], bien por aquella imaginación que convierta al odio, en cuanto afecto y límite, en otra cosa. Por ejemplo en competencia y lucha que genera beneficios, o en ideología capaz de travestirse como tal en aspiración a la justicia y a la emancipación» (191-192). El nacionalismo radical vasco que ha apoyado a ETA hace precisamente esto: justificar la anulación, la asimilación forzosa, la expulsión e incluso la aniquilación del extraño y/o extranjero y convierte el odio en aspiración a la justicia, una especie de guerra justa por recuperar el paraíso perdido. El nacionalismo radical español seguiría los mismos mecanismos pero para conservar una supuesta unidad idílica e impoluta. Podemos incluso hablar de una inclinación colectiva hacia el miedo y el odio cuando se trata de defender un proyecto común que marca los comportamientos sociales hacia los que están fuera de esa comunidad de deseo.

La indiferencia, cuando no está inducida por el miedo, puede surgir al poner un objetivo por encima del dolor ajeno; en el caso del nacionalismo etnicista violento este objetivo sería la Patria y estaría resumido en la expresión «*Aberri ala hil*» (Patria o muerte). El refugio ante el miedo de no pertenecer o de quedarse fuera o el primar la ideología por encima de las personas es entonces reafirmar la Patria y por tanto la separación radical con el que no forma parte de ella. Estamos así ante una cohesión social que se basa en la radicalización de la unidad. La filósofa Victoria Camps pone el dedo en la llaga cuando señala que «la alternativa a la falta de cohesión social no es otra que la de producir cohesión a la antigua, reforzando el espíritu nacionalista, porque allí donde la pertenencia al territorio se erige como valor básico el individuo se ve liberado de tener que elegir desde uno mismo y sin apoyos que sustenten la elección» (244). El caso es que la unión social se produce en buena medida a base de una orientación compartida hacia objetos que nos hacen felices o infelices. Nos une socialmente tratar ciertos objetos como positivos o negativos, compartir nuestra acepción de lo que da alegría o tristeza, seguridad o temor. El vínculo social se refuerza cuando colectivamente buscamos un supuesto bien común —esa arcadia vasca— y se destruye cuando no estamos de acuerdo en qué objetos resultan positivos y cuáles negativos para nuestro bienestar. Entonces, ante el desacuerdo, se quieren imponer las visiones unívocas. El nacionalismo etnicista, ya sea moderado o radical, potencia la esperanza —para algunos cercana— de conseguir una arcadia política, una democracia «real», basada en el deseo popular de constituirse en nación propia. La esperanza, que, como diría Spinoza, no existe sin miedo, justifica la violencia contra aquel que despierta ese miedo porque encarna la amenaza de fracaso del proyecto deseado.

La indiferencia también se nutre de una ignorancia que no por ser no conocedora es pasiva. La ignorancia es activa porque se prefiere no saber, se prefiere no ver; esta ignorancia se permite y se asienta a través de la práctica del silencio, herramienta que se usa para no articular y no comunicar un conocimiento que se intuye, que se sabe existente. Además, el indiferente e ignorante se escuda en la masa, en el hecho de que sus vecinos actúan igual que él: «Un mal de tantos parece un mal de nadie en

particular», señala Arteta, y es precisamente esa falta de apropiación del hecho, de reconocimiento de la propia participación en el mal la que convierte al ciudadano en cómplice indiferente (44).

Una de las consecuencias más graves de la indiferencia es la normalización y aceptación de la violencia; es decir, el asumir que es normal que algunas personas, debido a sus cargos políticos, su ocupación profesional, su ideología y/o clase social, hayan sido o sean el objetivo de ETA y de sus colaboradores. También significa aceptar que, debido a sus vínculos con la izquierda *abertzale*, sospechosos de pertenecer al entramado de ETA sean torturados o que los asesinatos del GAL estuvieran justificados en su momento. En el contexto indiferente, la víctima no es individuo, familia o comunidad a los que se ha hecho un daño irreparable, sino presencias incómodas o meros daños colaterales del conflicto, sobre quienes recae la sospecha de haber merecido su suerte. El «algo habrá hecho» significa aceptar sin cuestionamiento la lógica de los violentos y abrazar la ignorancia como modo de vida. Así, la indiferencia también conlleva la falta de un posicionamiento político abierto: a pesar de que el conflicto invade todas las relaciones sociales y muchas relaciones familiares, en el mejor de los casos se evita tomar partido, en el peor, se elige alinearse con los violentos o por lo menos con sus demandas políticas. Y aquí cabe recordar la famosa frase de Xabier Arzallus «unos han de menear el árbol para que otros recojan los frutos» (cit. en Reyes Mate, *Justicia*, 85-86). El nacionalismo necesita la indiferencia como condición imprescindible para arraigarse y perpetuarse, ya sea en su forma violenta, ya en sus manifestaciones más tibias. Es decir, cuando se da por inútil y prescindible todo lo que amenace a la Patria es cuando se puede aceptar la normalización de la violencia y sus consecuencias. Así, se es indiferente hacia o se abandonan todas las distracciones morales, políticas, sociales o circunstanciales que puedan poner en tela de juicio la aceptación de la violencia. Es decir, para llegar a la normalización de la violencia y sus consecuencias, la Patria se convierte en objetivo indiscutible y superior a todo lo demás. Entonces, la violencia es un mal necesario al que se subordina cualquier consideración moral, política y social. En este sentido, algunos autores han explicado el nacionalismo dentro del concepto de

«religión política», como una ideología que impone «una visión religiosa de la política» articulada en torno a la sacralización de la categoría política «[P]atria» (Casquete, 130). Como categoría sagrada, la Patria está por encima de todo lo demás.

La indiferencia, cuando ha permeado totalmente una sociedad, muestra un fracaso en las relaciones afectivas sociales, porque significa negar que existe un sufrimiento en aquel con el que se convive. ¿Cómo se puede superar este fracaso de los vínculos sociales?, ¿puede ser la cultura una herramienta para despertar una imaginación ética que cambie el modo en que concebimos al semejante, el modo en que vivimos en esta sociedad, ahora en lenta transición hacia la paz?, ¿es posible potenciar una imaginación que nos haga pasar de la indiferencia a una actitud de compromiso con la reparación? Arteta nos recuerda que «[l]o que sucede cada vez que nos despreocupamos de la suerte del conciudadano doliente por la injusticia padecida es el derrumbe de la *imaginación del semejante*; o sea, de ese espacio común que sostiene la humanidad y por ende toda comunidad política... Lo que hemos de combatir no es solamente la maldad, sino también la estupidez, entendida como falta de imaginación» (106-107). Esta imaginación tiene que ir acompañada de una crítica al dogmatismo de la masa: «La única manera de prevenir todas estas inclinaciones a la abstención que nos manchan con el abuso colectivo es impulsar una crítica permanente frente al propio grupo, su cultura, sus estereotipos y su poder» (Arteta, 237). Y es precisamente la cultura la que puede hacer esta labor de crítica permanente y al mismo tiempo alimentar una imaginación ética.

Esta sociedad indiferente en la que ha dominado, como diría Joseba Zulaika, la falta de afecto y en la que no se ha dado un duelo colectivo ante el dolor ajeno, se asienta sobre una imaginación contaminada —en el sentido que le da Vicente Serrano, como ese lugar de conexión entre palabra y cosa. Contaminada porque el nacionalismo etnicista ha conseguido implantarse en la imaginación con todos sus prejuicios, tanto en el ámbito de la representación como del discurso. Aquí es importante recordar la violencia, en algunos casos brutal y muchas veces indiscriminada, por parte de los cuerpos de seguridad del Estado, sobre todo en los años más duros de

las protestas callejeras y de la *kale borroka*. Pero esta violencia, a pesar de que sin duda provocó un recrudecimiento del rechazo social hacia cualquier cuerpo de seguridad (incluyendo, aunque en muy menor medida, la Ertzaintza) no tuvo una permeabilidad social; al fin y al cabo, eran elementos extraños con los que la sociedad vasca no convivía, sino que por el contrario aparecían siempre a nuestro alrededor como agresores. En este sentido, la violencia uniformada no controló ni diseñó el imaginario lingüístico en el País Vasco, cosa que el nacionalismo vasco sí ha hecho, y de forma muy eficaz.

En estos momentos se está produciendo una verdadera guerra por las palabras para construir el «relato» de lo que ha ocurrido en los últimos cincuenta años en los territorios vascos. En un volumen de ensayos oportunamente titulado *Construyendo memorias: Relatos históricos para Euskadi después del terrorismo* (2013), varios autores señalan lo peligroso que es intentar crear tanto un «relato único» como un relato donde «todas» las víctimas y «todas» las versiones tengan el mismo peso. Luis Castells Arteche señala que estamos en un periodo de «transición, de paso de una situación de violencia a otra sin ella y, por tanto, de intensificación de la conquista del lenguaje, de la batalla hermenéutica» (212). Señala acertadamente este autor que el «relato histórico que se proporcione tiene que hacer frente a varios mantras de calado popular: *necesidad de reconciliación, consenso, superación del odio; encuentro; visión compartida...*, términos que en muchos casos conducen a buscar una verdad *confortable*, o a una visión autocomplaciente que nos otorgue tranquilidad» (218). Rogelio Alonso, en la misma línea, cita a Joseba Arregi: «La izquierda *abertzale*, en comunión de intereses con ETA, trata de definir el debate ocupando las palabras e imponiéndolas, con la ayuda inestimable de los profesionales de la comunicación, al conjunto de la sociedad» (156). Por su parte, en una entrevista el escritor Jokin Muñoz me comentaba lo siguiente:

No me gusta el plural de *violencias* o *sufrimientos*. O por lo menos no me gusta cuando nos referimos al terrorismo de ETA. Efectivamente, ha habido muchas *violencias* y muchos *sufrimientos*, pero habría que afrontarlos, analizarlos y condenarlos sin mezclar unos con otros. Te voy a poner un ejemplo bastante ilustrativo, sin ánimo de equipararlo en magnitud. La

Segunda Guerra Mundial fue un cúmulo de violencias y sufrimientos. En ella ocurrió el Holocausto, e unánimemente se ha condenado, se ha recordado y se ha insistido en su enorme crueldad. De manera singular, sin mezclarla con otras barbaridades del mismo conflicto bélico. ¿Por qué? Porque era tal su magnitud que había que colocarla sola bajo los focos. También ocurrieron otras violencias y otros sufrimientos, por supuesto, como los bombardeos aliados a la población civil alemana, o el comportamiento de las tropas soviéticas. Estos sucesos han recibido actos de homenaje y de recuerdo a sus víctimas, pero a nadie se le ha ocurrido abarcar todas ellas bajo el epígrafe de «violencias de la Gran Guerra», y homenajear a *todas* las víctimas (*Imágenes de la memoria*, 209-210).

Al difícil tema de las víctimas y perpetradores y su representación en la cultura no llegaremos hasta el final de este ensayo, pero sí me gustaría aquí ampliar la discusión sobre el dominio del discurso y su repercusión en el proceso imaginativo en relación a nuestro conocimiento de la violencia. En torno al control sobre las palabras y cómo éstas tienen el poder de intervenir en la imaginación pública, nos habla Manuel Montero en su ensayo *Voces vascas* (2014), donde explica la apropiación de ciertos términos del español por parte del nacionalismo vasco y su uso extensivo en nuestra sociedad. En el lenguaje vasco en español, señala Montero, «las palabras no siempre describen la realidad. A veces la deconstruyen, la segmentan, la sustituyen. Por la vía de negarla, de arrebatarle existencia al no decir un término y sustituirlo por otro» (Montero, 13). Señala que a través del eufemismo, la elipsis y otras figuras del lenguaje sustitutivas se ha creado un imaginario victimista que sitúa al nacionalismo vasco acorralado por la injerencia extranjera —o sea, española. El grado de perversión del lenguaje ha llegado a tal punto que no es que las palabras hayan dejado de significar, hayan perdido su significado o sean vacías, sino que «significan lo que quieren las ideologías» (14). Ya George Steiner señalaba elocuentemente que, cuando se implanta una visión unívoca de la realidad al servicio de una ideología, «las palabras se convierten en vehículos de terror y falsedad. Algo irremediable acaba por ocurrir a las palabras. Algo de las mentiras y del sadismo acaba por instalarse en el núcleo del idioma» (121).

Montero muestra la capacidad de la izquierda *abertzale* para generalizar sus expresiones y hacerlas pasar al vasco común. Esta apropiación de la palabra es significativa porque implica la imposición de una visión, de un imaginario en que lo vasco es victimizado y lo español encarna al agresor y

lo indeseable, como demuestra el uso siempre negativo de palabras como España, español o Constitución. El trabajo constante de imponer esta visión del mundo social vasco a través de principios de división frente a todo lo no vasco y victimización histórica de todo lo que sí lo es, acaba convirtiéndose en el relato que otorga sentido a la violencia e impone un consenso sobre ese sentido. Este proceso que se ha llevado a cabo durante las últimas décadas está hoy particularmente vivo.

Esta contaminación del lenguaje ha sido ejecutada a través del campo de la política y del intercambio social y, como señala Arregi, gracias en buena medida a profesionales de la comunicación. En el campo de la cultura, a excepción de la música y especialmente el rock radical vasco, la literatura que ha apoyado abiertamente a ETA y sus objetivos no ha encontrado eco en el debate social más allá del entorno *abertzale*. Los motivos pueden ser varios, por un lado lingüísticos —que haya sido publicada exclusivamente en euskera y no haya llegado al público mayoritario castellanoparlante—, estéticos —que ya sea en español o en euskera la novela haya tenido escaso valor literario—, y/o políticos —que la obra haya sido entendida como propaganda de ETA y por tanto haya llegado únicamente al público minoritario dispuesto a digerir ese discurso.^[2] Y sin embargo, como demuestra Montero, la adopción del eufemismo y la tergiversación de la realidad en una representación en que Euskadi (para los aranistas) o Euskal Herria (para la izquierda *abertzale*) es víctima de una injerencia exterior ha triunfado no tanto porque haya habido una campaña cultural de reeducación exitosa —aunque sí el intento de hacerlo a través de la política lingüística— sino porque el nacionalismo moderado y, por tanto, buena parte de la sociedad vasca, ha adoptado los términos de los violentos sin plantearse lo que esto significa. Las palabras que oímos y usamos a diario nos hacen imaginar una realidad en la que todo lo que esté relacionado con ese mundo que hemos internalizado como inferior, amenazante, extraño, extranjero, nos provoca desde el desprecio a la indiferencia. También la contaminación viene de una idealización y simplificación de los sentimientos positivos: la arcadia vasca, el pueblo vasco, la patria. No es casualidad que *Bilbao-New York-Bilbao*, de Kirmen Uribe, una novela folclorista en la que se presenta esta visión edulcorada de la historia y la realidad vasca, haya sido

encumbrada como obra maestra en los círculos literarios oficiales vascos, a pesar de las graves limitaciones que una perspectiva así conlleva. En los intersticios de estas dos visiones —el rechazo y la idealización— algunos autores han propuesto otro tipo de imaginación y otros usos del lenguaje, lo que a lo largo de este libro denomino «imaginación ética», que es la que busca salir de la simplificación que sirve para sustentar un discurso político, y hace aquello que Milan Kundera decía que debe hacer la literatura: mostrar la complejidad de la realidad (*El arte de la novela*, 31).

Adentrémonos pues, en esa complejidad.

EL RELATO DEL TESTIGO

Somos cómplices de lo que nos deja indiferentes.

GEORGE STEINER
Lenguaje y Silencio

Debajo del felpudo

No puede decir que todavía era una niña y que por eso no supo cómo reaccionar. Sabe que ya no lo era por varios motivos, como que ya vivía en la casa del parque, ya no llevaba el uniforme del colegio de monjas, y ya compraba caramelos de menta para ocultar el sabor del tabaco.

Lo hicieron delante de ella. No. Lo hicieron especialmente *para* ella. Se le acercaron según sacaba las llaves del portal, le enseñaron un gato recién nacido, pelirrojo y con los ojos cerrados. Mientras ella metía la llave en la cerradura, le dejaron que acariciara al gato, lo pusiera contra su camiseta negra y le diera un beso sabor a menta en el hocico. Devolvió el animal a uno de ellos, igual de pelirrojo que el gato, que le preguntó «¿no te gusta?», y ella, según empujaba la puerta decía «sí, mucho, pero tengo un perro y además mi abuela odia los gatos», y lo decía todavía con una sonrisa causada por el cosquilleo de la pelusa del gato, una sonrisa que se iba apagando mientras el pelirrojo decía «pues te jodes, porque mira lo que vamos a hacer con esta mierda», y tiraba con fuerza la bola de pelusa roja bajo el felpudo de goma que ese día estaba en la calle y empezaba junto con sus amigos a saltar encima de él, en silencio, metódicamente, cada vez con más fuerza, cada vez saltando más alto. Y ella, en el portal, detrás de la puerta de cristal ya cerrada, observaba horrorizada el baile ahora frenético y se iba alejando y doblaba la esquina y subía en el ascensor y entraba en su casa y quería olvidarse de lo que acababa de ver y sacudía al principio silenciosa, metódica y después frenéticamente la suave pelusa de su camiseta negra.

Cada día, por muchos meses, se preguntaba qué habría quedado de él. Nunca se atrevió a levantar el felpudo, ¿quedaría algo de su pelusa tibia y

pelirroja? ¿Tal vez alguna uña minúscula? ¿Algún huesecillo apenas formado? ¿Quizás un bigote? ¿Habría recogido sus restos la señora de la limpieza al mover el felpudo? Si no lo hubiera hecho, habría comenzado a oler a carne descompuesta; pero era tan pequeño el bicho que igual ni siquiera tenía carne; igual ni siquiera olía. En las raras ocasiones que pisa ese felpudo de goma recuerda siempre la minúscula masa reventada que quedó debajo de él.

Años después paseaba por Bilbao y observó, desde una distancia prudencial, cómo encima de un señor que en otras ocasiones usaba uniforme de la *ertzaintza* un grupo de jóvenes consumaba otro de esos bailes frenéticos. No se puede decir que todavía era una niña. Tampoco se puede decir que esta vez se atrevió a mirar debajo del felpudo.

«Cipayo: los días que te quedan son una cuenta atrás»

Le encantaba Soziedad Alkoholica, pero sólo en directo. Nunca los escuchaba en casa. Su amiga Iradi sí; ella los ponía a tope, incluso a primera hora de la mañana mientras se preparaba para ir a la universidad y, si no, ponía *death metal* —Iron Maiden o Metallica. A ella le gustaba más escuchar los Sex Pistols o Extremoduro, pero no se perdía un directo de los S. A. Los conciertos en pequeños locales —el Gaztetxe de Bilbao, la sala Reverendos de Pamplona— le permitían meterse entre el tumulto, llegar a primera fila a empujones y codazos —era parte del calentamiento—, y nada más oír los primeros acordes de guitarra o el primer grito de ultratumba del cantante, comenzar el forcejeo: más empujones, patadas, amasijo de brazos y piernas, sudor, quemaduras de porro o cigarrillos en la ropa o en las partes descubiertas del cuerpo, cerveza o kalimotxo volando por los aires y cayendo sobre su pelo y su ropa, mezclándose con los proyectiles de saliva de los que intentan cantar las letras casi indecifrables, excepto retazos como «¡no a la vivisección!», «civilización, degeneración». Era una violencia consentida por todos, una violencia contra ellos mismos que quedaba suspendida en el aire del local, visible en su cuerpo en forma de quemaduras y cardenales que sólo dolerían al día siguiente. Esa violencia era para ella un regalo temporal, un espacio donde manejar, expulsar, compartir su rabia. Ahí se sentía libre, desinhibida, sin esa necesidad fatigosa de controlar su irritación constante, sin pensar en los movimientos de su cuerpo: a quién hería, contra quién chocaba, a quién pisoteaba.

En los conciertos de S. A. normalmente nadie gritaba consignas y esa violencia muda también le gustaba. En otros conciertos, sobre todo en fiestas de su pueblo o de Bilbao, siempre acababa coreando con la masa «*Gora Euskadi Askatuta, Gora ETA militarra*» o cantaba a grito pelado «Cipayo, los días que te quedan son una cuenta atrás» o bailaba como una loca con «Sarri», el himno de Kortatu al fugado Joseba Sarrionaindia — ¿quién no se sabía la letra? «*Ez dakit ser pasatzen den asken aldi hontan jende hasi dela dantzatzen Sarritan...*». En estos casos la violencia era otra, la comunión no tenía que ver con exorcizar una rabia irreflexiva, que estaba ahí sin razón concreta o motivo específico. Ahí la violencia y la rabia tenían un objetivo concreto: era el Cipayo, el otro, el traidor, el chivato que no quería comulgar con esa comunidad, era en definitiva, aquel al que se debía eliminar. Pero eso lo piensa ahora; en aquellos momentos, ella era una más coreando, cantando, bailando, celebrando la muerte. Y si por cualquier motivo después del concierto había movida, como solía haber en todas las fiestas de los pueblos, ella también gritaba «¡¡*txakurras*, hijos de puta!!». Y echaba a correr por las calles, entre asustada y divertida.

Ser testigo transforma al sujeto. Si no lo transforma, ya no es testigo sino cómplice. En el silencio creado por la violencia, en la ausencia creada por la marginación, la exclusión e incluso la muerte, lo único que queda es la función del testigo para narrar lo callado y para recordar a los que faltan. Podemos elegir ser testigos de la historia y también podemos aceptar ser «cómplices de lo que nos deja indiferentes».

Es lugar común decir que el testigo no siempre tiene una visión «objetiva» de la experiencia porque el impacto de lo vivido, las trampas de la memoria, la cercanía —que a veces es mayor, a veces menor— a los hechos le impiden narrarlos con la distancia deseada. La palabra «objetividad» siempre me ha resultado sospechosa, sobre todo cuando se esgrime en contra de supuestas injerencias afectivas o ideológicas en discursos artísticos. Quien al tratar el tema del conflicto vasco desde cualquier disciplina (historia, política, arte, sociología, antropología) esté libre de afecto o ideología, que tire la primera piedra. Por supuesto que la versión del testigo nos da un punto de vista afectivo, ideológico, ético... en definitiva: un punto de vista personal. Pero creo que precisamente en ese punto de vista radica el interés de esta versión: en su representatividad, en su integración y elaboración imaginativa de la violencia en la ficción a partir del afecto, en cómo nos ayuda a entender la complejidad y la variedad de puntos de vista con los que acercarnos a este conflicto. Por este motivo comienzo mi indagación de representaciones artísticas de la violencia en el País Vasco con dos documentales realizados por dos directores vascos: uno de mi generación, Aitor Merino (1972), y otro director más joven, Ander Iriarte (1986). Ambos, con un estilo y aproximación al tema muy diferentes, construyen un relato desde las preguntas, usando las herramientas

audiovisuales para explorar desde el deseo de conocer —que no justificar— la violencia en sus respectivos entornos. Intento así acercar al lector al tipo de relato que creo que nos puede ayudar a enriquecer nuestra imaginación y con ello nuestro conocimiento de la realidad vasca. Estos autores lo hacen no desde el planteamiento político, desde la frialdad de las estadísticas o la espectacularidad de los medios de comunicación, sino desde los afectos íntimos, de las intrincadas redes afectivas de nuestra sociedad, representando el laberinto en el que se ha cultivado la violencia. Como yo, estos dos autores han salido poco después de la adolescencia de su entorno, han tomado distancia, se han reubicado, y después de vivir años fuera de Navarra y el País Vasco, han querido volver para realizar sus obras, que no son otra cosa que un intento de entender su propia postura en relación a la violencia, dirimir qué significa para nosotros haber convivido con ella, tener lazos afectivos con aquellos que la ejecutan o la han ejecutado, y al fin y al cabo, plantearse qué hacer con esta historia que, además de política, es también sentimental.

Asier eta Biok (2013) es el primer largometraje documental del actor Aitor Merino, codirigido por su hermana Amaia. En él plantea la problemática del conflicto desde el afecto, lo personal y lo íntimo. Así lo señala Jordi Costa en una crítica de la película para *El País*, en la que reconoce el valor de las «escenas y testimonios que en ningún momento justifican la violencia, pero permiten acercarse y entender la mirada del otro lado». A pesar de que en general escribe una crítica positiva, Costa señala como aspecto negativo de la cinta que Aitor Merino queda más expuesto por su ingenuidad y en ocasiones falta de tino que Asier Aranguren, el etarra, en su elección vital. Yo discrepo de esta crítica de Costa porque considero que ahí mismo radica el valor de la película: Merino, sin tal vez darse del todo cuenta, ha construido un relato sobre qué significa vivir en contacto con la violencia, tener lazos afectivos con aquellos que la ejecutan, ser testigo también del sufrimiento de esa parte pero sin justificar el uso de la violencia como respuesta al sufrimiento, y reconocer, al fin y al cabo, la fina línea que separa ser testigo de ser cómplice. Además, el relato de Aitor Merino representa a muchos vascos de su generación con todos nuestros fallos, culpas y complicidades. La película se convierte así en una crónica

generacional, en un ejemplo de cómo podemos comenzar la labor de entender nuestra propia historia, de construir nuestros propios relatos. Un proyecto de este tipo, con todos sus problemas y debilidades, es mucho más encomiable que ridiculizar la situación, reírnos de los tópicos, o potenciar la banalidad como se hace en *Ocho apellidos vascos*. Pero a eso volveré dentro de unas cuantas páginas.

Asier ETA Biok comienza con un tono de humor: mientras Asier cincela en una piedra en medio del monte lo que al final del film sabremos que es un homenaje a su padre muerto, Aitor bromea con Asier en euskera —todas las conversaciones entre ellos durante el film serán en este idioma, su lengua afectiva. Este sentido del humor aparecerá en varios momentos en el documental rompiendo así la tensión dramática, pero es un humor que no banaliza, sino que forma parte del mundo sentimental de Aitor, mundo en el que su amistad con Asier es fundamental. Después de esta primera imagen en el monte Asier y Aitor visitan la *ikastola* (escuela vasca) donde estudiaron juntos. En estas primeras escenas se presenta la fuerte conexión entre ellos desde pequeños, al mismo tiempo que se contextualizan los años de su adolescencia. Aitor habla del curso escolar 1985-1986 como un espacio temporal paradigmático, explicando el problema vasco según su recuerdo político y sentimental de esa época: «por un lado estaba ETA que exigía el derecho de la autodeterminación de los vascos a tiros y bombazos. [...] Por otro lado estaba el GAL que mataba a los de ETA y que [lo dice susurrando] ya por aquella época se decía lo había creado el gobierno español. Y luego pasaban cosas muy raras: detuvieron a dos jóvenes vascos [...] para interrogarlos y fueron enterrados en cal viva; otro apareció en el fondo de un río con las esposas puestas». Como la mayoría de los jóvenes de su generación, «bailábamos y cantábamos a ritmo de Kortatu y a ritmo de Kortatu nos hostiaban». A pesar de la simplificación de la historia, este contexto explica la radicalización de Asier, que comienza a participar en movimientos de insumisión y antimilitarismo que, en nuestra generación, era el primer paso en el acercamiento al entorno *abertzale* radical porque eran los únicos que defendían las causas que a cualquier joven de espíritu rebelde parecían justas. Mientras Asier se radicaliza, Aitor opta por irse a Madrid, dejar como tantos otros una ciudad —Pamplona— en la que el

enfrentamiento político es constante. Irse: para muchos la solución ante un conflicto político y emocional irresoluble, salvo entrando a formar parte de uno de los bandos. Con esta introducción nos adentramos de lleno en el tema del conflicto desde el terreno de lo afectivo, desde la amistad.

El tono de Aitor Merino a veces crea un distanciamiento con el espectador. Nos damos cuenta de que es un actor haciendo un documental, actuando su narración como protagonista, pero al mismo tiempo hay una honda honestidad y un sentimiento sincero que no pasa desapercibido. Porque no se puede decir que el suyo sea un distanciamiento irónico, ya que éste supone una superioridad por parte del que narra que está ausente en Aitor Merino. Lo que sí hay es un distanciamiento antisentimental. Por ejemplo, la primera escena que graba Merino (aunque después, al editar la cinta se incluye en la mitad del film) es la llegada de Asier a la frontera tras ocho años de estar encarcelado en Francia. Asier saluda a los familiares que le han ido a buscar mientras Aitor se esconde detrás de un seto con la cámara. Desde esa distancia, la escena pierde intensidad y dramatismo; más que en un momento solemne se convierte casi en una broma, como si Aitor estuviera jugando al escondite con su amigo y estuviera a punto de darle un susto. En este sentido, la película está realizada desde el afecto y apela al sentimiento del espectador, pero al mismo tiempo no cae en los juegos ni la manipulación; no hay sentimentalismo entendido éste como un sentimiento sin guía de la razón. El objetivo de Merino es conocer y hacer conocer; el sentimiento en su narrativa es una herramienta de conocimiento.

Merino narra la historia de los noventa según sus recuerdos y vivencias, enfatizando la polarización social en Euskadi a causa del conflicto, pero también el rechazo por parte de buena parte de los españoles de todo lo que fuera vasco. Merino hace referencia al miedo de reconocer el origen de uno; en su caso, en Madrid, donde «defender el derecho de nuestro pueblo a decidir o criticar la política antiterrorista del gobierno, era visto como una afrenta». Nos habla sin tapujos del recrudecimiento de la violencia a mediados de los noventa, cuando ETA «desoía a la mayor parte de la población vasca que pedía su desaparición. La sociedad vasca se dividió; la convivencia se hizo cada vez más amarga. El gobierno español seguía apostando por las vías represivas. Para mí, ETA había rebasado con creces

los límites de lo aceptable...». Pero Asier seguía defendiendo a ETA, así como muchos del entorno vasco de Merino creían que «estar en contra de ETA significaba que eras un blando, que no tenías suficiente compromiso o que, directamente, te habías pasado al enemigo». La radicalización de Asier se contextualiza también aportando la historia de su padre, a quien detienen por ser parte del colectivo Orain, asociado con el periódico Egin, en el proceso 18/98 iniciado por Baltasar Garzón y para quien el fiscal pide 48 años de cárcel.

Con este relato, Aitor contextualiza la complejidad del conflicto a partir de su propia experiencia. No se puede decir que sea un relato objetivo, ya que está hecho desde su evidente cariño hacia Asier y la intimidad de su amistad, pero sí por lo menos realizado desde alguien que intenta entender la realidad sin tener todas las respuestas antes de formular las preguntas. También lo hace rompiendo ciertos tabús de representación. No sólo al presentar ante las cámaras a Asier, un militante de ETA, sino también al hablar de sus propias vivencias de violencia. Hacia mitad de la cinta, Aitor explica el allanamiento de su casa en Pamplona durante las redadas de noviembre de 2000. Los dispositivos que usa Aitor para narrar ese allanamiento y el maltrato que sufrió por parte de la policía son, cuando menos, originales. Aitor elige dar a la escena un tono tragicómico: interpreta los hechos en calzoncillos, que es como le pilló la policía, luciendo su barriguita incipiente y apuntándose a la cabeza con un secador rojo, haciendo asimismo de policía con la cara tapada con un trapo negro: «Hijoputa, hijoputa, como te muevas cabrón, te pego un tiro, hijo de la gran puta...». Habla así de un tema que se ha negado y se sigue negando constantemente: las torturas físicas y psicológicas a las que se somete a los sospechosos de ser del entorno de ETA cuando son detenidos. Aitor también incluye la rueda de prensa que dio denunciando el suceso, a la cual asistieron poquísimos medios, a pesar de que en el momento Merino gozaba de gran popularidad (recordemos que fue uno de los protagonistas de *Historias del Kronen* de Montxo Armendáriz).

Todos estos sucesos ocurren y se narran en la película antes de que Asier esté en busca y captura (3 de marzo de 2002) y que caiga detenido el 10 mayo de 2003. Entre tanto, el padre de Asier es detenido y acusado de

haber pertenecido a ETA, por lo que pasó tres años yendo al juicio de Madrid-Pamplona y a París a ver a su hijo en la cárcel. Al final y debido a la enorme carga de estrés, murió de un infarto. Se podría decir —seguramente alguien lo habrá dicho— que Merino introduce la historia del padre de Asier, quien aparece claramente representado como una víctima colateral del conflicto, para manipular la afectividad del espectador y forzarle a aceptar la militancia de Asier como respuesta a un tipo de opresión. Sin embargo, nada más lejos que esto. Creo que el papel de esta historia en el documental es reflejar —más que explicar— la compleja red de matices, conexiones, consecuencias, en los que se asienta la sociedad vasca. Porque por una parte tenemos la historia del padre de Asier, pero por otra una larga secuencia en que su madre, ya viuda y con Asier recién salido de la cárcel, condena ante su hijo el uso de la violencia, con un dolor que conmueve al espectador. Resulta innegable la repulsa de la madre ante las acciones y justificaciones de Asier, quien quiere ver una continuidad de la lucha de su abuelo —gudari durante la guerra civil— en la propia, pero está claro que la madre no acepta esta versión de la historia. Mientras que Asier insiste en que su abuelo luchó con armas durante la guerra civil y señala como prueba una fotografía donde se vislumbra en su cadera una pistola, la madre reconoce que ella por muchos años ni siquiera vio la pistola... hasta que el hijo reclamó su existencia. Aitor no censura esta escena, presenta la absurda justificación de la violencia de Asier que no respeta el dolor de la madre, con lo que tiene que anticipar que el público no *abertzale* va a sentir repulsión hacia su amigo. Hace lo mismo en otros dos momentos del film en los que la defensa de la violencia también se plasma sin tapujos. Por ejemplo, nada más salir Asier de la cárcel, después de ocho años, visitan a una tía suya en una residencia de ancianos. Tía y sobrino se besan, se abrazan, lloran juntos en una escena conmovedora. Pero la que parece una ancianita tierna comienza a cantar una canción con Asier que nos pone los pelos de punta: «corra la sangre hispana mientras dure la invasión. Unámonos todos los vascos, olvidemos nuestras penas y rompamos las cadenas del yugo franco-español». A esta escena le sigue el homenaje a Asier tan típico de los que vuelven como héroes tras haber estado en la cárcel por pertenencia a ETA: Oímos gritos de «*Gora ETA*», «*Jotake, irabasi*

arte», «*euskal presoak, etxera*», vemos cómo le bailan el *aurreku*. Y también vemos a Asier dando las gracias por el homenaje, diciendo «*kalean nago, baino ez libre*» (estoy en la calle, pero no libre) y que no faltan razones para continuar la lucha.

Aitor reconoce la extrañeza que le causa ver a Asier en ese contexto: «yo siempre creí que Asier entró en ETA por accidente [...]. Pero ahora, vuelve después de diez años [...] y se muestra delante de toda esa gente como un militante orgulloso, levantando el puño cuando gritaron “*gora ETA militarra*” y adoptando un discurso que me pareció ortodoxo. Todo esto me sorprendió y sobre todo pensé que a mis amigos de Madrid les causaría espanto». Y a pesar de saberlo, Aitor decide añadir esta secuencia al documental, así como las otras mencionadas. Entonces, la pregunta que se hace Aitor es esencial: «¿Cómo hacerles entender mi amistad con un etarra, un terrorista fanático y violento, la quintaesencia de la sinrazón?». No se pregunta cómo hacerles entender a Asier, al terrorista, sino cómo hacerles entender *su amistad* con él. En este sentido, la película refuerza la importancia de que el testigo comparta su experiencia, tanto con los que como él conocen la situación desde dentro, como con aquellos cuyo conocimiento es o bien limitado o sin los matices que otorga la experiencia vital. Aitor es testigo del desarrollo de Asier, del dolor de su familia, de su radical separación, de su radical otredad. Y lo que nos cuenta es su propio proceso de intentar entender a Asier. Al principio su intención es absolutamente ingenua: «hacer una película para que mis amigos de Madrid pudieran conocer a Asier y de alguna manera conocerle un poco mejor y, quién sabe, quizás, acercar posturas». Ésta es la intención inicial que, como en toda obra que sea indagación y no demostración, acaba convirtiéndose en otra cosa cuando la complejidad de la materia las embarulla; entendemos así que hacer el documental se convierte en una herramienta de conocimiento.

La sensación de no poder presentar a Asier como alguien aceptable prevalece desde ese momento en el documental en que, claramente, Aitor ve que la defensa de ETA y de la lucha armada es algo consustancial en su amigo, no producto de un accidente. Durante los últimos minutos del documental volvemos a la escena donde Asier talla la piedra; es aquí

cuando nos enteramos de que es un homenaje al padre, muerto mientras él estaba en la cárcel. Asier, siguiendo la tradición de su padre que había grabado en los árboles del bosque los nombres de sus hijos y nietos, cincela en la piedra un epitafio para su padre. En estos momentos también somos testigos de una explicación demencial por parte de Asier de lo que es Euskal Herria, que me hizo pensar —supongo que no he sido la única—: ¿y por estas ideas ETA ha matado a casi novecientas personas? Aitor aprovecha la intimidad y el espacio idílico para contarle un sueño a Asier: «en él un amigo me dijo: Oye, oye, Aitor, en la televisión están diciendo que tu amigo Asier ha matado a alguien en un atentado». Y al escuchar eso en el sueño, Aitor confiesa que se le rompe el corazón. Asier le responde: «Porque tu amigo fuera capaz de algo así...» [...].

A la invitación de Aitor a hablar sobre posibles delitos de sangre —posibilidad que, claramente, a Aitor le horroriza—, Asier responde así: «Yo nunca he dicho qué he hecho ni qué he dejado de hacer. Cuando todo acabe igual lo digo. Ahora no tiene sentido hacerlo. Pero... No sé. Te responderé cuando todo termine». Ante esta innegable confesión de responsabilidad en los delitos de sangre de ETA —apretara Asier o no el gatillo— Aitor sabe que esa idea inicial de «acercar posturas» es imposible. Pero su compromiso con reconstruir este proceso de conocimiento a través del documental nos recuerda que querer conocer la realidad no significa justificar. Reconocer la imposibilidad de representar a Asier como ese amigo idealizado porque sabe que no lo es, compartir el conocimiento adquirido a través de este proceso, mostrar la complejidad de sus sentimientos y de la realidad en la que se asientan, es para mí un acto de responsabilidad y, por qué no decirlo, valentía. Transcribo aquí al completo su reflexión:

El Asier que quería mostrar a mis amigos era una versión romántica e ingenua que yo había creado en mi imaginación para evitar rendir cuentas ante ellos [los amigos] y *mí mismo*. Claro que me hubiera gustado que me dijera que nunca jamás emplearía un arma. Pero me ha enseñado que para él es irrelevante que cuando le detuvieron no llevara pistola o que no había cometido delitos contra las personas porque habiendo pertenecido a ETA asume como propia la responsabilidad de todos los actos que ETA haya podido cometer, incluso aquellos con los que quizás en su fuero interno no comulgue. Y esa coherencia me deja boquiabierto. ¿Tendría que rechazarle por eso (haber asesinado a una persona)? ¿Pueden unos principios éticos racionales ser

más importantes que el afecto? Juzgar sus ideas o sus actos es fácil pero busco entre las fotos y sólo veo pedacitos que sólo dicen algo de quién es Asier más allá de su militancia.

En este sentido, el título de la película —*Asier ETA Biok* (Asier y yo)— merece comentario. En euskera, la palabra «*biok*» no tiene el mismo significado que el «yo» español. «*Biok*» viene de la palabra «*bi*», que significa «dos», entonces siempre incluye al otro, enfatiza la relación del yo (en este caso Aitor) con el otro (Asier). La conjunción que les une, sin embargo, ese «*eta*» que debería unirlos en minúsculas, les separa cuando se convierte en ETA. En el título se resume el conflicto de Aitor: el deseo de ver a su amigo como tal, más allá de su militancia, y la imposibilidad de hacerlo por la presencia de ETA entre los dos.

Así como Aitor Merino comienza a ser más consciente del problema vasco cuando empieza a vivir en Madrid y a hablar con sus amigos no *abertzales* del tema, Ander Iriarte toma conciencia de la dificultad de explicar la violencia de su lugar de origen cuando sale del pequeño pueblo guipuzcoano de Oiartzun para ir a estudiar a Barcelona, donde dice él «empecé a ser consciente de mis ideas y contradicciones». Después de vivir ocho años fuera de su pueblo, Ander decide realizar el documental *Echevarriatik Etxebarriara. Oiartzun: Indarkeriarekin bizi izan den herri baten kronikak* (De Echevarria a Etxebarria. Oiartzun: crónicas de un pueblo que ha convivido con la violencia, 2014). Iriarte realiza un documental que difiere del de Merino tanto en el tono —no hay ningún rasgo de humor— como en el enfoque del relato —crónicas de la violencia narradas por varios participantes. A pesar de que el punto de vista de Iriarte no es tan íntimo ni personal como el de Merino, su punto de partida sí lo es. Comienza su narrativa con su propio testimonio mientras la cámara le sigue en un paseo por los bosques cercanos a Oiartzun. Se muestra aquí, como veíamos también en el documental de Merino, el monte vasco como espacio donde iniciar la narración, como lugar idílico para las confidencias y el recuerdo (aunque también ha sido el lugar en el que ETA ha ejecutado a algunas de sus víctimas, como Javier Ybarra o Miguel Ángel Blanco, o construido sus zulos). El bosque al que nos lleva Iriarte es el mismo en el que su padre le confesó que había sido militante de ETA. Este recuerdo da pie a Iriarte a

reflexionar sobre la extrañeza que ahora le causa haber tenido una infancia feliz a pesar de estar rodeado de tanta violencia, y la contradicción que supone haber guardado silencio en torno a todo lo relacionado con ETA, a pesar de que los medios de comunicación y las pintadas de los muros de su pueblo no hablaban de otra cosa.

A esta introducción le sigue la descripción de Oiartzun como un espacio que durante doscientos años ha vivido constantemente la violencia, ya que desde las guerras carlistas no ha habido generación en el pueblo que no haya sido testigo directo de hechos violentos. Esta continuidad se ve de forma paradigmática en el cementerio que comenzó llamándose «el cementerio de los gudaris» y ahora se conoce como «el cementerio de los etarras». Para que nos hagamos una idea clara, Iriarte muestra un espeluznante clip de apenas dos segundos del *Aberri Eguna* (día de la patria vasca) en el que dos encapuchados vestidos de negro, rodeados de ikurriñas y tumbas, disparan salvas al aire. Iriarte nos presenta un pueblo en el que la mayoría es de la izquierda *abertzale*, como lo señala claramente su alcaldesa de EH-Bildu y como se ve muy bien en las primeras escenas del documental con la participación masiva de los habitantes del pueblo en diferentes manifestaciones de apoyo a ETA y sus presos. Un pueblo con el que Ander Iriarte tiene unos lazos afectivos muy fuertes pero del que decide irse porque le «asfixiaba».

Este documental no tuvo la repercusión ni el éxito de público de *Asier ETA Biok*. Creo saber los motivos; van desde lo personal (Iriarte no tiene el pasado mediático de Merino ni sus contactos) a lo político (el film está completamente realizado en euskera y los participantes son todos de la izquierda *abertzale*), pasando por lo estético (es un documental clásico de múltiples entrevistas y testimonios de expertos). Con este documental, Ander Iriarte da a conocer la complejidad de visiones y experiencias del mundo de la izquierda *abertzale*. Estamos demasiado acostumbrados —aquí me incluyo yo también; soy consciente de haberlo hecho en páginas anteriores— a categorizar como «izquierda *abertzale*» a los que hasta hace bien poco han defendido a ETA. Pero en realidad, ser de «izquierda» y ser «*abertzale*» puede significar simplemente eso: ser una persona con ideas nacionalistas que defiende un proyecto social y económico desde la

izquierda, sin necesidad de respaldar la lucha armada para conseguirlo. En este sentido, el documental es esclarecedor; pero en realidad lo que me interesa para este estudio es el punto de vista de Iriarte, su indagación de las secuelas de la violencia en un lugar como Oiartzun, en el que, en el momento de la grabación (2013), cientos de sus habitantes reunidos en la plaza todavía gritan «*Gora ETA militarra*».

Iriarte hace una excelente labor de edición a la hora de contrarrestar testimonios de diferentes actores políticos y sociales del pueblo. No me voy a detener en todos los testimonios, pero sí destacaré el diálogo que establece Iriarte entre algunos de ellos. Es el caso de las dos mujeres que más hablan en el documental: Ixiar Galardi, ex miembro de ETA (militar) y portavoz del colectivo de presos por un lado, y Lide Martiarena, maestra y esposa e hija de presos etarras. El testimonio de estas dos mujeres aparece en diferentes ocasiones en el documental, y poco a poco nos vamos formando una visión de ambas: la frialdad y el fanatismo de Ixiar, su justificación de la violencia con todos sus tópicos, frente al sufrimiento profundo de Lide y su visión del conflicto desde el punto de vista humano. Frente a las justificaciones de Ixiar, Lide narra primero el acoso que sufrió por ser hija y esposa de militantes de ETA, pero también narra cómo en el juicio en contra de su marido vio a la madre de aquel a quien su marido había asesinado. Entonces, dice, comprendió «lo que sufrían también los otros» y que no sólo sufrían por el dolor causado por la violencia, sino también por la manipulación política que como víctimas de ETA tenían que soportar. También se emociona al contar cómo dio a luz a su segundo hijo al mismo tiempo que la nuera de un asesinado de ETA y que ese momento las unió para siempre: «Desde ese día los niños son casi como hermanos gemelos. [...] Creo que es una cuestión de humanidad: es una buena persona y creo que ella también me considera a mí como persona». El contraste entre las dos mujeres es impactante, así como lo es el final de la entrevista de Ixiar, cuando confiesa con buena dosis de angustia: «¿Cómo me explico a mí misma todo lo que hemos hecho? Quisiera darle sentido a todo eso, quiero creer que no ha sido inútil. Pero a veces tengo dudas. ¿Todo eso para qué? Para llegar hasta aquí. ¿No podíamos haberlo evitado? Porque el coste

humano ha sido terrible, tanto por nuestro lado, por todo lo que hemos dado, como lo que hemos quitado».

Hay otros contrastes que también esclarecen la interpretación que hace Iriarte sobre la violencia. Por una parte aparece el dirigente histórico de la izquierda *abertzale* Rufi Etxeberria (asociado siempre a HB y sus versiones tras la ilegalización), que plantea una historia de opresión y una equiparación de sufrimientos y víctimas a mi entender obscena y acorde con la de Ixiar Galardi;^[3] pero por otro tenemos los testimonios de otros actores que también se consideran de la izquierda *abertzale* como Joseba Errekalde (representante de Euskadiko Eskerra/Aralar) o J. M. Mitxelena (Eusko Alkartasuna/EH-Bildu), los cuales narran el acoso y las amenazas que hasta hace bien poco sufrieron de sus convecinos de Oiartzun. Cuando Joseba comenzó su militancia en EE/Aralar, en el pueblo comenzaron por negarle el saludo (entre ellos Ixiar Galardi), después pasaron a insultarle y amenazarle, hasta que acabaron dándole una paliza. «Yo he visto una diana encima de un cartel con mi cara. [...] Se me hacía mucho más insoportable ver el odio de la gente que te rodeaba, aquel odio, que una bofetada», señala todavía conmovido Joseba. Intercalado con este testimonio, está el de Ixiar que cuenta el día que se aproximó a Joseba y que, según ella, los «dos reconocieron lo que habían hecho». Es interesante ver que Joseba en ningún momento habla de esta supuesta «reconciliación», posiblemente porque él no es consciente de haber «hecho» nada ni contra Ixiar ni su colectivo, salvo no pensar y actuar como ellos. Por su parte, a J. M. Mitxelena le dejaron un gato muerto a la puerta de su casa, mensaje que habían recibido los dos últimos asesinados por ETA en el pueblo. Él se salvó y ahora asegura que tiene ese evento «aparcado aunque no olvidado» y que ha decidido formar parte de Bildu para trabajar en el proyecto nacionalista. Estos testimonios contrastan de forma tan obvia con las justificaciones de la violencia de los otros militantes de la izquierda *abertzale* que por sí mismos ya nos dan las claves del posicionamiento de Iriarte. Pero para añadir más, también intercala los comentarios del antropólogo Joseba Zulaika y el historiador alemán Ludger Mees. El punto de vista de estos dos expertos afirma por una parte el anacronismo de ETA, al mismo tiempo que nos recuerda cómo el Estado español ha no sólo consentido sino también

apoyado una serie de medidas inaceptables en democracia, las cuales aparecen criticadas con testimonios personales en el documental: el cierre de periódicos, la tortura, la dispersión de presos como castigo a los familiares de etarras, y la criminalización de cientos de individuos por ser del entorno no ya de ETA, sino de la izquierda *abertzale*, un conjunto que se presenta como plural en este documental. Señala Mees: «los excesos [del Estado español] han ayudado y ayudan a que sobreviva el discurso en el interior de esta burbuja». Añade, sin embargo, que esos excesos no deberían servir de excusa para dejar de reflexionar sobre el discurso y las acciones de ETA y su entorno. Y Zulaika corrobora que esos excesos son injustificables, por mucho que ETA haya contribuido a crear las condiciones en las que éstos han sido aceptados por gran parte de la sociedad y las instituciones democráticas.

Casi al final del documental, Mees señala: «En torno a este tema en Alemania hemos mantenido un proceso muy largo de debate plagado de polémica sobre la historia del nazismo y esas cosas. Pero creo que ha sido un proceso muy fructífero. Si algo hemos aprendido, por lo menos yo, es que los criminales fascistas nazis no fueron sólo los que mataron judíos en Auschwitz, sino también los que planificaron todo esto y los que posibilitaron lo que sucedió, aunque muchos de ellos no empuñaran pistolas». En este sentido, el trabajo de indagación de Ander Iriarte, estemos de acuerdo o no con su punto de vista político, nos hace reflexionar sobre la profundidad desde la que se articula la violencia en el País Vasco; en este caso es un pueblo particularmente cerrado en sí mismo, pero no es ni el único ni la participación de sus habitantes en la violencia es excepcional; tampoco lo son las profundas heridas que la división social ha creado ni la complejidad a la hora de restaurar las relaciones sociales. Ander Iriarte señala en un momento del documental que los jóvenes de Oiartzun no han querido ponerse delante de la cámara. Según Rufi Etxebarria es por miedo a «la represión». Yo estaría más de acuerdo con lo que señala Mees en el documental: que la incapacidad de hablar de política por miedo a posibles enfrentamientos a nivel social (entre amigos, familiares o conocidos), ha dañado profundamente la cultura política en el País Vasco y la capacidad de comunicar puntos de vista divergentes. La práctica de silencio en nuestra

sociedad tiene que ver más con la imposición del discurso unívoco de los violentos —si no, que se lo pregunten a Joseba o a J. M.— que con la represión por parte del Estado español, por más que reconozcamos lo problemático del punto de vista garzoniano de «todo es ETA». A reflexionar sobre esa práctica de silencio pasamos a continuación.

PARTE II

SILENCIOS

El silencio posee su propia osamenta, sus propios laberintos y sus propias contradicciones. El silencio del asesino no es el de la víctima ni el del espectador.

ELIE WIESEL
Contra la melancolía

El valor de las anchoas

Conocía a Carmen desde que era niña, pero como se conoce a esas personas del pueblo sin saber realmente nada de su vida. La podía recordar en dos lugares: el negocio que regentaba su madre, en el que a veces Carmen pasaba la tarde de chascarrillo, y el puerto, donde Carmen tenía un puesto de pescado. Bueno, decir un puesto de pescado es mucho decir. Tenía un carrito con una sombrilla para protegerse de la lluvia o el sol, en el que colocaba con muchísimo gusto el pescado del día que entrara en el puerto: anchoa y chicharro, jibión, algún cabracho en verano, nécoras chiquitas, y, en muy contadas ocasiones, alguna merluza de pincho que no duraba ni dos segundos expuesta. Carmen era como el barco verde de pesca *Bi Anaiak* o el famoso restaurante del puerto: siempre estaba ahí.

La última vez que fue con su madre al puerto hablaron con ella un rato, mientras Carmen se quejaba de que cada vez había menos anchoa en el Abra. ¡Y pensar que antes las usaban como cebo! Les contó que acababa de cumplir setenta y siete años, pero que no quería jubilarse, que su vida había sido y seguía siendo el puerto, su relación con los pescadores y las gentes de las lonjas, los clientes fijos como ella y su madre... ¿Qué iba a hacer ella en casa, muerta del aburrimiento? Tenía un aspecto saludable y ágil, casi coqueto, con el pelo teñido de castaño oscuro, un poquito de carmín en los labios y un vestido de flores alegres que apenas se entreveía bajo un delantal blanquísimo. Le hizo recordar a su abuela, también pescatera, coqueta y amante de los delantales blancos.

Después de comprarle un chicharro que todavía estaba boqueando, madre e hija se despidieron de Carmen. Entonces, la madre le dio detalles de la vida de Carmen que ella no conocía. Era viuda de una víctima de ETA, una de esas víctimas colaterales a las que nadie hacía caso en los años ochenta y que resultaba incómoda, sobre todo si como es el caso, pertenecía a una familia nacionalista, del pueblo de toda la vida. A la hija le sorprendió mucho no saber nada de esa historia, sobre todo recordando que por aquellos años Carmen visitaba el negocio de su madre y tenía una relación muy estrecha con su abuela. Su madre le contó que Carmen jamás dijo una palabra sobre el atentado o la muerte de su marido, que continuó vendiendo en su puesto como si nada hubiera pasado, y que posiblemente mantuvo su trabajo en el puerto durante tantos años como forma de copar con un duelo que sintió no podía hacer público.

Cuando su madre le contó la historia, sintió unas ganas tremendas de sentarse un día con Carmen y preguntarle por esos años, por cuántos gestos de solidaridad recibió al morir su marido, por cómo ha sido vivir rodeada de consignas que defienden a aquellos que lo asesinaron, relacionándose con gente que ha vociferado «ETA mátalos» a escasos metros de donde ella tiene su puesto de pescado. Pero no se atrevió, no se ha atrevido todavía a hacerlo, a decirle «Carmen, me gustaría que un día me hablaras de lo que supuso para ti el asesinato de tu marido». Y no sabe muy bien por qué: ¿es por respeto a ese silencio que Carmen decidió guardar? (Pero tal vez no fuera decisión suya; de hecho, posiblemente no tuvo más remedio que callar.) ¿Será por miedo a causarle un dolor innecesario, a remover sus heridas? ¿O será que, como todos, ella no pregunta porque también es cómplice? Le gustaría que alguien le explicara cómo se empieza una conversación así; cómo, después de estar viendo a esa persona durante años sin verla porque no ha visto su sufrimiento, tiene ella derecho a agitar la memoria del desgarró, del padecer en aislamiento, de quién sabe cuántas humillaciones y rabias disimuladas ante la comunidad y soportadas en

soledad. Tal vez, la próxima vez, mientras hablan de lo difícil que es conseguir anchoas del Abra en nuestros tiempos, se atreva a decirle: «Carmen, me gustaría que un día me hablaras de lo que supuso para ti el asesinato de tu marido».

Herriko Jaiak, julio 1997

Ha estado preparando bocadillos hasta las 2.30 de la mañana. A pesar de trabajar para uno de los restaurantes más lujosos del pueblo, los dueños tienen la costumbre de habilitar una pequeña terraza durante las fiestas patronales para poner una barra en la que servir bebidas y bocadillos. Dicen que sacan más dinero en una noche de fiestas que en toda una semana en el restaurante. Por eso cada día la segunda cocinera se tiene que quedar hasta las tantas de la madrugada preparando tortillas, friendo lomo, pimientos y filetes de ternera. El restaurante está al inicio de la calle principal del pueblo, muy cerca del puerto donde todos los años por fiestas ponen las *txoznas*, esas pequeñas casetas que durante diez días invaden el puerto y los alrededores con su música estridente y a las que los jóvenes —y no tan jóvenes— van en cuadrilla a beber, comer, hablar a gritos y, en menor medida, bailar. Desde la cocina se oye el rugir de las multitudes en la calle, los gritos de los borrachos, la cacofonía de decenas de canciones sonando a la vez en las *txoznas*, el sonido de cientos de pies aplastando los vasos de plástico de los *katxis* de cerveza y *kalimotxo*, en definitiva, la algarabía de un pueblo en fiestas.

Mientras organiza, recoge y friega la cocina —son ya las 3.30— sigue escuchando la radio. No ha dejado de hacerlo desde que entró a trabajar, poco después de que anunciaran que habían encontrado a Miguel Ángel Blanco con dos tiros en la cabeza, pero todavía con vida. Ha seguido cada parte en la radio con inquietud, con tristeza. Y según va avanzando la noche, la inquietud y tristeza se van convirtiendo primero en indignación y

después en pura rabia cuando, cada vez que saca una bandeja de bocadillos a la terraza, ve las *txoznas*, en las que cuelgan y se exhiben insignias de hachas y serpientes, llenas de gente cantando, riendo, bebiendo, bailando. Ha terminado de recoger la cocina, pero sigue pegada a la radio, escuchando la misma información sobre el estado del concejal: crítico. Necesita distraerse, así que sale a la terraza para ayudar a su compañera a terminar de recoger. La calle está todavía abarrotada, el ruido de las *txoznas* parece que ha ido en aumento, también el número de borrachos. Terminan de recoger y cierran la puerta del restaurante. Agotadas por el cansancio pero sin ganas de irse a casa, abren una botella de buen vino y se sientan, todavía con el uniforme puesto, en la mesa de la cocina. La radio las acompaña; escuchan en silencio, por enésima vez, el parte médico: estado crítico. Repiten las dos, a modo de letanía, «será posible... hijos de puta», mientras toman pequeños sorbos de vino y miran la radio, como si ésta pudiera darles las claves del porqué. Pocos minutos después se interrumpe una melodía y la voz sombría del locutor anuncia: Miguel Ángel Blanco ha muerto. Sin decir palabra, la cocinera se levanta, sale de la cocina, abre la puerta del restaurante, y, apartando a la gente de su camino a empujones, se dirige hasta las *txoznas*.

¡Asesinos!

Apenas se oye su grito entre el bullicio y la música.

¡Asesinos! ¡Asesinos! ¡Asesinos!

Algunos jóvenes la miran extrañados: ¿Qué hace esta vieja loca vestida de blanco y delantal dando gritos?

¡Asesinos! ¡Asesinos! ¡Asesinos! ¡Asesinos!

Cada vez más gente deja de cantar, de bailar. Se detienen frente a ella. La miran. Hablan entre sí. La música sigue a tope. Alguno hace un gesto a los ocupantes de las *txoznas*.

¡Asesinos! ¡Asesinos! ¡Asesinos!

Bajan el volumen de las *txoznas* más cercanas. Nadie grita. Nadie canta. Nadie habla.

¡Asesinos!

Se oye claramente.

¡Asesinos!

Es su última palabra. Se gira. Da la espalda al grupo. Si les hubiera mirado, habría distinguido en él caras de odio, de vergüenza, de perplejidad. Pero ella sigue andando despacio, arrastrando el cansancio y la tristeza, de vuelta al restaurante.

Así como es fácil condenar, de un plumazo, a la sociedad vasca por haber guardado silencio ante la violencia, el sufrimiento del convecino, el abuso, la extorsión, la presencia fragante de la injusticia, es difícil hablar del silencio sin caer en los tópicos sobre el vacío o la ausencia, o sobre la cobardía y la complicidad. Tampoco es tarea fácil entender este silencio — sus orígenes, sus causas, su funcionamiento— así como encontrar la manera de representarlo.

En una sociedad como la vasca, en la que la mayoría ha guardado silencio ante la violencia, se podría decir que la fuerza con la que el fanatismo se apropia del lenguaje estriba precisamente en que aísla a los «no fanáticos» a mantenerse en silencio. Tal vez porque están demasiado agotados de violencia, porque no desean generar más, ni contra sí mismos ni contra otros, porque a veces callar resulta más saludable y sobre todo más seguro. Es decir, el fanático para quien su idea es más importante que los sentimientos de los otros, que el bienestar, la paz, la ausencia de dolor, aquél siempre acaba imponiendo su discurso totalitario, sustentado con una amenaza de violencia, ya sea ésta física o verbal. Entonces, para conseguir la concordia es necesario que los demás callen, que no señalen la agresión ni su amenaza, porque hacerlo podría producir una escalada. Así, el no fanático —es decir, al que sí le importa vivir con cierta paz— acepta la violencia implícita y la amenaza para que no explote la auténtica violencia. El agredido calla la agresión. Pero también callamos los testigos: por un lado puede que callemos por miedo —justificado— a que mencionar lo sucedido, contar, ser testigo, haga que la violencia se vuelva hacia nosotros. Por otro lado, señalar al agresor puede generar en el testigo otro tipo de aprensiones: si le unen a él lazos afectivos o comunitarios, el testigo puede

sentir compasión por el agresor, que de esta manera recibe una comprensión o protección que no necesariamente recibirá su víctima (es que es sólo un muchacho, es que la adolescencia, es que su familia ha sufrido mucho, es que es mi hermano); en una sociedad como la vasca en que hemos convivido con los violentos y algunos de ellos han sido parte de nuestro entorno afectivo, esta situación es más que normal.

Paradójicamente, los testigos a veces silenciamos la agresión también para proteger al agredido, esto es, para que dicha agresión, una vez revelada, no engendre nuevas agresiones. Intuimos en esos casos que el agredido no querría que se hiciese pública la agresión para conservar una concordia que en realidad no existe, porque sólo se encuentra en apariencia, gracias a los que callamos: la violencia está ahí, pero no se ve mientras no se señale («lo que no se ve no existe»), y como hay una parte a la que le interesa más la apariencia de concordia que la verdad o la justicia, es decir, que prefiere no ser excluido de la comunidad —familiar, social—, aceptamos la violencia implícita y la amenaza como mal menor: al menos queda en familia. Esto podría aplicarse a todos los ámbitos sociales (familia, cuadrilla, vecindario, pueblo) y también a la «familia nacionalista» por la complicidad y la justificación que el entorno nacionalista ha hecho no tanto de la violencia en sí (al fin y al cabo, también ellos han sufrido en propia carne la barbarie terrorista), pero sí de sus motivos y sus fines.

Lo que ha pasado en nuestra sociedad es, salvando las distancias, lo que el antropólogo David Le Breton analiza en la novela *1984* de George Orwell. Según Le Breton, Orwell «propone una parábola sobre los usos perversos del silencio» a través del «control absoluto del significado de las palabras».^[4] La *neolengua* que crea Orwell hace imposible la disensión por «la incapacidad lingüística que crea para mantener un discurso contrario a la ortodoxia. Acaba condenando la inteligencia al silencio» (66). Ese universo perverso de *1984* tiene ciertos parecidos con la situación de la que aquí me ocupo. A veces las personas callamos por miedo, pero también por la imposibilidad de expresar con el lenguaje lo que queremos decir. El lenguaje, que entendemos que es el medio a través del cual expresamos y mantenemos el sentido de las cosas, puede también convertirse en el medio a través del cual perdemos el sentido de las mismas. Cuando la pluralidad

de significados que en condiciones normales es múltiple se ve reducida a una sola verdad, cuando forzamos al lenguaje a representar una visión unívoca de la realidad, la capacidad de comunicación propia se pierde; es decir, el lenguaje se convierte en el medio para expresar algo que no queremos decir. Entonces, mejor el silencio.

Aquí propongo una reflexión sobre cómo la literatura y el cine han contrarrestado esa apropiación de la palabra e interpretado ese silencio. Hablaré de las posibilidades que nos da la imaginación literaria y visual para resistir al discurso del nacionalismo étnico violento, la complicidad que se crea a su alrededor, y también para acercarnos a comprender el silencio: cómo representar la ausencia de lógica o comprensión, la imposibilidad del lenguaje para plasmar la violencia, la subordinación de la palabra al silencio a causa de esa violencia, y el silencio como herramienta de resistencia. Y también hablaré de aquello que no se dice pero se deja intuir, de la alusión callada a la violencia o a sus temas relacionados. Lo que el escritor Iban Zaldúa llama, en este contexto, «decir sin decir» (*Ese idioma raro y poderoso*, 69).

Uno de los autores que mejor ha tratado el tema del silencio en lo literario es el navarro Jokin Muñoz quien, a través de la imaginación literaria, explora en algunos de sus cuentos de la colección *Bizia Lo*, traducida al castellano como *Letargo*, la complejidad de las relaciones en el seno más íntimo de la familia. Esta colección consta de cinco cuentos que trazan, a través de relatos íntimos, la historia de la violencia en el País Vasco y Navarra desde la posguerra hasta el siglo XXI. El narrador de cada cuento conoce los pensamientos de cada personaje, pero los obliga a no compartirlos, es decir, fuerza a sus personajes a guardar silencio, a barruntar lo que los otros piensan sin darles acceso a esos pensamientos o herramientas para comunicar los propios. Así, Muñoz entreteje una narrativa que enfatiza los silencios, la tensión que provoca intuir la desgracia y no hablar de ella, las terribles consecuencias de no articular el miedo, la repulsa a la violencia o el conocimiento de un mal ajeno.

En «Silencios», segundo cuento de esta colección, Muñoz presenta a un matrimonio en su casa por la noche, pendientes del teléfono y de las noticias de televisión porque sospechan, aunque ninguno de los dos lo dice

en voz alta, que su hijo Jon de veintiún años y militante de *Jarraí* ha muerto junto a otros tres compañeros cuando ha estallado la bomba que transportaban en su coche.^[5] Jokin Muñoz crea un silencio denso y opresivo a través de la ambientación, la crispación interna de los personajes y la plasmación del espacio en que el silencio lo permea todo. El narrador comunica lo que piensan el padre y la madre pero no se atreven a decir en alto; lo que piensan de Jon, el hijo, quien sólo aparece en el cuento a través del conocimiento parcial de los padres, creando así con la ausencia de voz propia un personaje que resulta inescrutable al lector. No sólo la incomunicación en la pareja crea el silencio de la casa, sino que los objetos en ella también contribuyen al mismo, como el teléfono, que o reposa mudo o amenaza con un timbrazo intempestivo. También guarda silencio la televisión, puesta sin volumen desde que los padres han escuchado por primera vez la noticia, sólo transmitiendo imágenes que no se atreven a descifrar.

Jokin Muñoz elige el silencio como modo de representar significado; plasma el silencio de forma plástica y elocuente, un silencio en el que se palpa el miedo a aceptar tanto el conocimiento de un evento inaceptable como la responsabilidad que cada uno tiene en ese evento. Muñoz da forma al silencio para que veamos lo que en él habita, nos introduce en él para desentrañar sus significados. Así, este cuento presenta el silencio como estrategia de negación de lo que es obvio al nivel más inmediato, que es la muerte del hijo, pero también el silencio como modo de vida, como práctica adquirida a través de años de convivir con la violencia y no cuestionarla ni condenarla públicamente. Si el silencio niega la articulación y proyección del conocimiento, decir algo en voz alta, hablarlo, significa reconocer su existencia.

En «Silencios» la negación del drama inmediato se presenta como la culminación de muchos silencios y como un modo de autodefensa: no se puede ni quiere reconocer el hecho terrible de que el muchacho no sólo ha muerto, sino que tenía planeado matar a otro ser humano y se prefiere imaginar a Jon «en el refugio de Belagua, pasando la noche con sus amigos» (*Letargo*, 25). Se niega el hecho en sí y se pone un filtro a las imágenes del coche destrozado en televisión y los cuerpos desperdigados

bajo las mantas. A pesar de que el padre se pregunta «¿y si Jon fuera uno de los cuatro?» no comparte este miedo con su mujer y a pesar de que la mujer «[n]o puede quitarse de la cabeza lo que ha dicho la televisión. [...] [t]rata de parecer serena cuando se tumba al lado de su marido» (*Letargo*, 34, 24). Se pone un filtro también a las llamadas de teléfono que auguran la desgracia, a pesar de estar pendientes de él constantemente desde que ven la noticia por primera vez. Se niega la responsabilidad, sobre todo del padre, de no haber cuestionado la militancia de su hijo en Jarrai y de no interesarse por sus actividades. Cuando su hijo fue detenido por quemar un autobús «[p]asaron una noche completa en vela, casi como ahora, incapaces de articular palabra. Y tal vez es precisamente eso, el hecho de no conocer a su hijo tan bien como creen, lo que hace posible que Jon sea uno de los muertos» (*Letargo*, 35). Pero esto lo dice el narrador, apenas los padres se atreven a reconocerlo siquiera en su pensamiento y menos convirtiéndolo en habla.

«Los afectos constituyen el deseo que nos mueve a actuar, pero también pueden inutilizarnos e inmovilizarnos», señala la filósofa Victoria Camps (*El gobierno de las emociones*, 71). El silencio y la ignorancia son el refugio de estos personajes contra el miedo de enfrentarse a la realidad de la militancia de su hijo; el padre porque estaba de acuerdo con ella; la madre porque no estaba preparada para reconocer en su hijo a una persona capaz de participar en la violencia. El miedo paraliza a la madre; muda se queda ante la crueldad de su marido cuando éste justifica las acciones de ETA, como cuando una noche en la cama, viendo como de costumbre imágenes sin sonido de un atentado, «Joseba se puso a justificar lo ocurrido: “Sí, es una verdadera barbaridad, pero ellos no han respetado la tregua. No paran de detener gente...”. Pero ella siguió muda» (*Letargo*, 36).

En medio de la angustia que significa anticipar la desgracia, el teléfono interrumpe los silencios y con su intromisión marca el tempo del cuento. Así el aparato rompe el silencio de la casa para comunicar solamente más silencio al otro lado de la línea y así provocar la incertidumbre en los personajes y la tensión en el lector. En repetidas ocasiones ha sonado el teléfono una sola vez y cada uno ha deseado para sí que fuera Jon; después de estos timbrazos exasperantes Joseba ha alcanzado a coger el teléfono

para sólo escuchar silencio al otro lado o una voz irreconocible que pregunta por su hijo. La madre, en dos ocasiones, piensa «Cuando suceden cosas como la de hoy, ¿quién llama a los familiares para comunicarles la noticia? ¿La propia policía? ¿Las Gestoras?» (*Letargo*, 24); «¿Quién te da la noticia? ¿Las Gestoras? ¿La policía? ¿Los amigos? ¿Cómo? ¿Cómo se le dice a alguien que su único hijo ha muerto? ¿Hay que ir al depósito a reconocer el cadáver?» (*Letargo*, 33).

Cuando llega el momento de descubrir la verdad, ni el padre ni la madre podrán enfrentarse a ella. Tensos en la cama ven cómo aparece en la televisión de madrugada el informativo especial, pero ninguno de los dos se levanta para coger los auriculares y escuchar así el sonido:

Así que, una vez más, tendrán que conformarse con las imágenes. [...] Y, también al igual que en tantas otras ocasiones, las imágenes siguientes muestran los restos de un coche. Trozos de carrocería y cristales diseminados, y jirones ensangrentados de ropa por todas partes. Quizá el presentador pronuncie algún que otro nombre, cuando acaben de pasar las imágenes y lo enfoquen de nuevo a él. Pero ambos permanecen inmóviles, cada cual en su lado de la cama. No lo oirán. No quieren oírlo. (*Letargo*, 39-40)

Éstas son las últimas palabras del cuento. El narrador no saca a los personajes de su mutismo ni de su empecinado e inútil refugio de silencio y negación, pero tampoco deja lugar a dudas de que los protagonistas saben que Jon es uno de los muertos.

Jokin Muñoz interpreta con este microcosmos la permeabilidad del conflicto en la cotidianidad, ya que en la misma familia hay quien guarda silencio ante la violencia, quien la justifica e incluso quien la ejecuta. Ahora, el dolor que la madre ha intuido durante años está a punto de entrar en casa a través de una llamada telefónica o a través de las imágenes mudas de la televisión. Este cuento recrea las consecuencias devastadoras del silencio cómplice en el caso del padre, y sumiso en el de la madre. En cualquier caso, los personajes se dan cuenta de que ese callar constante ha contribuido a que su hijo esta noche sea un cuerpo destrozado bajo una manta. El narrador ahí nos deja, asomados al abismo de la desgracia y sin posibilidad de acercarnos a lo que será el sufrimiento de los padres cuando finalmente acepten la muerte del hijo.

Aquí deberíamos vencer la tentación de aplicar criterios morales ya que estamos ante un mecanismo del que uno es una parte mínima, involuntaria y a menudo inconsciente, como nos hace ver Jokín Muñoz con su elaboración literaria del silencio cómplice, del silencio lleno de miedo, del silencio que se escoge para mitigar el dolor del conocimiento. El antropólogo David Le Breton nos habla, desde su propio campo, de una dinámica similar y añade el factor del dolor a esta complicada ecuación en la que el agresor no es señalado como tal, en el que el daño se silencia para evitar más dolor: «[...] algo que todo el mundo conoce puede ser voluntariamente omitido, a causa del dolor que podría reavivar su recuerdo [...]. La barrera de silencio es una protección que actúa en beneficio de una serie de cosas reconocibles y duraderas, y cuya puesta en tela de juicio provocaría un desmantelamiento brutal e irremediable» (95-96). En el cuento de Jokín Muñoz los padres son incapaces de admitir que su hijo ha muerto y, además, les resulta inaceptable creer que su hijo ha sido capaz de atentar contra la vida de otro ser humano.

El silencio plantea un panorama de complicada interpretación, debido tanto a la variedad de motivos y mecanismos por los cuales aparece como por su difícil representación en artefactos culturales, que es de lo que aquí me estoy intentando ocupar. Escribir sobre el silencio, sobre ese espacio sutil —aunque no vacío— donde no existe la palabra, no es sencillo. Implica recorrer un paisaje en el que abundan los signos, los matices e insinuaciones, seguir una cartografía difícil de leer, desentrañar e interpretar, y aun así llena de significados. Porque el silencio no es simplemente eso que existe entre palabras, o un raro momento —cada vez más anómalo— en el que no escuchamos ningún ruido a nuestro alrededor. El silencio tiene en sí mismo significados y puede ser usado estratégicamente y estéticamente para comunicar un mensaje. «El silencio es [...] un componente de la comunicación», nos dice Le Breton (7), y según la politóloga Wendy Brown discurso y silencio son tipos diferentes de articulación que se producen y se niegan mutuamente. Al fin y al cabo, el silencio apela al discurso, a la locución, y aun así el discurso, porque siempre es particular, cancela la promesa de representación total que sugiere el silencio. El discurso siempre alberga silencios; y el silencio alberga

significados.^[6] El silencio puede ser opresivo, cuando nace de la violencia y el miedo, puede ser productivo cuando ayuda a la reflexión y la introspección; también es poderoso cuando nace de un deseo —sano o malsano— de controlar nuestra interacción con el otro, para crear suspense, inquietud, o simplemente dejar espacio a la meditación. La ambigüedad del silencio puede ser productiva siempre y cuando se ejecuta desde el yo, como una opción personal. Sin embargo, cuando estamos sometidos y reducidos al silencio por el terror de un poderoso, ya sea a través de la violencia del lenguaje, del terrorismo de «baja intensidad», o del puro y simple asesinato, entonces ese silencio nos condena a la soledad. Hay silencios cómplices, silencios asesinos, silencios impuestos y silencios escogidos. Hay silencios inevitables y silencios que claman a gritos la respuesta de un otro. Como sentencia Elie Wiesel en su ensayo *Contra la melancolía*: «El silencio posee su propia osamenta, sus propios laberintos y sus propias contradicciones. El silencio del asesino no es el de la víctima ni el del espectador» (citado en Le Breton, 55).

Hay un silencio que se explica dentro del contexto de la represión, como la anulación del otro a través de la violencia física o verbal. El silencio también puede ser anulación de uno mismo, cuando la conciencia de la imposibilidad del lenguaje para expresar el propio pensamiento llega al extremo. El silencio como forma de resistencia puede ser una respuesta a la barbarie, a la violencia de los fanáticos que sólo escuchan su propio discurso. Las concentraciones pacifistas en el País Vasco para condenar atentados de ETA o para pedir la liberación de alguno de sus múltiples secuestrados eran eso, un puñado de gente concentrada en un silencio sombrío, digno y tenso, mientras que a escasos cien metros los violentos vociferaban sus consignas y les llamaban «asesinos» mientras les hacían gestos amenazantes. La dignidad de ese silencio se puede definir como un reto al discurso monológico de la violencia.

En su novela *Una belleza convulsa*, José Manuel Fajardo describe de forma certera y desgarradora esta dinámica. El protagonista (un secuestrado de ETA) rememora durante su cautiverio una concentración a la que asiste para pedir la libertad de Ortega Lara y en la que es testigo, desde su mutismo, de esta visión:

«Frente a mí [en la contramanifestación pro-ETA] estaba una pareja joven y el padre sostenía sobre sus hombros a un niño de no más de cinco años de edad [...]. Durante los diez minutos siguientes escuché las acostumbradas consignas sobre los derechos de los presos de ETA, las acusaciones de asesinos que vertían contra el Gobierno y contra nosotros [...]. Cuando concluyó el tiempo, la concentración pacifista comenzó a disolverse, cosa que fue interpretada por los contramanifestantes como un signo de su victoria y, a modo de despedida y señalándonos con acusadores dedos índices mientras nos íbamos, comenzaron a gritar a todo pulmón: “¡ETA, mátalos! ¡ETA, mátalos!”. Y allí estaba aquel niño, a caballito de su padre, señalándome con entusiasmo con su pequeño dedo índice mientras le pedía a ETA que me matara» (178). Como señalaba en el capítulo anterior, también J. A. González Sainz describe en *Ojos que no ven* una escena similar, donde su protagonista, Felipe, se suma a las convocatorias silenciosas que piden la libertad de un secuestrado: «[...] aquel puñado escaso de personas que, casi sin proponérselo, habían decidido algo así como dejar oír su silencio frente al bullicio de los rencores y la algarabía de las retóricas» (58).

Cuando, por otro lado, el silencio es una imposición del fanático o del violento, cuando no constituye una forma de resistencia, hablamos de un silencio epistémico, producido por aquellos que se creen en posesión de la verdad y que marginaliza el conocimiento y la experiencia de aquellos que no «merece la pena» escuchar.^[7] El silencio epistémico es un efecto de los discursos de conocimiento que quieren normalizar perspectivas, jerarquizar las experiencias, para así diferenciar los que están «dentro» de los que están «fuera», los que conocen de los que ignoran. Este tipo de discurso no sólo produce silencio, sino que promueve la indiferencia hacia la voz del «otro», marginalizado por el discurso dominante. En el contexto vasco se produce una paradoja: aquellos que dicen ser marginados y oprimidos por un discurso dominante (el español) y sus instituciones (el Estado español, su acción policial, sus «cárceles de exterminio») son en realidad los que han implantado ese silencio epistémico en un conjunto social cuyos vínculos de solidaridad han resultado ser sumamente débiles. Como señala el crítico literario y académico Txetxu Aguado, «la vasca es una sociedad civil muy débil a causa de sus paradigmas identitarios y de la violencia», y añade que, como consecuencia, el ciudadano tiende «a lo colectivo incuestionable, a la tribu y sus seguridades irrefutables, a esa unión indivisa de individuo y comunidad invocada por el nacionalismo vasco» (230). Aquí entonces cabe preguntarnos: ¿qué ocurre cuando el individuo no desea ser parte de esa comunidad unívoca e indivisible? En el mejor de los casos ese individuo siente el aislamiento, la soledad, y el miedo a comunicar su diferencia y, en

el peor —más si detenta algún cargo desde el cual hacer pública su disidencia—, es víctima de la agresión, que puede ir de la quema de su casa o su coche al tiro en la nuca.

Llegamos ya, tan pronto en esta reflexión, a uno de esos momentos en que la pescadilla se muerde la cola. Porque, como señala Le Breton, si el silencio impuesto por la violencia rompe el vínculo social, no sabemos muy bien qué fue primero, si el huevo o la gallina, si la ruptura del vínculo social —la división de la sociedad entre los que pertenecen y los que no— que llevó al silencio cómplice o al atemorizado; o si fue el silencio de tantos lo que contribuyó a la fractura del vínculo social. Pero no seré yo quien resuelva este difícil enigma. Sí apuntaré que cuando estamos sometidos a la constante presencia de la violencia perdemos la capacidad de expresarnos libremente y nos vemos obligados, citando de nuevo a Le Breton a «callarse o a consentir lo peor. El poder, al impedir que la palabra circule, enturbia las relaciones y provoca la sospecha general, pues es difícil en muchas ocasiones arriesgarse a plantear sin ambages una objeción ante quienes tienen una posición personal que desconocemos. El silencio se impone entonces en forma de protección personal, en previsión de las posibles amenazas que pudieran sobrevenir» (65-66).

Callarse o consentir. Estas dos actitudes han sido las prevalentes en nuestra sociedad. O el silencio o el «algo habrá hecho». El silencio (auto)represivo, ese silencio mutilador del pensamiento y de la comunicación con el otro, puede surgir como estrategia para protegernos de un sentimiento que, si lo articulamos, podría ser demasiado doloroso, como veíamos antes representado en el cuento «Silencios» de Jokin Muñoz. Pero a veces el silencio es una forma de autocensura, de sopesar qué podemos decir y a quién. A veces elegimos el silencio porque sabemos que el otro nos va a juzgar o reprender, a veces porque tememos una agresión. Aprendemos a no hablar de política en la familia para que el enfrentamiento no se produzca entre hermanos o entre padres e hijos; cuando en una familia convive una madre nacionalista vasca con un hijo nacionalista español, cuando en una cuadrilla uno de sus miembros ha recibido amenazas de ETA y otro es del entorno *abertzale*, o cuando en un grupo de amigas el novio de una ha estado en la cárcel, la política será tabú en la mesa de la familia,

nadie sacará el tema de la violencia en las reuniones del *txoko* o la sociedad, ninguna amiga se quejará de las agresiones de la *kale borroka* o de las manifestaciones a favor de los presos. Los ciudadanos vascos nos hemos convertido en verdaderos expertos a la hora de dosificar nuestras palabras y nuestros silencios. Desde el seno íntimo de la familia hasta la convivencia social, sabemos muy bien cuándo podemos hablar y dónde. Así, las circunstancias en las que hemos vivido en la sociedad vasca han creado una especie de autocensura como la que describe Pierre Bourdieu en su ensayo *Qué significa hablar*: «Para comprender lo que puede y no puede decirse en un grupo, hay que tener en cuenta no sólo las relaciones de fuerza simbólicas que se establecen en ese grupo y que impiden a ciertos individuos hablar [...] o les obligan a conquistar por la fuerza su derecho a la palabra, sino también las leyes mismas de formación del grupo (por ejemplo, la lógica de la expulsión consciente a inconsciente) que funciona como una censura previa» (Bourdieu, 110).

La dinámica de comunicación y convivencia está fracturada por décadas en las que lo normal era callarse ante el miedo de ser señalado como objeto de odio de los radicales; «coreanos», «maketos», «putos españoles», «españoles de mierda», son todos sinónimos del inmigrante «no adaptado» o del ciudadano vasco no nacionalista. En el momento en que escribo este libro se ve una clara tendencia a pasar página, no a retomar la conversación que quedó suspendida hace décadas. El silencio ha sido el caldo del cultivo del odio, el resentimiento y la indiferencia porque a través de negar la articulación del pensamiento y su proyección fuera de uno mismo se hace posible la distancia con el otro, una distancia que para algunos ha llevado a justificar la violencia. Este deseo de no articular el pensamiento —provocado por el miedo, el miedo a descubrirse como parte del entramado violento, el miedo a descubrirse como verdugo o posible víctima, el miedo a ser rechazado por la comunidad— se ha convertido en costumbre y ahora, en estos tiempos de «paz y reconciliación» sigue siendo la práctica común. Así, la continuación del silencio en el presente protege, escuda, ayuda a negar la evidencia para seguir viviendo en «paz», permite no realizar una autocrítica de nuestra propia participación en la violencia pasada. Pero este seguir viviendo en una paz artificial ha tenido y sigue teniendo

consecuencias terribles para el tejido social y, especialmente, para aquellos que han sido víctimas de la violencia de ETA.

Desde que ETA declaró el fin de la lucha armada en 2011 ha habido varias películas que tratan el tema de la violencia en Euskadi, directa o indirectamente. La primera en estrenarse, y con récord histórico de taquilla ha sido *Ocho apellidos vascos* con guión de Borja Cobeaga y Diego San José y dirigida por Emilio Martínez Lázaro que contrasta —y a mi entender, no a su favor— con el compromiso y la seriedad de las representaciones que vengo comentando hasta este momento. Para algunos críticos de cine *Ocho apellidos* se ha convertido en la película que «rompe el silencio» sobre el conflicto vasco y lo hace en clave de humor. Se pueden encontrar afirmaciones al respecto incluso en la prensa anglosajona: «[...] *maybe the film's success might just be Spain wanting to leave all that [terrorism] behind, and it's to the script's credit that the issue is dealt with so dexterously*» (Holland). El director de la película se muestra orgullosamente de acuerdo con esta afirmación. En un artículo de *El País* de Gregorio Belinchón y Tommaso Koch, el director Emilio Martínez Lázaro afirma que «Se rompe el tabú de hablar de manera sagrada del sentimiento identitario, que se ha identificado con la religión». El escritor vasco Kirmen Uribe en la misma crónica añade, sin plantear ninguna duda sobre las bondades de la película: «Los vascos siempre se han reído de estos temas, pero en privado. Y ahí precisamente está la diferencia». Se señala también en esta crónica que «aunque las películas sobre ETA han sido una constante en la industria, aún dan miedo en el cine español —tanto el rodaje recién acabado de *Lasa y Zabala* de Pablo Malo como el de *Fuego*, con José Coronado han encontrado problemas en la filmación—, y en muy contadas ocasiones han triunfado en taquilla. *Ocho apellidos vascos* es, además, comedia». O sea, que entendemos con esta afirmación que sí nos podemos reír del tema, sin problemas, pero todavía no podemos hablar de él en serio.

El País no se cansa de alabar la película —la única crítica negativa fue la de Jordi Costa y ya se encargaron de regañarlo por tirar piedras sobre su propio tejado mediático. En otra reseña aparecida poco después de Juan Mari Gastaca se afirma: «Además, se ha encontrado de cara con el viento de la normalidad que empieza a soplar con mucha fuerza en el País Vasco».

Aquí cabría preguntarse: ¿Significa «normalidad» el hecho de que no hay un debate público sobre la violencia? Según él «llega una vacuna de apenas ocho euros [...] que en apenas hora y media acaba para siempre con los estereotipos más excluyentes; al menos, los que más daño han hecho. Ya nadie tiene la mínima razón para seguir hablando en voz baja de la inconsistencia de la *kale borroka* o de la necesidad de asegurar un novio descendiente de Aitor para garantizar así el porvenir de tu hija y, sobre todo, la pureza de la raza». Se entiende entonces que después de ver esta película, en el País Vasco vamos a ir todos a la Herriko Taberna a decirles a nuestros convecinos *borrokas* lo muy equivocados que están y lo mucho que nos han hecho sufrir y, además, vamos a reconocer toda nuestra complicidad con su violencia cuando andaban por nuestros pueblos quemando contenedores o, peor, Casas del Pueblo donde moría calcinada gente inocente o cuando oíamos un disparo y nos asomábamos a escondidas a la ventana para ver tirado en el suelo al marido de nuestra vecina.

En *El diario.es* José Albaina también afirma: «Una eficaz comedia que puede resultar ofensiva para quienes se alimentan de levantar barreras antinaturales y ridículas entre seres humanos». En una línea con algo más de mala leche señala Iñaki Gil en su reseña para *El mundo* que «ya es posible reírse del MLNV [Movimiento de Liberación Nacional Vasco]. Reírse, descojonarse y partirse la caja. Antes se podía en la intimidad de la familia o la cuadrilla. Incluso en la tele. Pero en la última semana, 423 215 españoles, incluidos varios miles de vascos, han quedado para reírse del MLNV». Y así lo interpreta Mikel Insausti, del diario *Gara*, que criticaba con crudeza el uso de «los mismos chistes sobre vascos y andaluces que se contaban durante el franquismo» y las agresiones a «la identidad cultural vasca».

Y yo, que no me considero en absoluto cercana al entorno del MLNV, también me he ofendido. Todas estas reseñas tienen algo en común: señalan que desde el humor nos podemos reír de los tópicos identitarios, que ya no tenemos miedo de reírnos de los *borrokas*, de su ideología, de su forma unitaria de pensar, actuar, e incluso de vestir y cortarse el pelo. Estoy de acuerdo, deberíamos reírnos de ello, tanto como de los histéricos a la puerta del Congreso dando vivas al nuevo rey y llorando de alegría, o de los

comentarios triunfalistas sobre La Roja (y no me refiero a la Pasionaria) volviendo a conquistar América al comenzar el mundial de Brasil 2014. Pero dar a *Ocho apellidos vascos* la categoría de película «que en apenas hora y media acaba *para siempre* con los estereotipos más excluyentes; al menos, los que más daño han hecho», me parece no ya ridículo, sino también irresponsable.

Para empezar, ideológicamente, esta película es profundamente conservadora y, mal que me pese dar la razón al *Gara*, retoma los tópicos estereotipados del franquismo y su visión heteronormativa de la sociedad:^[8] la protagonista *abertzale* (todos los vascos son *abertzales* en la película) renuncia a los rasgos de identidad que la definen como vasca —su mala leche, su estética de chica *borroka*, su comunidad en un pequeño pueblo pesquero— para ir a buscar a su amor, el andaluz estereotipado (macho, amante de los toros y muy *salao*) que al principio de la película ha prometido que en un par de días conquistaba a la vasca indomable. Amaia renuncia a todo lo dicho para ir a Triana a buscar al hombre con quien desea casarse (porque la niña, por muy *abertzale* y feminista que sea, en el fondo se quiere casar de blanco merengue) y lo hace en una calesa y contratando a Los del Río para que le canten y le toquen las palmas en momento tan idílico y especial. En este sentido, la película propone una concepción de lo nacional en la que el nacionalismo español —al estilo más rancio y franquista— es el único posible: el representado por el estereotipo andaluz, en el que España es todo toros, siesta, fiesta y alegría, mucha alegría. Y esta unidad nacional se propone, con una «ficción fundacional» en la que la pareja heteronormativa une dos polos opuestos.^[9]

Pero lo más criticable no es este fondo conservador; al fin y al cabo, como me han señalado varios amigos más generosos que yo con el film, estamos ante una comedia romántica con todos sus tópicos y mecanismos. El problema es que esta película se ha puesto como ejemplo de la normalización en el País Vasco cuando ese «aire de normalización» es meramente continuación de lo mismo: salvo contadas excepciones, aquí nadie habla de nada. Esto más que normalización es lo normal: el silencio. Para señalar lo peligroso de este tipo de afirmaciones acríticas y triunfalistas, analicemos a uno de los personajes de la película que más

carcajadas despertó en el público: Merche/Ane Igartiburu, interpretada por Carmen Machi y que ha recibido un Goya a la mejor actriz de reparto por este papel. Extremeña y viuda de un guardia civil, Merche vive en las afueras del pueblo de Amaia, en un caserío solitario. A cualquier conocedor de la realidad vasca, esta situación le debería hacer chirriar los dientes. Su viudedad es inquietante porque, irremediablemente, intuimos o por lo menos barruntamos que su marido ha sido asesinado por ETA. La película no hace referencia a cómo muere, dejando al espectador —por lo menos al espectador sensible— con la duda. Es decir, que no se diga cómo muere el marido es cuando menos intencional: hubiera sido muy fácil incluir una línea «al pobre lo fulminó un cáncer» o «le atropelló un tractor», lo que sea para sacar al espectador de dudas y que su imaginación no le llevara directamente a la opción del asesinato. Pero no, pienso que este silencio es estratégico y hace relacionar al personaje con la historia que corre como sustrato de la película: que hay un conflicto (amoroso y político) y que este conflicto se resolvería fácilmente si olvidáramos nuestras diferencias (recordemos a Amaia en Triana, con su flequillo *borroka* bien recogido, representando así su transformación). Como es bien sabido, las mujeres de guardia civiles —las familias de guardias civiles— han vivido siempre en comunidades propias (casa cuartel o edificios propios), y extraña que esta mujer viva por su cuenta. El hecho de que viva fuera del pueblo también nos habla, aunque sin articular la idea, sobre su aislamiento con respecto al resto de la sociedad, que es la regla en aquellos que viven o han vivido amenazados, sobre todo en pueblos de mayoría *abertzale*. La comicidad de este personaje se obtiene explotando todos estos recursos y añadiendo dos rasgos de personalidad distintivos: Merche/Ane es una borrachina que en cuanto se bebe dos copas se echa encima de Koldo, padre también *abertzale* de Amaia, que se piensa que Merche es la madre de Rafa y se llama Ane Igartiburu (ninguno de los vascos de la película destaca por su especial inteligencia, tampoco los andaluces). Así como el conflicto Amaia-Rafa acaba en futura boda, el de Koldo y Merche acaba en revolcón, con el consiguiente susto de Koldo al despertar y ver la casa de Merche llena de parafernalia españolista y retratos de su difunto marido, tricornio incluido. ¿Qué se propone con esta subtrama la película? El tema del acoso contra

familiares de «agentes españoles», de familias de víctimas, apenas ha sido tratado en nuestra literatura y cine, ¿y ya estamos preparados para hacer broma de ello, para reírnos a carcajadas cuando la viuda borracha de un guardia civil —muerto no sabemos cómo— se acuesta con el *borroka* que exige que su hija se case con un hombre que tenga ocho apellidos vascos? ¿De qué es síntoma esta risa? ¿Es así como pretendemos curar el mutismo de la sociedad vasca sobre el dolor de las víctimas? ¿Es el humor el antídoto contra el manto de silencio, la violencia, la cerrazón y el rencor, como tantas críticas de la película han dicho? Puede ser; pero no este tipo de humor que banaliza la violencia, sino aquel que, como ha defendido en varios lugares Iban Zaldúa, tiene una función crítica hacia la misma.

El mismo Borja Cobeaga estrena en marzo de 2015 *Negociador*, película de la que es tanto guionista como director y que marca una diferencia fundamental con *Ocho apellidos*. La libertad de crear en solitario le permite un tratamiento del conflicto vasco que está a años luz, por su responsabilidad e inteligencia, de *Ocho apellidos*. *Negociador* es una tragicomedia que nos lleva al año 2005 y los intentos de Jesús Eguiguren (Manu Aranguren en el film) por conseguir un acuerdo de paz con ETA. Lo hace con un tono melancólico, severo y a la vez con un fino sentido del humor. El humor en esta película es sutil e inteligente —«doliente» lo llama Javier Ocaña en su crítica de *El País*—, encaminado a destacar el absurdo de la violencia. Cobeaga sienta a la mesa de «negociación» para Jokin el etarra (Josu Ternera) o «diálogo» para Aranguren (Eguiguren) a los dos personajes que se enzarzarán en una hilarante —al mismo tiempo tristísima— discusión terminológica: «Euskal Herria» para uno «pueblo vasco» para otro, «conflicto» dice Jokin, «violencia» contesta Manu. En estos minutos el film muestra con inteligencia la lucha terminológica tras la cual se esconde la barbarie del asesinato, esa batalla por el lenguaje de la que hablaba en páginas anteriores. El personaje de Patxi (Thierry), que desplaza a Jokin en la negociación y que está interpretado magistralmente por Carlos Areces, hace hincapié en el deterioro moral detrás de esas palabras, en lo ridículo y peligroso de su fanatismo. *Negociador* tuvo una acogida muy positiva por parte de la prensa vasca y nacional, pero destaca el silencio desde los medios *abertzales* radicales. Se puede encontrar una breve

mención en *Gara*, con un crítica corta y fría que describe la película en estos términos: «El sustrato es costumbrista y remarca lo puramente anecdótico, los comportamientos cotidianos tras las grandes palabras». Sorprende que no haya referencias a cómo se trata a Thierry (Xabier López Peña), muerto en 2013 cuando cumplía condena en Francia. Según la izquierda *abertzale*, fue Thierry quien puso en la mesa de negociación el plan que Otegi y Etxebarria habían trazado para dismantelar el aparato militar de ETA. Habiendo denunciado desde *Gara* y otros medios la ausencia de responsabilidad de Thierry en el fracaso de esas negociaciones, sorprende que la película de Cobeaga no haya levantado críticas más contundentes.

En cualquier caso, tras ver el film sentimos una honda amargura por tanta muerte innecesaria y, las sonrisas que nos ha podido despertar durante el visionado no nos hacen sentirnos superiores ni en paz con nuestras conciencias, sino conscientes del absurdo y abiertos a creer que el diálogo, encarnado en ese hombre entrañable pero no perfecto que es Aranguren, deja la puerta abierta a la reparación, a pesar de la violencia. Con *Negociador* Cobeaga demuestra su capacidad para tratar el problema vasco desde una sofisticación y profundidad ausentes en *Ocho apellidos*.

De todas formas, considero que nos hemos saltado una etapa importante en el recorrido. Antes del humor —sobre todo de ese humor ligero, blanco y sin ninguna autocrítica— debe venir el reconocimiento del problema, el diálogo social en serio; antes de ese humor debemos ventilar nuestros trapos sucios. Tal vez después tengamos derecho a reírnos de ello, aunque yo personalmente lo dudo. Pero me estoy adelantando, porque antes de ventilar los trapos sucios hay que señalarlos. Así que para empezar, deberíamos hablar de lo que hemos callado y cómo lo hemos callado y de los pocos ejemplos que se han propuesto, seriamente, plasmar este silencio a través de proyectos que no despiertan la carcajada, sino una imaginación ética, que nos sitúe en nuestra propia relación con esta dolorosa historia.

Por ejemplo, una película que recibió muy pocos elogios tanto de la crítica como del público, es *Tiro en la cabeza* (2008) de Jaime Rosales: un proyecto encomiable sobre la violencia y el silencio. Con esta película nos introducimos en la representación artística del silencio o, mejor dicho, en el

silencio como forma de representación del absurdo de esa violencia. El director barcelonés Jaime Rosales, estrena *Tiro en la cabeza* en el Festival de San Sebastián de 2008. Era su tercer largometraje después de *Las horas del día* (2003) y la aclamada *La soledad* (2007).^[10] Su mirada del terrorismo de ETA desde fuera se reflejará en los dispositivos estéticos de la película que la han convertido, junto con *La pelota vasca* de Julio Medem (2003), en una de las películas más controvertidas sobre el tema.

Esta película nace, según señala su director Jaime Rosales en varias entrevistas, de la profunda impresión que le causó la noticia del asesinato de dos guardias civiles en diciembre de 2007 en Capbreton (Francia). Los hechos se sucedieron así: tres etarras desayunaban en una cafetería cuando reconocieron a dos guardias civiles, que se encontraban en el lugar por casualidad. Dos de los etarras siguieron a los jóvenes hasta el aparcamiento, donde les ejecutaron. Uno de ellos murió en el acto; el otro horas después. Jaime Rosales quiere narrar en su película la brutalidad y el absurdo de este doble crimen y escoge para ello un formato innovador y un punto de vista narrativo que ha causado, desde el primer visionado de la película en el Festival de San Sebastián de 2008, críticas muy duras.

El crítico e historiador Santiago de Pablo en un editorial para *El País* tras el estreno en octubre de 2008 de la película, sitúa *Tiro en la cabeza* en la genealogía de películas sobre ETA y señala cómo algunos críticos durante el Festival de San Sebastián la ubican entre aquellas que miran con cierta comprensión o favor a ETA «al presentar un terrorista humanizado y dejar al espectador que sea él el que tome su propia decisión, completando las palabras que faltan en la película». A pesar de no estar de acuerdo con esta interpretación, la cual considera «cuando menos discutible», apunta que «la originalidad de su realización esté abierta a heterogéneas recepciones». Tal vez causaron más controversia, como señala también de Pablo, las declaraciones de Jaime Rosales en su rueda de prensa durante el festival y el trágico contexto en el que se produjo su primer visionado: el asesinato en Santoña de un militar.^[11]

La innovación formal de la película consiste en dos atributos principales: uno, que está grabada en su mayoría con teleobjetivo, por lo que el espectador es obligado a observar la acción y los personajes desde

lejos y dos, que, a pesar de que los personajes dialogan no podemos escuchar sus voces, aunque sí el ruido ambiente. Escuchamos los ruidos de la ciudad, la cháchara de la gente, ruidos de cacharros en las cafeterías, tráfico, todos sonidos que incomodan y a veces parecen ser lo que nos impide escuchar a los personajes, además de la distancia que adopta la cámara. Así, la estrategia de representación de esta película es la comunicación audiovisual, no el lenguaje.

La película muestra la vida cotidiana de una persona que aún no sabemos que es un asesino. Como señala Santos Zunzunegui, *Tiro en la cabeza* parte de la base de que «en *plano general* los terroristas no se distinguen del resto de los ciudadanos» («Las películas de la amargura»).[12] Así, le vemos paseando por Donosti (reconocemos algunos lugares clave, como la estación ferroviaria de Amara), acompañando en un parque a una mujer con un niño que podría ser su hermana o una amiga (el director, en la citada rueda de prensa, señala que es la hermana del protagonista, tanto en la ficción como en la realidad), en una fiesta con amigos donde liga con una mujer (también novia del actor en la realidad); le vemos encontrándose con otras personas en bares, en espacios públicos, trabajando en una oficina, etc. En estas circunstancias a veces parece contar bromas porque vemos que los que le escuchan se ríen, o tener conversaciones sesudas con un amigo íntimo, o con quien será después su compañero de crimen. El caso es que tenemos la impresión de estar asistiendo a su vida diaria, pero sólo parcialmente puesto que casi todas estas escenas las vemos desde la distancia, perspectiva alejada a la que muchas veces se le suma o bien una ventana interpuesta (del coche, de un bar, de las casas que visita o en la que vive) o bien personas que pasan por delante de la cámara, tapando así al protagonista y la gente con la que se va encontrando. Lo único que escuchamos de fondo durante toda la película es el ruido exterior: el mar al principio (único instante de paz), el tráfico, los niños jugando en el exterior de su casa, conversaciones fragmentadas en los bares en los que se reúne con gente.

Con esta separación acústica y visual, con este dispositivo tan original, inquietante e incómodo, Rosales parece señalar la distancia o tal vez la diferencia entre la vida de «ellos» (el etarra y su entorno) y el resto de la

sociedad: es como si viviéramos en dos mundos que parecen similares (ellos hacen cosas parecidas: comen, beben, se ríen, hablan, follan), pero en realidad el suyo alberga un elemento más, que se descubre al final de la película de forma brutal: la violencia. Además, aquí afuera nuestro propio ruido, ese ruido al que estamos tan acostumbrados, no nos permite escuchar a aquellos que viven detrás de esos cristales, no tal vez para entenderlos, sino por lo menos para saber lo que dicen. Si parte de la crítica señaló cierta complicidad con el etarra porque lo humaniza representándolo en su cotidianeidad, yo argumentaría que lo que hace esta película es precisamente lo contrario. Vemos sus acciones, pero desde la distancia obligada y la extrañeza más profunda. El ruido crea distancia, el aburrimiento de minutos contemplando esta vida anodina crea distancia; es como si el director nos quisiera decir que el mundo del etarra es impenetrable, que ellos tienen su lenguaje, se comunican entre sí, se muestran cariño, deseo, pasión, confianza y comparten un sentido del humor, pero que todo eso es inaccesible al espectador. Lo único que éste oye es el ruido de la cotidianeidad, donde estas personas viven alegremente, donde coexisten con nosotros sin nosotros prestarles atención, tal vez porque estamos demasiado inmiscuidos en nuestro propio ruido.

¿Quién puede decir que viendo esta película ha sentido empatía hacia estas personas sin nombre que resultan ininteligibles? Los gestos que hacen sí, pueden ser familiares, pero están enmarcados (literalmente en marcos visuales que son verdaderas composiciones artísticas) de tal forma que no podemos acceder a su subjetividad, al porqué de esos gestos, a la profundidad o falta de ella en sus relaciones, a su lógica interna, a su estructura mental, a su ideología, filosofía o forma de pensamiento. Rosales mismo puede pensar que los humaniza, pero sólo lo hace a medias, y no sólo porque les veamos asesinando a dos muchachos de apenas veinte años al final del film, sino porque al no acceder a su lenguaje, no conoceremos su subjetividad, sus razones de ser, su pensamiento, más allá de lo que nos señalan sus acciones. Rosales nos impide ese acercamiento y, en ese sentido, cumple lo que él mismo dijo en la mentada rueda de prensa que era su objetivo: «presentar el absurdo de la violencia». Ni siquiera durante la última escena en que el espectador ve al protagonista y la etarra implicada

en el doble asesinato haciendo un gesto cariñoso hacia la mujer que han secuestrado para robarle el coche, podemos sentir ninguna empatía hacia ellos. Ese pequeño gesto no les humaniza, sino que hace al espectador sentirse todavía más confundido y alejado de la lógica de los ejecutores. Al fin y al cabo, ya les hemos visto matar sin piedad.

La única vez que oímos el lenguaje de los asesinos es después de la primera hora y seis minutos del film. En los últimos diez minutos hemos estado observando la larga escena de la cafetería. Se inicia cuando los tres miembros del comando (el protagonista, el hombre con el que le hemos visto hablando en Donosti y con el que cruza a Francia en coche, y la joven que hace de chófer) entran en la cafetería para almorzar. Observamos su conversación y la otra actividad de la cafetería cuando aproximadamente dos minutos después entran al mismo lugar dos muchachos que no sobrepasan los veinticinco años con aspecto de ser españoles y, por sus características físicas, posiblemente policías o, como es el caso, guardias civiles. Intentan pedir algo a la camarera, que no les hace excesivo caso, ellos bromean y, tras un buen rato, se sientan no muy lejos del protagonista y sus acompañantes. Pasan los minutos, la cámara va del grupo a la pareja, el guardia civil más joven pregunta a su compañero por el baño, y tras escuchar sus indicaciones, se dirige a él. En el momento en el que se queda solo, el guardia civil, aburrido, echa un vistazo a un menú, después pasea la vista por la cafetería. En ese momento ve al protagonista. Su mirada es de pánico: está claro que no estaba buscando ese encuentro. Y está claro que ha reconocido al etarra y tal vez éste, al sentirse observado, dirige su mirada hacia el guarda civil. Su cara está parcialmente tapada por la cabeza de la mujer que le acompaña, pero el único ojo que podemos observar lo dice todo. Tras esos segundos en que reconocemos qué determinación ha tomado el etarra, la cámara nos lleva al cogote —la nuca— del guardia civil, que se gira en ese momento y se encuentra con la mirada asesina. Se sabe descubierto. Al volver su compañero del baño, podemos leer claramente los labios del guardia civil descubierto: «*Cuidao, cuidao*, hay una gente ahí... pero no puedes mirar». El etarra parece estar diciendo lo mismo a sus compañeros, que sí se giran para comprobar la información. Pasan diez tensos segundos hasta que vemos a los dos jóvenes salir de la cafetería.

En este momento comienza la escena del aparcamiento, una escena realmente brutal para la que hemos sido preparados a través de los dispositivos de alejamiento de la película. La historia del asesinato de estos dos jóvenes guardia civiles se podría haber contado de muchas formas. Ésta podría haber sido una película de acción sobre las actividades terroristas de los protagonistas o las de vigilancia de los guardia civiles. Rosales, sin embargo, no nos ofrece una película de acción, sino de acciones. Y lo anodino, cotidiano y absolutamente normal de las acciones hasta este momento crea las condiciones adecuadas para que el espectador sienta el golpe brutal de la violencia que a continuación se presenta. Los jóvenes salen ligeros de la cafetería y se dirigen al coche. Después de casi dos minutos, vemos salir a los dos etarras (la mujer, entenderemos después, ha ido a buscar el coche para la huida). «*Txakurra! Eh, txakurra! Txakurra! Txakurra!*», gritan mientras persiguen a los guardias civiles, ya con las pistolas en la mano. Cuando les dan alcance a la altura del coche, les hacen introducirse en él. El compañero del protagonista se sienta en el asiento trasero, les habla y por los gestos que hacen entendemos que les ha pedido la documentación. Acto seguido le dispara a uno en la nuca, mientras que el protagonista descarga sobre el otro su pistola al completo. El lenguaje se hace vivo en ese momento —«*Txakurra!*»— cuando enuncia y anuncia la violencia que se va a ejercer sin asomo de duda, sin anticipo de remordimiento; el lenguaje se hace vivo con una palabra que justifica ante los verdugos esa violencia. «*Txakurra!*», escuchamos al menos cuatro veces: la palabra que define lo que todos en el País Vasco entendemos que es un policía, un guardia civil o un militar para ETA y sus defensores: un perro al que se le puede y debe matar con un tiro en la cabeza. Este lenguaje sí lo entendemos, este lenguaje no se nos escapa entre los ruidos de la cotidianidad. Rosales así parece dar a entender que el único momento en que ese falso silencio de los violentos cubierto por el ruido de nuestra rutina se rompe, es cuando ejercen la mayor de las violencias: quitar la vida a otro ser humano. La única palabra que nos llega claramente de su boca en toda la película es «*txakurra*». Aquí, la palabra se ha hecho realidad, se ha convertido en hecho.

Rosales reconoce en la citada rueda de prensa que su película «en un primer momento es desconcertante» pero que este desconcierto en realidad ayuda a que «la película continúe una vez acaba el último fotograma y que el espectador empiece a reflexionar; es [...] un objeto de no fácil adhesión y sobre todo de no fácil adhesión ideológica». Sin embargo, lo que a él le parece desconcertante, a algunos críticos le pareció simplemente aburrido. Para algunos críticos, como Carmen Puiyó del *Heraldo de Aragón*, sólo cuentan los diez únicos minutos donde hay acción: «Sólo en los últimos diez minutos, cuando se produce el encuentro casual entre los terroristas y los dos jóvenes guardias civiles, sólo en ese momento llegan la emoción y el sentimiento. Y el interés por la película. Todo lo demás, todo lo que Rosales ha mostrado hasta ese momento, no ha funcionado, no nos ha sido útil, ni nos ha explicado nada ni ha contado nada». Por su parte, Carlos Boyero escribe una reseña realmente ofensiva y petulante que demuestra su limitada capacidad como crítico. Baste este botón: «todo lo que me cuenta Rosales me provoca un tedio excesivo, pero también lo que pretende sugerirme, o lo que me oculta». La opinión de estos críticos representa a muchas otras vertidas en diferentes medios y responde a una necesidad tanto de la crítica como del público de que se les entretenga, o al menos de que se les den las claves ideológicas de lo que ven, particularmente en temas tan difíciles como el del conflicto vasco. La película les resulta aburrida hasta que llegan a la escena del asesinato; quieren acción, llegar al meollo de la cuestión con todas las claves bien explicadas y las áreas grises clarificadas. La breve crítica de Luís Martínez, en *El mundo*, es tal vez la única que interpreta la película según las claves estéticas y éticas de Rosales, apuntando a la incomodidad que causa ver la película, una incomodidad buscada por el director:

Poco a poco, minuto a minuto, el espectador se descubre él mismo espía de una realidad cercana, demasiado real. Anómala y tranquila. Y, de golpe, un asesinato de ETA. [...] No se trata de dar con el culpable. Ése ya está localizado o en busca y captura. Se trata de inquietar, de alertar. Se duerme peor después de ver *Tiro en la cabeza* y, mientras exista ETA, es justo que así sea. Uno se asoma a la ventana, a la pantalla, para ver a un asesino y, lo que son las cosas, ve algo peor, se ve a sí mismo a su lado. Sencillamente brillante.

Del hilo de este comentario, me remito a un ensayo de José Ovejero sobre la literatura cruel en el que critica la necesidad de entretenimiento y aboga por una literatura que exija trabajo, lo cual se puede aplicar a la experiencia del cine de Rosales:

La literatura debe ser entretenida, afirman con frecuencia los propios escritores [...]. El mayor pecado de la literatura, dicen también, es aburrir. [...] [L]o que entretiene no exige esfuerzo; es inocuo, anodino, puede ser gracioso e ingenioso, ocurrente e incluso inteligente, quizá, en el mejor de los casos, provocar una emoción estética, pero no debe costar trabajo. La literatura como laxante, que no haya que apretar. La literatura como soma, para que no se nos vaya a ocurrir ocupar la mente con algo desagradable o inquietante; no inquietante como un serial killer de mentirijillas, sino inquietante como algo que no nos deja seguir siendo como éramos antes de leer el libro, que nos saca de la cómoda horma en la que hemos ajustado nuestras vidas (36).

La película de Rosales hace exactamente esto. Aporta una visión compleja, inquietante, en la que el espectador tiene que interpretar un nuevo lenguaje. Si Rosales tuvo éxito o no en agitar alguna conciencia es difícil de cuantificar, pero lo que sí tengo claro es que su propuesta hace que por lo menos nos planteemos fuera de los binomios partidistas el problema de la violencia y el silencio que como testigos de la realidad y espectadores de la película hemos cultivado. Un silencio que, como demuestra él, no es absoluto: está plagado de nuestros ruidos de la cotidianidad, que de vez en cuando se interrumpen por la intromisión de la violencia. Nos hace situarnos en un marco de contemplación incómodo, en un extraño equilibrio entre el acercamiento y la distancia, entre el reconocimiento del otro y la total repulsa hacia él. Nos muestra, al fin y al cabo, que fuera del lenguaje el acercamiento a un otro es si no imposible, sí muy difícil. Y que la palabra tiene la fuerza brutal de convertirse en hecho. Jaime Rosales nos hace entrar de manera activa, como testigos muy cercanos, en el mundo de la violencia. Es desde esta posición incómoda —no desde la comodidad de la carcajada o la superioridad moral— desde donde deberíamos *iniciar* la conversación sobre nuestra participación en la historia reciente.

Y ese paso intermedio que nos hemos saltado —la conversación en el seno de nuestra sociedad sobre nuestro papel en los últimos cincuenta años de violencia— implica rescatar la palabra, y en buena medida este rescate debe suponer hablar del silencio que nos ha llevado a algunos a la

complicidad, a otros a la impotencia y del que otros han hecho un uso perverso. Jaime Rosales se aventuró a hacerlo con *Tiro en la cabeza*. De forma similar también lo hizo Jokin Muñoz con la colección de cuentos citada a la que vuelvo a remitir ahora, con el análisis de un cuento «Silencio de la nieve» que, como el cine de Rosales, hace gala de dispositivos inquietantes e incómodos para señalar, a través del silencio, el absurdo de la violencia.

«El silencio de la nieve» es un cuento incómodo: los personajes son opacos, sus actitudes incomprensibles, sus acciones se presentan como cotidianas o banales pero son de una crueldad desgarradora. Los protagonistas son Jon e Idoia, miembros de un comando terrorista. Seguimos su recorrido de sangre, soledad y silencio hasta que acaban asesinados con igual frialdad con la que asesinan ellos. Muñoz no nos deja acceder a la lógica interna de estos personajes, que se mueven a golpe de órdenes sucintamente escritas y se comunican entre sí a través de acciones más que palabras. La trama avanza según se narran los atentados del comando y con la inquietud de fondo de que Jon va a «guarda[r] silencio» o que «van a callarlo», que en el argot de la banda significa que lo van a retirar del comando porque está quemado (*Letargo*, 105, 106). Idoia está embarazada de él, pero éste no es un cuento de amor. El sexo entre los compañeros es una actividad más, como saltar por los aires un autobús o dar de comer a *Lenin*, su perro guardián.

En las primeras páginas del cuento se narra en retrospectiva uno de los asesinatos que lleva a cabo el comando cuando todavía está integrado por cuatro miembros. La descripción es fría, cruel, fáctica y marca el tono de todo el cuento: «Fue Jon quien le disparó al secretario dos tiros en el vientre, con una escopeta de postas. Cayó rodando por la escalera, sin dejar de gritar. Cuando llegó abajo, quedó tendido con los intestinos al aire sobre la baldosa blanca, salpicada de pétalos de geranio esparcidos por la conserje al desplomarse. Jon mismo le dio el tiro de gracia en la sien con su Browning» (97). Esta primera escena de violencia, aquí citada sólo en parte, no es la única, pues el narrador también se recrea describiendo el asesinato de un maestro de escuela por boca de uno de los personajes, creando así unos personajes que actúan con absoluta frialdad no sólo ante el asesinato,

sino ante los niños que le rodean en la escuela: «“El hijoputa se ha protegido tras los críos”, prosiguió Jon y “se nos escapaba. Le hemos disparado varias veces, para matarlo de una vez, pero el cabrón seguía vivo. Hemos tenido que apartar a ostias a los críos, para que Idoia pudiera dispararle a la cabeza”» (103). Las palabras de Jon representan una elocuente gramática de lo inhumano.

Los personajes no presentan ninguna objeción ante el hecho de tener que matar a civiles desarmados ni cuestionan por qué les asignan esas acciones. Idoia, a pesar de sus gestos de cariño hacia Jon, no muestra ningún tipo de compasión hacia sus víctimas. Muñoz nos hace imaginarla como un ser despiadado al mostrarnos su felicidad ante la precisión con la que vuela por los aires un autobús de limpiadoras de un cuartel. De hecho, está tan exultante que busca el cuerpo de Jon para celebrarlo: «[L]a primera vez que follaron fue tras la primera de sus acciones juntos, en la que todo salió redondo». La comunicación entre los miembros del comando es casi inexistente, a pesar de la intimidad que pueda haber provocado sus relaciones sexuales, y la única comunicación que tienen con el exterior es a través del papel en que les escriben las órdenes, papel en el que Idoia sabe que «además de la orden para la siguiente acción, viene también la de que su compañero *guarde silencio*» (105).

El narrador en ningún momento hace sospechar al lector que esa orden de guardar silencio se va a convertir, en realidad, en una orden que encamina a los personajes hacia su propia muerte. La «siguiente acción» de Jon e Idoia es el asesinato del dueño de un hostel en un pequeño pueblo pirenaico durante carnavales, pero lo que no saben es que la muerte les aguarda en ese mismo lugar. Si el tono del cuento ya ha causado extrañeza al lector por la frialdad y banalidad con la que los personajes ejecutan la violencia, la entrada de éstos al bar donde serán asesinados traslada al lector a un ambiente irreal. El dueño del hostel, disfrazado de Groucho Marx, clava su cigarro en el trasero de un hombre disfrazado de Caperucita, mientras Obélix sirve bebidas en el bar con la música a tope, un joven se lía un porro en la ventana y la gente baila y grita frenéticamente. En el momento en que Jon e Idoia se acercan al dueño del hostel, el narrador, sin

dar ningún tipo de preámbulo, sorprende a los personajes (y al lector) con su muerte:

Idoia siente el primer tiro en la espalda, y al caer ve cómo otro tiro acaba de reventarle la cabeza a Jon. La mejilla de Idota (sic) reposa sobre un charco de cubata. El dulzor de la bebida le llega a los labios. Delante, Jon la mira, con los ojos abiertos de par en par, mientras el reguero de sangre que le mana de la cabeza comienza a mezclarse con la porquería del suelo. [...] Obélix pone otra canción. También ésta la conoce, aunque apenas tiene tiempo de escucharla, porque le han disparado en la cabeza a quemarropa. Pero ha podido tener un último pensamiento antes de que se hiciera la oscuridad en sus ojos. Hubiera querido que ese pensamiento le hubiera permitido verse abrazada a Jon sobre la hierba de la chopera, pero ha sido otra la imagen que ha acudido a su mente. Ha visto al dóberman (sic) lanzado en una loca carrera por los trigales, ladrando sin cesar al silencio de la nieve. (112-113)

En este impactante final culminan de forma certera la frialdad y la banalidad con las que estos personajes, ahora víctimas, han actuado en los atentados que ellos mismos han cometido. Jokin Muñoz construye un relato de las acciones de estos personajes no tanto desde el realismo (tanto sus atentados como su muerte no corresponden con hechos concretos o prácticas reconocibles), sino desde el estado de perplejidad y profundo rechazo que genera la violencia. Tal vez por esto la lógica violenta de los personajes, verdugos y víctimas al mismo tiempo, es incomprensible, y su caracterización carece de matices: son personajes crueles y punto. Su indiferencia hacia la muerte nos habla del sinsentido de la violencia o al menos la imposibilidad de articular su sentido, si es que lo tuviera. Con este cuento Muñoz plantea con lucidez la falta de discurso de la violencia, por eso sólo puede exponerla a través de la descripción de la acción y el silencio. El silencio contiene todo su significado que es, precisamente, la falta de sentido, de argumentación, de justificación. Todo es absurdo. La violencia terrorista es un dóberman desquiciado ladrando al silencio de la nieve.

En este cuento el silencio tiene textura blanca y opaca, fría y cortante, y en medio de ese silencio reina la arbitrariedad del asesinato. Pero también hay una relación entre el silencio que se presenta en «Silencios», comentado con anterioridad, y en este cuento, y es que ninguno de los personajes es capaz de comunicarse dado que articular lo que piensan significa reconocer el conocimiento de algo atroz. En el caso de los padres,

es reconocer que su hijo tiene un potencial destructivo que no supieron parar a tiempo y que eso le ha llevado a la muerte. Para la pareja del comando es reconocer que tan banal y fácil como la muerte de sus víctimas es su propia muerte.

Jokin Muñoz desentraña los mecanismos del silencio también en «Chantillí», un cuento ambientado en Donosti en torno a 1974 cuyos protagonistas son tres niños que se desenvuelven en un entorno saturado de violencia política. Este cuento presenta el silencio como modo de vida que se impone desde la infancia. También apunta a la niñez como espacio no idílico que ha sido contaminado por la violencia de los adultos, y a los juegos de niños como heraldos que anuncian la violencia por venir. Finalmente, subraya la normalización y la aceptación de la violencia en la vida cotidiana.

La perspectiva o la focalización de la narración es la de los niños, primando el punto de vista de Gabi, que es discapacitado mental. Su hermano Aitor, o «Chantillí», es para él un héroe forajido, un pirata, un tipo duro que viste de cuero, fuma rubio de contrabando, conduce una moto y lleva una rosa tatuada en el brazo. Aitor regala pegatinas de las Gestoras Pro-Amnistía a Gabi y a sus amigos, José y Manu: «A José le encantan. A Manu, también. Suelen decir que las que aparecen en ellas son caras de vaquero. Salteadores de caminos» (*Letargo*, 44). La mirada infantil nos habla de una normalización de lo *abertzale* en sus vidas diarias: los tres niños juegan a indios y vaqueros con tanta naturalidad como a etarras y guardias civiles, anticipando en sus juegos las acciones de los adultos involucrados en ETA. Jokin Muñoz describe el entorno de estos niños, sobre todo, el de la familia de José, impregnado de una violencia que se acepta como algo normal y cotidiano, ya que los personajes adultos ni la cuestionan ni la condenan, excepto la familia de Manu. El niño José habla de la acción de ETA en la que ha participado su hermano como si fuera una película y orgulloso de él, imita en juegos lo que hace su hermano: «su hermano le había contado todos los pormenores el mismo día de los sucesos: cómo los esperaron en aquella cantera, cómo les dispararon desde todos los ángulos, y cómo lanzaron las granadas hasta destrozar y carbonizar por completo el *jeep*» (50). El narrador crea así un contraste

entre las familias de los niños que anticipa enfrentamientos futuros: «Al llegar a casa, Manu tendrá noticia del atentado que acaba de suceder en el bulvar, y oirá por enésima vez en boca de su padre la palabra *asesino*. José, por el contrario, tendrá oportunidad de conocer más detalles a través de su hermano» (53).

La tensión dramática se presenta precisamente en el enfrentamiento entre los adultos que forman parte de la vida de los niños. El problema surge cuando Aitor/Chantillí, el hermano mayor de Gabi, es identificado como delator y Mikel, el hermano mayor de José, aquel que sabe todos los detalles de los atentados cometidos en la zona, comienza a preguntar por los movimientos y las visitas de Aitor. El cuento culminará en la ejecución de Aitor en las obras de demolición de la plaza de toros, que es precisamente el espacio donde juegan los niños. Mientras Aitor está siendo ejecutado, Gabi busca desesperado una revista pornográfica que ha desaparecido de su escondrijo y culpa al hermano de José y sus amigos, que estuvieron merodeando por ahí, de haberla robado. Gabi grita sus insultos, mientras Manu y José ven desde la distancia la ejecución:

Aitor escupe [...] instantes antes de recibir el primer tiro en la cabeza. El cadáver se desploma sobre su propio escupitajo [...] Y a continuación le disparan dos o tres veces más, siempre en la cabeza. [...] Acto seguido, ven a los dos jóvenes correr hacia la escalinata. Allí les espera un tercer joven. José lo reconoce perfectamente, a pesar de la distancia. Esa larga pelambrea, esa forma de correr. [...] Cuando llegue a casa, no le dirá a su madre, no, a quién ha visto hoy por la tarde en el arenal de la plaza de toros (72).

La descripción de la muerte de Aitor señala el momento en que lo cotidiano de la violencia en la vida de los niños deja de serlo, cuando son testigos directos de la misma. El niño José entra en el mundo adulto a través del *shock* de ver a su hermano participar en el asesinato del hermano de su amigo; además, es testigo de esta acción acompañado de su amigo Manu y los dos saben que hace años también «Mikel y Aitor fueron amigos de niños» (59). Así, Muñoz indaga en este cuento sobre las raíces profundas de la violencia, cómo permea todos los aspectos de la cotidianeidad, cómo sus tentáculos invaden cada relación social, cada amistad, cada casa, cada familia y cómo desde niños se debe aprender a guardar silencio. Este cuento nos remite a la internalización del silencio que resulta en autocensura, en el

aprendizaje de lo que se puede decir y lo que no. Como ya señaló Bourdieu, «La censura no es nunca tan perfecta e invisible como cuando los agentes no dicen más que aquello que objetivamente están autorizados a decir, en estos casos, el agente ni siquiera tiene por qué ser su propio censor, puesto que, a través de las formas de percepción y expresión que ha interiorizado y que se imponen o que imponen su forma a todas sus expresiones, en alguna medida está ya censurado» (*Qué significa hablar*, 110).

Si en «Silencios» Muñoz explora las consecuencias de no articular el miedo y condonar pasivamente la violencia, y en «El silencio de la nieve» plantea lo absurdo de la violencia, en «Chantillí» nos invita a imaginar cómo el silencio y la complicidad impregnan la vida cotidiana desde la niñez y se establecen como forma de vida en una sociedad donde la violencia permea el día a día. En estos tres cuentos Jokín Muñoz representa por un lado el sufrimiento desde la intimidad de los núcleos familiares y de amistad, y la violencia desde su ininteligibilidad, así como también lo hace Jaime Rosales en *Tiro en la cabeza*. Muñoz plantea las actividades a través de las cuales se produce el daño, articulando y poniendo de relieve estas actividades: el silencio, la ignorancia, la indiferencia, el miedo y la violencia. A través de personajes profundamente humanos, ya sea por su crueldad, por su inocencia, por su miedo o por su perplejidad ante un mundo que no comprenden pero en el que aceptan vivir, Muñoz da al lector —sobre todo al lector vasco— un espejo en el que mirarse.

Otro autor que plantea el silencio como una estrategia de (con)vivencia fallida es Anjel Lertxundi en su novela *Los trapos sucios*. La novela entreteje dos historias narradas por Gorka, un publicista que vuelve a su casa en Donosti después de décadas de ausencia para cuidar a su padre, que padece una especie de demencia senil acelerada. Mientras le atiende, le lee fragmentos de un texto que va escribiendo a diario sólo para él, revelándole una serie de eventos que jamás se había atrevido a contar, ni a él ni a nadie. Esta narrativa memorística gira en torno a un suceso clave en la vida del protagonista, cuando «Ella», una mujer de la que está enamorado y que es militante de ETA, acude a su casa para pedirle que haga de chófer en una acción de un comando. Gorka se arrepiente de haberse dejado guiar por su deseo por «Ella» desde el primer día de la acción, cuando se da cuenta de la

hipocresía y el absurdo de la violencia: «Súbitamente, dejé de sentirme defensor de una causa justa, tampoco la propia causa me parecía ya tan pura y sólida como hasta ese momento. Lo que aquel día estaba viviendo tenía muy poco que ver con la utopía que reivindicábamos» (124). Este momento clave se sitúa en 1972; el narrador escucha que Heinrich Böll ha recibido el premio Nobel de Literatura, lo cual además de situarnos en el año en el que ocurren estos eventos, presenta los temas fundamentales de la novela a través de una digresión sobre *Opiniones de un payaso*, de la que subraya «la lacerante obsesión de culpa que vive [el protagonista], la carga de hipocresía disfrazada de fe o de ideología» (12). Son precisamente el sentimiento de culpa y la rabia contra su propia hipocresía y la de sus ex compañeros fanáticos los revulsivos que mueven a Gorka a contarle al padre su historia. A esta carga personal de su pasado, se suma un sufrimiento reciente: pocos meses antes, Gorka había recibido una llamada de pánico de su padre, al que le acababa de llegar una carta de ETA pidiéndole el «impuesto revolucionario».

La novela es una reflexión muy sugerente sobre los usos del silencio y del habla, cuando ese silencio está provocado por la culpa y la vergüenza de haber cometido un hecho que, si revelado, se sabe será censurado por quien le escucha. El protagonista sólo rompe su silencio sobre su pasada colaboración con ETA cuando su interlocutor —el padre ido, presente y ausente al mismo tiempo— es incapaz de escucharle y entenderle, y por tanto reprenderle. Hasta ese momento, hablar de su pasada colaboración con ETA le resulta imposible. Sólo cuando su padre pierde la cabeza, y con ella la memoria, puede romper el silencio de toda una vida. Pero ni siquiera dialoga con el padre, sino que convierte el silencio en un monólogo que no cumple la función de contrición con la que se pretende el perdón, la comprensión o la benevolencia del otro, sino que es una forma de expiación propia, de confesión en vacío. Entonces, la confesión de culpabilidad no se establece a partir del diálogo, sino de la descarga de la culpa, sin la responsabilidad que implica recibir la mirada del otro —en este caso, además, un padre severo y para más inri, convencido franquista. Gorka señala en numerosas ocasiones la falta de reconocimiento del padre: «Me miras, pero no me ves. Aunque me refleje en tus ojos, no estoy en ellos»

(20). Esta falta de reconocimiento del otro se convierte en condición de posibilidad para la confesión: «Ha sido necesario que pasaras al otro lado, que te marcharas a ese extraño confín que ahora habitas, para que yo te diga todo esto. No he contado a nadie lo sucedido aquel día [...]. Los silencios, a veces, hacen más llevadera la vida» (143).

La única manera de vivir con esa carga pasada es, entonces, no contar a nadie lo sucedido, no articular su vergüenza, su arrepentimiento, su rechazo a ETA. Ejercitar aquello de «lo que no se cuenta no ha sucedido» y vivir de espaldas a la realidad y, «[s]i es posible, eludir las discusiones. Por más que me tachen de tibio [...] prefiero ser tibio y vivir tranquilo. Poco a poco, desarrollo un instinto especial para cuidarme de las personas y círculos que puedan traerme problemas» (184). Ese silencio en torno a todo lo que tenga que ver con ETA es lo que «hace más llevadera la vida» y también su traslado permanente a Barcelona. Callar y huir. Y ahora, su confesión también es más llevadera porque lo único que recibe del padre es «[s]ilencio casi absoluto» (143). Es, en este silencio, donde la comunicación de Gorka es posible.

La novela entonces es una crónica de una confesión sin responsabilidad, un vaciamiento de la culpa sin juez que la juzgue, un reconocimiento de la acción sin consecuencias. Sin embargo, el final funesto con el que Anjel Lertxundi acaba la novela nos habla de consecuencias trágicas, de que toda acción del pasado tiene sus consecuencias en el presente y que por más que los implicados se escuden en el silencio, el pasado siempre pasa a cobrarse la deuda.

Gorka eligió el silencio como forma de supervivencia y una confesión sin responsabilidad como forma de lavar sus culpas y su remordimiento. Pero hace uso de esa colaboración pasada para sacar a su padre del atolladero, recurriendo, a pesar del rechazo que le causa hacerlo, a «Ella» para que ETA abandone la absurda idea de que su padre pague la extorsión. Pero no se puede intentar arreglar el presente usando un error del pasado. El periodista madrileño —que es un conocido de Gorka de la época previa a su colaboración con ETA— publica meses después la crónica de estas negociaciones, a pesar de que Gorka nunca hizo ninguna declaración. La

información viene del padre que, debido a su estado mental, no es consciente de los riesgos que sus declaraciones conllevan.

ETA se cobra todas las deudas de Gorka con dos tiros en la nuca. Su silencio en torno a la organización durante treinta años, su confesión sin el eco de un interlocutor, su volver la espalda a la violencia no lo salvan. Su padre, aquel que en el momento de la entrevista con el periodista ha perdido la noción de la importancia del silencio, aquel frente al que se confiesa cuando éste ya ha perdido la noción de todas las cosas, firma su sentencia de muerte. También la firma el periodista furibundo que valora más los réditos del sensacionalismo que la integridad de una vida. Y ETA, representada en la novela como la presencia amenazante que acompaña al protagonista durante su existencia adulta, la ejecuta. El círculo se cierra con la misma violencia a la que Gorka ha vivido de espaldas toda una vida, ahora ineludible e irrevocable.

En esta parte hemos hecho un recorrido por las diversas formas de pensar, imaginar y representar el silencio relacionado con la violencia; durante este recorrido también hemos tenido una primera toma de contacto con la representación de víctimas y perpetradores. En la siguiente sección nos adentramos más de lleno en el tema; es decir, en la forma en que el dolor causado por esa violencia ha sido imaginado en la ficción, a través de la representación de aquellos que lo han sufrido y también causado. Imaginar el silencio y la violencia y llevarlos a la ficción —es decir a narrativas construidas desde la creatividad del autor— es una herramienta de exploración y también una forma de explicarse el mundo. Sin embargo, estas narrativas no *reflejan* la realidad como si de un espejo se tratara, por mucho que nos podamos ver reflejados en él. Aunque los autores nos presenten visiones basadas en su conocimiento de lo real, no por ello sus representaciones son la realidad. En este sentido, corremos el riesgo de equiparar la representación de la víctima o el perpetrador en ficción a la víctima y el perpetrador reales, lo cual puede ser contraproducente sobre todo si esa representación se hace desde un punto de vista maniqueo, sin matices o simplista. Lo que hace cualquier representación artística es darnos versiones imaginativas, construidas con la intervención de los afectos. Las que a mí me interesan son las que nos ayudan como lectores a imaginar,

pensar y sentir nuestra propia relación con los hechos que se dan en el mundo real. Las que ayudan a, como señalaría Spinoza, conseguir un mayor perfeccionamiento del ser, que no es otra cosa que ensanchar nuestro entendimiento del mundo.

PARTE III

REPRESENTACIONES DEL DOLOR, LA VIOLENCIA Y SUS VÍCTIMAS

Sólo yo estaba, y estoy en posesión de la verdad moral de los golpes que aún hoy me resuenan en el cráneo y, por tanto, me siento más legitimado a juzgar, no sólo respecto a los ejecutores, sino también a la sociedad que sólo piensa en su supervivencia. La comunidad social no atiende sino a su propia seguridad, y no se deja afectar por la vida dañada: mira hacia delante, en el mejor de los casos para que no se repita algo similar. Mis resentimientos existen con el objeto de que el delito adquiera realidad moral para el criminal, con el objeto de que se vea obligado a enfrentar la verdad de su crimen.

JEAN AMÉRY

Más allá de la culpa y la expiación

Como te sigas chupando el dedo, te lo corto

A pesar de que ha heredado la boca paletuda de su padre, ella piensa que tiene los dientes de conejo porque por muchos años tuvo la mala costumbre de chuparse el dedo gordo y lo chupó tanto, tanto, que se le deformó el paladar. No podía quedarse dormida sin abrazar a su conejo de peluche — una marioneta pelada y vieja donde introducía su mano izquierda— y chupar, mordiéndolo un poquito como si quisiera evitar que se escapase, el pulgar de su mano derecha; no había nada tan relajante, consolador y sabroso. El chupete, esa goma blandengue y descarnada, ese elemento extraño e insípido, era el enemigo. ¿Cómo comparar el placer de la carne tibia a la frialdad aséptica del plástico? Su madre y su abuela no estaban de acuerdo. Y mucho menos años después, cuando ella ni siquiera tenía ya edad para el chupete. Lo intentaron todo: esparadrapo, vinagre, aceite de hígado de bacalao... pero no hubo remedio. Pasaban los años y ella crecía, parecía una niña lista, pero en cuanto se abstraía o se distraía o se enfurruñaba o se aburría o simplemente se quedaba sola, ahí la encontraban, chupándose el dedo. Así que un día su madre la llevó a un famoso médico de Bilbao, el mismo que la había salvado con tres meses de una tos ferina, el mismo que con mucho cariño había recomendado a sus padres que la niña, para crecer fuerte y sana tenía que correr y saltar y subir montes y bailar y tomar mucho, mucho aire. Su madre le avisó: vamos a hacer exactamente lo que nos diga el doctor porque ya sabes que a él le debes que seas una niña sana; nosotros le hacemos siempre caso, sin importarnos lo que recomiende. Ella no entendía qué había de malsano en su costumbre y confiaba que el doctor estuviera de acuerdo.

Subieron a su consulta y ella esperó impaciente, viendo al doctor con su bata blanca recibir niño tras niño. Todos parecían enfermos. Ella, no. Por fin llegó su hora. Él, después de observar el dedo con preocupación, la miró fijamente a los ojos mientras decía firmemente «como sigas chupándote el dedo, te lo corto». Asustada miró a su dedo con una mezcla de aprensión y cariño, sintiéndose culpable por el peligro en que lo había puesto. En ese momento envejeció un poquito y renunció al primero de sus placeres carnales.

Ese día en la consulta no fue el único en que el doctor hizo que la niña se sintiera de repente adulta. Tiempo después, cuando ella tenía ya diez años y hacía mucho que no la llevaban a verlo, el pediatra apareció de nuevo en su vida. Era el 20 de noviembre de 1984, y ella cenaba con su familia, posiblemente una tortilla francesa o una sopa de fideos con pollo. Era martes y ese día no había, como los domingos, sobras extravagantes del restaurante que se podían echar a perder: angulas, bogavantes, centollos o besugos que no aguantarían frescos día y medio más. Ese día en el restaurante todos los manjares estaban a disposición de los clientes, así que las cenas en su casa eran tan aburridas como las de cualquier otra familia de clase media. Como muchas noches, su padre estaba trabajando. Normalmente su madre subía al restaurante a echarle una mano después de cerrar la tienda, pero los martes eran noches tranquilas y prefería quedarse en casa con sus hijos. Así que ahí estaban sentados a la mesa redonda: abuela, madre, y sus dos hermanos, cenando mientras empezaba el telediario de las nueve.

A ella siempre le tocaba sentarse de espaldas a la televisión. Según más autoridad se tuviera en la familia, se ocupaba un sitio en relación a la tele: la abuela indiscutiblemente siempre enfrente, estuvieran sus padres o no; a su lado, madre o padre, o los dos; y al lado de ellos sus dos hermanos. Ella cerraba el círculo, en la silla opuesta a la de su abuela. Le fastidiaba este puesto en la mesa, no tanto porque no podía ver la televisión sino porque le ponía nerviosa su forma de comer, siempre haciendo tanto ruido al masticar. No lo puede decir a ciencia cierta, pero seguramente esa noche su hermano el mediano estaría chinchándola, metiéndose con ella, dándole algún pellizco o patada por debajo de la mesa. El hermano mayor estaría metido

en su mundo —su imagen de adolescente es siempre la de un chico triste y ensimismado—, la abuela estaría quejándose de lo mal que los niños se habrían portado con ella a la tarde y su madre estaría intentando poner paz entre su hermano y ella, preocupándose de que su hijo mayor comunicara algo de lo que pasaba por su cabeza y escuchando pacientemente las quejas y protestas de la abuela.

Sabe que entonces, justo después de escuchar la música del telediario y el avance de los titulares, todo desapareció a su alrededor —los pellizcos de un hermano, la cara ausente del otro, la voz machacona de su abuela— y los segundos se hicieron largos, espesos, pesados. El silencio ocupó su propio espacio en el comedor después del «sshhhh» de su madre, también lo hizo la angustia en su rostro cada vez más pálido y desencajado, sus manos suspendidas en el aire, sus ojos fijos en el televisor. Y ella se dio la vuelta y vio una calle de Bilbao que le resultaba conocida, policías conteniendo a gente curiosa que intentaba romper un cordón de seguridad, una ambulancia con la puerta abierta, esperando la camilla que portaba un cadáver cubierto por una sábana. Y en ese momento escuchó, por primera vez, el sonido del dolor en la voz de su madre: «dios mío, han matado a Santi Brouard».

Una noche por lo Viejo

Los bares del Casco Viejo de Pamplona estaban divididos en tres zonas: los pijos, los macarras no *borrokas* y los *borrokas* macarras. Ellas andaban casi siempre en la zona exclusivamente macarra porque no querían saber nada del rollo *borroka*, pero de vez en cuando —como esa noche— iban a uno de los bares de Jarauta porque les gustaba su música. Esa noche Jarauta parecía una zona de guerra con dos trincheras opuestas, separadas por contenedores de basura ardiendo en medio de la calle. Los *maderos* disparaban gases lacrimógenos y pelotas de goma, mientras que los *borrokas* lanzaban botellas, cócteles molotov y cualquier objeto con potencial destructor que encontraban a mano. Intentaron salir del Casco Viejo de mil maneras, pero a cada giro de esquina se encontraban con policías listos para disparar contra cualquiera, especialmente si llevaba chupa de cuero, DocMartens, y fular. En ese sentido, los macarras y los *borrokas* eran difícilmente distinguibles. Después de muchas escaramuzas fallidas, decidieron refugiarse en el Terminal, un bar menos sospechoso que sus locales regulares y al que no solían ir demasiado porque lo consideraban un poco pijo. Hacían el sacrificio de escuchar un par de canciones bodrio cada noche porque a ella le gustaba el camarero, un tipo al que apodaron el Mosquetero, no sólo por su perilla y sus bigotes, también porque tenía cierto aire antiguo. Esa noche el bar estaba a rebosar, con una mezcla de gente poco común. Muchos tenían la misma pinta que ellas, otros tenían aspecto de haber estado tirando piedras hasta hacía cinco minutos. Todos ellos muy serios, mirando con aprensión hacia la puerta cada vez que se abría. Pero también estaba la gente de siempre, bailando al son de la música, riendo, bebiendo y de vez en cuando mirando a ese otro grupo con extrañeza.

El Mosquetero se acercó a ellas y les preguntó qué querían beber. Ella siempre bebía whisky solo, pero esta vez pidió un botellín de agua. Lo mismo hizo su amiga. Ante la cara de sorpresa del Mosquetero, le explicaron que llevaban una hora corriendo por lo Viejo, escapando de la batalla campal. El Mosquetero no respondió, se acercó a su compañero para decirle algo al oído, saltó la barra con agilidad y se dirigió a la puerta para cerrarla a cal y canto. A partir de ahora se podía salir, pero no entrar. Muchos optaron por abandonar el bar, sobre todo aquellos que todavía no habían visto lo que les esperaba. El volumen de la música bajó considerablemente y se empezó a correr la voz de lo que pasaba afuera. Nadie más se aventuró. Los camareros y el resto de sus clientes regulares empezaron a mirar a los intrusos con una mezcla de desprecio y rabia.

Les habían jodido la juerga.

Pero todavía no sabían cuánto. Apenas pasados unos minutos, se empezaron a oír golpes violentos contra la puerta de metal. El Mosquetero se acercó pálido como una vela, la abrió, y se echó a un lado, sabiendo que cualquier cosa que entrara no iba a ser buena. Instintivamente, todos se acurrucaron contra las paredes, incluso algunos se acucillaron bajo el saliente de la barra. Se oyó un estampido seco y apenas un segundo después, comenzaron a ver el gas saliendo de la lata que, por fortuna, había acabado en el fondo del bar y no clavada en la carne de ninguno de los jóvenes. El pánico fue inmediato y se empezaron a aglomerar todos en la puerta, tosiendo y llorando.

A la salida del bar les estaban esperando, puestos en fila, seis a cada lado.

—¡Salid, cabrones, salid!

Ella veía cómo, según salían, las porras bajaban sobre sus cuerpos con violencia. Por mucho que cada joven corriera, la carrera se veía brevemente interrumpida por el impacto del porrazo. A los chicos menos sospechosos les daban un par de toques y a las chicas bien vestidas les acariciaban el culo con la porra mientras se reían. Se ensañaban particularmente con aquellos que tenían el mismo aspecto que ella, quien por un momento se vio a través de los ojos de los policías: entradas rapadas, chupa de cuero, camisa de cuadros roja y negra, pantalones elásticos negros, DocMartens

con cordones rojos, palestino al cuello. Miró a su amiga y, más o menos, llevaba el mismo uniforme, con la diferencia de una camiseta de los Iron Maiden. Las iban a matar a hostias. Temblando de miedo, con las fosas nasales ardiendo y lagrimones que les nublaban la vista, las dos amigas saltaron al ruedo, ella delante. No oyó nada en el momento, pero después le pareció recordar que se estaban riendo. Tampoco recuerda cuántos porrazos recibió, pero sabe que sintió varios en las nalgas que no eran en absoluto caricias. Otro cayó en un brazo, pero fue de refilón y otro lo sintió en la espalda. No paró de correr, sólo para girarse y comprobar que su amiga la seguía de cerca. Siguieron corriendo hasta el parque de la Taconera. Allí pararon para tomar aliento y comprobar que no sangraban. Buscaron una fuente para lavarse la cara y beber agua. Y se sentaron un rato al lado del foso de los ciervos antes de continuar, ya más tranquilas, el camino a casa.

Al día siguiente tenía las nalgas casi negras y un cardenal no muy grande en el brazo. Su amiga, tal vez por ser más alta, tenía la espalda llena de marcas y cardenales, pero por lo menos se podía sentar más cómodamente. Pocos días después escucharon el rumor de que una chica, tras ser detenida, había sido violada en un furgón de policía. Nunca supo si fue verdad, pero todavía hoy cree que sí lo fue.

El fin de semana siguiente volvieron a lo Viejo. Evitaron pasar por Jarauta y el Terminal.

El conflicto está en otro sitio

Sus padres no querían que viviera con amigas en un piso. Era comprensible: el mismo día que el padre la llevó a inscribirse en la universidad, ella se pasó el trayecto dormitando porque había llegado a casa a las seis de la mañana y todavía le duraba el efecto del alcohol y los porros. Sólo habían transcurrido tres meses desde entonces, y ni siquiera un año desde aquel primero de enero en el que amaneció justo a la hora de comer, fue al baño y comprobó que tenía la carne de los nudillos levantada y las manos ensangrentadas. Se asomó a la cama donde apenas había dormido unas horas y comprobó restos de sangre en la almohada, en la bajera, en la sobrecama. Su madre no comentó nada sobre esas manchas y, si le hubiese preguntado por ellas, no habría sabido qué responder. Sí recordaba vagamente que después de tomarse el tripi —un Simpson, todavía puede ver el dibujito de Homer— se separó de sus amigas sin querer, vagó por los bares perdida, estuvo con un tío un par de horas bebiendo y metiéndose rayas en un lavabo, y terminó buscando una pelea que por suerte acabó siendo a puñetazos con un árbol. No recuerda cómo llegó a casa, pero siempre tuvo la sensación de que podía perfectamente no haber llegado. Igual fue aquel primero de enero el día en que sus padres decidieron que tenían que sacarla de su entorno; y ella, en el fondo, sabía que tenían razón.

Accedió a ir a una universidad a la que no quería ir y a vivir en una residencia de monjas los dos primeros años. Cualquier cosa era mejor que quedarse en ese pueblo que sólo parecía ofrecerle una opción para satisfacer su rebeldía: la autodestrucción, ya fuera por vía química o vía política. La opción de las drogas le atraía, pero sólo hasta cierto punto. Ya habían pasado los suficientes años como para ver las secuelas de la heroína en la

generación anterior; le aterrorizaban los fantasmas que veía arrastrando los pies por el pueblo, desdentados, pidiendo una monedita por favor... para un café. Su terror no se despertaba por miedo a esos pobres seres escuálidos y trastabillantes, muchos sufriendo ya las consecuencias del sida (en una ocasión una pareja intentó atracarla y los vio tan jodidos que no tuvo ningún reparo en amenazarles con partirles la cara si no se apartaban de su camino), sino el miedo a acabar como ellos si no encontraba un conducto de ventilación en ese pequeño mundo asfixiante en el que vivía. Porque la inmólación *nacionalabertzalista* no era, en absoluto, el tipo de salida que ella andaba buscando. No le importaba ir a sus conciertos, vestirse como una de ellos, insultar a la policía, ni siquiera le molestaba demasiado su violencia. Pero en el fondo despreciaba su ideología, tan carpetovetónica y tan de pueblo. En el instituto los *borrokas* —entre los que se encontraban los más tontos de la clase o los que más gritaban— la llamaban burguesa porque sus padres tenían negocio propio y porque ella siempre votaba en contra de sus huelgas. No porque fuera una chica responsable que no quería perder clase, sino porque ideológicamente no estaba de acuerdo con ellos. Se tomaba muy en serio eso de la ideología. Con quince años había empezado a leer los clásicos del comunismo y del anarquismo y, para los dieciséis era una convencida anarquista, aunque no se enterara de la mitad de lo que leía. Participar en la *kale borroka* no era para ella una salida, era igual o peor que acabar con una jeringuilla en la vena.

Su destino estaba en otro sitio. De momento, sólo a dos horas del pueblo, pero era suficiente. Le hubiera gustado irse a Madrid, donde había anarquistas de verdad y no tenía que aguantar el rollo vasco, tan cansino, pero la única solución sancionada por sus padres fue dentro de la disciplina de una universidad católica —catoliquísima— y una residencia de monjas. En cualquier caso, mejor que los *Simpson* o la *kale borroka*.

Así que no se pudo librar del rollo vasco, pero por lo menos sí del ambiente politizado y opresivo de su instituto. Las calles de su nueva ciudad estaban igualmente cubiertas de pintadas, todos los fines de semana había «*martxa eta borroka*», es decir ambientazo en la zona de bares que acababa en movida entre la Policía Nacional y los *borrokas* locales. Pero

ella consiguió desentenderse de ese problema en su vida diaria. Vivía como si realmente el rollo no fuera con ella. Salvo contadas excepciones.

Estaba más o menos feliz en la residencia de monjas y allí conoció a dos de las que todavía son sus mejores amigas. Tenían la costumbre de reunirse las tres en la habitación de ella, sobre todo los fines de semana, y ahí pasaban las horas charlando, escuchando música, fumando y también compartiendo las provisiones que traían de casa de sus padres. Todas las habitaciones eran minúsculas: una estrecha cama durísima con tablón de madera, un escritorio, una silla, un lavabo y un armario de monja. Lo único bueno de la habitación era una ventana doble por la que entraba la luz que hacía de la habitación ascética un lugar cálido y agradable. La suya daba a una calle que tenía dos particularidades: una, que en el edificio de enfrente, vivienda de militares, había un tipo que se vestía de mujer y, escondido tras las cortinas, espiaba con prismáticos a las chicas de la residencia, y dos, que en la misma calle, un poco hacia el norte, estaba la parte trasera del Gobierno Militar, donde residían jóvenes haciendo la mili.

Aquel domingo se dividieron el espacio como siempre: dos estaban sentadas en la estrecha cama junto a la ventana y la otra en la silla del escritorio. Estaban decidiendo si salir a dar una vuelta por lo Viejo, ir a comer un bocata al Mesón, y reposaban lentas y perezosas en penumbra, con las persianas medio bajadas y las ventanas abiertas para eliminar el humo de los cigarrillos que habían fumado durante toda la tarde. De repente un estruendo muy cercano hizo temblar las persianas, los cristales. Ella, que estaba en la silla, se sintió empujada hacia atrás por una fuerza invisible, mientras que sus dos amigas se inclinaban hacia delante. Se quedaron suspendidas en el extraño silencio que provenía de la calle, mirándose asustadas. Esperaron apenas unos segundos y, levantándose al unísono, salieron al pasillo, donde una compañera gritó que habían puesto una bomba, otras —sobre todo las chicas que venían de otros lugares de la Península— lloraban asustadas, algunas se miraban alucinadas el cuerpo, tal vez esperando encontrar clavados en su carne restos de las ventanas rotas en mil pedazos. La directora de la residencia las llamaba por megafonía al comedor para asegurarse de que todas habían resultado ilesas. Según

bajaban las escaleras, comenzó a reinar el silencio entre ellas: sólo se oía algún llanto apagado, algún susurro de consuelo.

Nadie murió ni resultó herido de gravedad en aquel atentado. Las tres amigas repitieron el ritual de los domingos durante el tiempo que siguieron en la residencia. Después, cuando se mudaron a su propio piso, inventaron otros rituales. Hubo otros atentados en la misma ciudad, en algunos sí murió gente, pero ella seguía a su rollo, que no era el rollo vasco. Dejó por completo las drogas, comenzó a sacar matrículas de honor en la carrera — por fin había encontrado algo donde poder refugiarse sin autodestruirse— y después de pocos años hizo de nuevo la maleta, esta vez para poner un océano de por medio. Siguieron las bombas, siguieron los tiros en la nuca, siguieron los secuestros. Pero para ella el conflicto ahora sí que estaba en otro sitio.

A pesar de ser una obviedad, antes de entrar en materia me gustaría recordar al lector la importancia de diferenciar entre la categoría de víctima real, de carne y hueso y su representación en la ficción. El territorio de la víctima real es intrincado, ya que en él se mezclan cuestiones tan difíciles y sensibles como el resentimiento y la venganza, el dolor y la política, la reivindicación a través del sufrimiento personal del derecho a la reparación. Durante el presente proceso de paz y, como señalan muy bien varios de los autores de la colección *Construyendo memorias* citada en la primera parte de este libro, se está produciendo una verdadera lucha por la apropiación del «relato» que explique la historia de violencia en los territorios vascos, a la vez que, según algunos observadores, se está empezando a promover una «perversa equiparación de culpas y responsabilidades, provocando una doble humillación de sus víctimas» (Alonso, 175). La equiparación entre las víctimas asesinadas por el terrorismo de ETA y aquellas catalogadas como víctimas del Estado es no sólo perversa, sino también obscenamente falsa, como tendré ocasión de repetir a lo largo de esta sección. Pero también es innegable que en la historia del conflicto hay una violencia que viene del Estado, sin que reconocerlo tenga que necesariamente relativizar la de ETA. Si no tenemos en cuenta ese lado de la ecuación también desaparece parte de la complejidad real de la historia. El problema estriba en cómo tenerlo en cuenta y desde qué perspectiva, en dar los suficientes matices y aclaraciones para no caer en la equiparación, la comparación, o el eufemismo que acaba metiendo en el mismo saco a víctimas y perpetradores.

Muchos han dicho, entre otros y muy elocuentemente Aurelio Arteta (*El mal consentido: La complicidad del espectador indiferente*) y Manuel

Reyes Mate (*Justicia de las víctimas: Terrorismo, memoria, reconciliación*), que la mayoría de la sociedad vasca ha dado la espalda al sufrimiento de las víctimas del terrorismo de ETA. Sin querer caer en las equiparaciones, también se debe reconocer que las víctimas del terrorismo de Estado (principalmente del GAL) y de la represión policial tan sólo han sido reivindicadas por el entorno de la izquierda *abertzale* y, de forma más reciente y tímida, por grupos nacionalistas vascos moderados. A pesar de ello, en los campos de la literatura y el cine no son pocos los creadores que han intentado representar a las víctimas tanto de ETA como del terrorismo de Estado, algunos de forma más eficaz que otros pero todos intentando llamar la atención sobre su sufrimiento. En esta sección trataré algunos de los que en los últimos años han abordado este tema.

Ha existido en nuestra sociedad lo que se puede denominar una «economía de los afectos»; con esta expresión me refiero a esa práctica tan común en toda sociedad en conflicto de valorar quién merece compasión y quién no; qué causas despiertan nuestra solidaridad y cuáles nuestro desprecio; quién entendemos que trae la alegría y quién la tristeza a nuestro entorno; quién supone una amenaza y quién creemos que asegura nuestro bienestar e incluso nuestra supervivencia. En nuestra sociedad se ha visto con bastante normalidad que algunas personas, debido a sus cargos políticos, su ocupación profesional o su ideología y/o clase social, hayan sido el objetivo de ETA y de sus colaboradores. También significa aceptar que, debido a sus vínculos con la izquierda *abertzale*, sospechosos de pertenecer al entramado de ETA sean torturados, encarcelados con largas sentencias lejos de sus familias, o que los asesinatos del GAL estuvieran justificados en su momento. Entonces, la misma persona podría llorar de compasión al ver en las noticias una crisis de hambre en Biafra y descorchar una botella de champán al saber que ETA había puesto una bomba en una casa cuartel de la guardia civil; y otra persona sufriría enormemente al ver por televisión la devastación de la antigua Yugoslavia pero no sentiría ninguna pena por los familiares de Lasa y Zabala al descubrir las torturas que los jóvenes habían padecido a manos de los GAL. En cualquiera de estas situaciones se plantea una economía afectiva: es fácil solidarizarse con lo

que no nos toca de cerca porque la víctima lejana no exige de nosotros un reconocimiento de responsabilidad inmediata, el culpable nunca es uno mismo; sin embargo, cuando el dolor es cercano, cuando es el vecino el que sufre, reconocer ese dolor, solidarizarse con él requiere una acción o, cuando menos, un posicionamiento. El hecho de que exista esta exigencia no significa sin embargo que se atienda a ella, que se responda. La condición de vecino no basta para la empatía. Como he venido discutiendo hasta el momento, a veces la víctima por esa misma cercanía resulta incómoda y, por tanto, se evita, se le fuerza a la invisibilidad, se cubre de un manto de silencio.

La filósofa Judith Butler reflexionaba sobre estas cuestiones en el contexto de los ataques del 11-S y la invasión estadounidense de Irak: «Algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor que decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, produce y mantiene ciertas concepciones excluyentes de quién es normativamente humano: ¿qué cuenta como vida vivible y muerte lamentable?» (*Vida precaria*, 17). Cuando economizamos nuestra empatía, cuando no lamentamos la desdicha, el dolor o incluso la muerte de un convecino, surge el «algo habrá hecho» y el individuo que padece deja de ser individuo a nuestros ojos y se convierte en objeto que encarna una ideología, un bando, un colectivo al que podemos despreciar. Así, la viuda de un guardia civil es más guardia civil que viuda, el hijo de un concejal asesinado con un tiro en la nuca representa al partido de su padre, el torturado se merece que lo muelan a palos si es sospechoso de terrorismo. En nuestra imaginación contaminada la víctima aparece entonces como un ser de una otredad radical, tan radical como la del perpetrador, porque somos incapaces de reconocer a la víctima como ser individual sufriente, así como no podemos imaginar al perpetrador fuera del monstruo ininteligible, que lo es por su extrema crueldad. Es aquí donde la imaginación creativa puede ayudarnos a encontrar claves de representación que nos acerquen al sufrimiento de la víctima y también nos ayuden a imaginar, fuera de la otredad absoluta, el contexto en el que se forja el perpetrador; no para justificarlo, ni siquiera para entender sus motivaciones, sino para acercarnos a una comprensión global del problema, lo cual no

tiene nada que ver con crear una relación empática con el asesino o una narrativa que justifique sus actos. Primo Levi señalaba, en relación a los crímenes del nazismo, la diferencia entre comprender y conocer los mecanismos del mal: «Quizá no se pueda comprender todo lo que sucedió, o no se deba comprender, porque comprender es casi justificar [...] Si comprender es imposible, conocer es necesario, porque lo sucedido puede volver a suceder, las conciencias pueden ser seducidas y obnubiladas de nuevo: las nuestras también» (*Si esto es un hombre*, 208).

Uno de los problemas principales con la representación de las víctimas de ETA es que se hace desde una postura por la que, debido en buena medida al deseo de respetar el sufrimiento de éstas —cuando han sobrevivido— o de los familiares de los muertos, no se permiten los matices de interpretación necesarios para una representación de la complejidad de la situación. Matizar, ampliar definiciones, proponer escenarios fuera del binomio víctima/victimario supondría cuestionar la esencia misma de la víctima que, por serlo, ya está en posesión de una verdad incuestionable. Con este comentario no quiero decir que no haya en la defensa de la identidad de la víctima un derecho inapelable. Como señaló Jean Améry intentando explicar su resentimiento hacia sus torturadores nazis, pero también hacia la sociedad que fue cómplice de ellos, «Sólo yo estaba, y estoy en posesión de la verdad moral de los golpes que aún hoy me resuenan en el cráneo y, por tanto, me siento más legitimado a juzgar, no sólo respecto a los ejecutores, sino también y a la sociedad que sólo piensa en su supervivencia. [...] Mis resentimientos existen con el objeto de que el delito adquiera realidad moral para el criminal, con el objeto de que se vea obligado a enfrentar la verdad de su crimen» (*Más allá de la culpa y la expiación*, 151). No pongo en duda que las víctimas de ETA tienen derecho al resentimiento, al odio, al radicalismo en contra de sus agresores. No es mi intención poner en tela de juicio esos sentimientos o ese derecho personal; sí critico, sin embargo, que se traslade una lucha (privada en algunos casos, política en otros) al campo de la imaginación, creando así una serie de tabús en torno a la representación tanto de la víctima como del perpetrador que no me parecen del todo productivos si queremos avanzar en la resolución de este problema.

Como explican Caroline Eliacheff y Daniel Larivière en *El tiempo de las víctimas*, nuestras sociedades contemporáneas occidentales potencian cada vez más el estatus de víctima en relación al gobierno y a la justicia; es incuestionable el poder de las asociaciones de víctimas y lo inapropiado de criticarlas: cualquier crítica a su actuación resulta inaceptable porque se traduce como un ataque directo a su dignidad no ya como asociación, sino a la dignidad de cada uno de sus miembros, como si cualquier desavenencia significara inmediatamente una burla a su sufrimiento o una afrenta a su identidad de víctima (45-51). El peligro de esta identidad inamovible es que, de alguna manera, su sufrimiento se convierte en institución inapelable, haciéndolo exclusivo de estas colectividades formadas de individuos sufrientes, alejándolas así de posibles debates a nivel social que pudieran incorporar a la ciudadanía en un proceso de indagación de los mecanismos sociales y psicológicos que permiten entender su existencia. Entendiendo a la víctima aislada en su identidad radical potenciamos esa fobia tan contemporánea hacia el sufrimiento del que tenemos al lado, de forma que resulta mucho más fácil la compasión hacia aquellos con quienes no compartimos ningún lazo social. Además, en estos tiempos en que oímos hablar tanto de normalización de la sociedad vasca, cuando nuestra sociedad civil está ya deseando pasar página —cuando ni siquiera ha leído la primera del libro sobre nuestra complicidad con la violencia— las víctimas corren el peligro de no adaptarse a esta nueva temporalidad, que acelera un trabajo de duelo inacabado, y quedar así excluidas en su propio duelo. En este sentido, representar a la víctima y al perpetrador como entidades impermeables, inamovibles y dentro de un binomio claro y diferenciado no ayuda a reivindicar a la víctima sino, por el contrario, a mantenerla aislada en su diferencia radical.

Mientras escribo estas páginas (enero de 2015) ha saltado la polémica en torno a una parodia que el humorista Facu Díaz hace de la disolución del PP tomando como base el vídeo en el que ETA anunciaba en 2011 la disolución de la banda armada (<<https://www.youtube.com/watch?v=eE1VB1mI-ro>>). El colectivo de víctimas de ETA «Dignidad y Justicia» ha puesto una denuncia en la Audiencia Nacional contra Díaz, argumentando que el vídeo atenta contra la dignidad de las víctimas. La

Audiencia Nacional ha desestimado la denuncia y, debo decir que con razón, ya que en ningún momento se hace en él referencia a las víctimas. El gag es un ataque directo a la corrupción e impunidad del PP, así como una caricatura del comunicado de ETA, de su discurso y de las demandas imposibles que hicieron en aquel comunicado, parodiadas éstas por las demandas ridículas del PP en cuanto a sus presos por corrupción. En definitiva, la demanda de «Dignidad y Justicia» en la Audiencia Nacional es un ejemplo de la manipulación política que algunas asociaciones hacen de las víctimas y también un ejemplo de su arrogación del derecho de definir lo que se puede o no se puede decir en torno a ETA en público. También es una llamada de atención sobre el hecho de que no podemos permitir que la indignación moral se convierta en ocasión para acallar el discurso crítico y el debate público sobre la historia reciente y el presente. Como he señalado en varias ocasiones hasta el momento y como seguiré señalando en estas páginas que siguen, cualquier visión matizada del conflicto, cualquier exploración de la zona gris que lo permea se considera o bien una traición a las víctimas o un ejercicio de equidistancia. El adjetivo «equidistante» se ha convertido en sentencia de muerte para cualquier obra que trate el tema vasco y, por desgracia, a algunas de las más interesantes, como *Tiro en la cabeza* de Jaime Rosales, *Asier ETA Biok* de Aitor Merino o varias de las obras que trato a continuación, les han colgado ese sambenito. Lo que muchos llaman equidistancia es en repetidas ocasiones un ejercicio de profundización del pensamiento, un cuestionamiento honesto de la realidad, un intento de ampliar una imaginación reducida y enquistada.

Así como es inaceptable consentir que ciertos colectivos impongan una censura basada en criterios particulares que muchas veces tienen que ver con objetivos políticos, tampoco es productivo diluir la categoría de víctima y arrogarnos el derecho a adoptar su mismo rol, o mucho peor, cometer la aberración de competir con ellos por el estatus de víctima. La mayoría de la sociedad vasca no hemos sido víctimas del conflicto, por mucho que algunos —léase la izquierda *abertzale* con su victimismo comparativo— quieran convencernos de lo contrario, sino que hemos sido testigos: algunos hemos sido testigos mudos, ciegos y sordos, otros testigos acobardados, otros pocos han sido testigos comprometidos en denunciar la violencia (y

algunos de éstos sí que se han convertido en víctimas), pero la mayoría no hemos sido víctimas. No es provechoso que la cultura intente ampliar, desde la imaginación, el concepto de víctima a aquellos que directa y físicamente no hayan sufrido la violencia de ETA. Sí lo es, sin embargo, que la literatura nos ayude a imaginar y ver la extensión del dolor que ha causado esa violencia, sus ramificaciones a niveles íntimos que van más allá del binomio víctima/perpetrador, más allá de las víctimas directas de ETA y aquellos que empuñaron las pistolas. Es decir, a través de la representación crear conciencia de la violencia en la que se asienta y se articula la sociedad vasca; esta violencia no es sólo la causada por las armas, sino también por el silencio, la indiferencia y la complicidad, todas estas actitudes que a la mayoría le cuesta más desentrañar y reconocer como propias. Frente al discurso de «todos hemos sido víctimas» o «hay víctimas en los dos lados» o también «sólo nosotros tenemos derecho a opinar porque somos las únicas víctimas de ETA», considero que una visión compleja y de conjunto del intrincado tejido social en el que se produce esta violencia puede ayudarnos a imaginar nuestra participación en esta historia de diferente manera. También creo necesario tratar el tema de la representación del perpetrador; al fin y al cabo y por mucho que aborrezcamos a aquellos que han ejercido la violencia, necesitamos plantearnos y analizar críticamente qué papel juegan en nuestra imaginación esos perpetradores que, al fin y al cabo, forman parte de nuestra configuración social.

Si la representación de la víctima es complicada debido al respeto que con razón exige su memoria y al monopolio que sobre esta representación quieren imponer algunos colectivos y grupos políticos, la representación del perpetrador no es menos difícil, limitada y opaca. La imagen que se presenta en la mayoría de los medios de comunicación es la del terrorista inhumano, carente de subjetividad, voluntad o vida más allá de la relacionada con su actividad terrorista. El terrorista se ha convertido en las últimas décadas en el paradigma de la bestialidad humana. Así lo explica el antropólogo Joseba Zulaika en su obra *Terrorism: The Self-fulfilling Prophecy*, donde también llama la atención sobre las limitaciones que impone esta caracterización inhumana del terrorista y su tabú de representación. Según Zulaika, el tabú con el que se trata la persona del

terrorista no supone sólo una derrota intelectual porque frena cualquier tipo de cuestionamiento en profundidad, sino que también nos obliga a ignorar la complejidad del terrorista y por tanto la complejidad real de la situación (63).

Así, la etiqueta «terrorista» no refiere a un tipo de persona situada dentro de un espacio político o cultural concreto, sino que excede cualquier categoría genérica o asociada con un concepto universal de humanidad. Está dentro de una patología de violencia que hace que nuestra imaginación con respecto al terrorista sea absolutamente limitada. Es bien el rostro encapuchado, bien la fotografía del rostro sobre el que pende el cartel de «se busca», bien la fotografía de carnet con la que le harán la pancarta de preso que reivindique su identidad política. En cualquier caso, ese rostro bidimensional, tapado o al descubierto, aparece siempre en el contexto criminal o policial. Lo que está privado de rostro o cuyo rostro se nos presenta como encarnación del Mal, nos autoriza a desechar su existencia al considerarlo fuera de lo que entendemos como humano. Como señala Judith Butler, existen en nuestras sociedades «esquemas normativos de inteligibilidad que establecen lo que va a ser y no va a ser humano, lo que es una vida vivible y una muerte lamentable» (*Vida precaria*, 183). Aquí los medios de comunicación tienen una labor fundamental en crear imágenes que permiten establecer o desactivar la inteligibilidad de lo que vemos. Hay, en este sentido, «dos formas diferentes de poder normativo: una opera produciendo una identificación simbólica del rostro con lo inhumano, rechazando nuestra aprehensión de lo humano en la escena; la otra funciona por medio de un borramiento radical» (Butler, 183). En el caso de ETA y su entorno, ha habido un consenso —no sé si buscado o espontáneo— en la forma de representarlo: o desde el punto de vista policial o borrando cualquier representación que se salga de lo simbólico o lo público. Para poder explicar este tema más claramente y profundizar en él, he analizado la obra fotográfica del fotoperiodista navarro Clemente Bernad, alguien que durante años luchó por romper el tabú de representación, acercándose al conflicto desde los vacíos que él pensaba que existían en la narración visual del mismo y, a la larga, pagando un alto precio por ello.

En una entrevista personal, Bernad me explica sus motivaciones para adentrarse en la representación visual del mundo *abertzale* que perpetra y apoya la violencia:

Yo actuaba como testigo que utiliza el lenguaje visual para contar lo que está pasando. O quizás no es para contar lo que está pasando, sino lo que yo vivo y cómo siento las cosas. Lo que está pasando es muy difícil contarlo con imágenes. Lo que yo siempre he tenido claro es que cuando fotografío el conflicto vasco lo hago como fotógrafo, no soy por supuesto ningún tipo de militante de nada. [...] Lo único que veía era el tratamiento de la prensa diaria local, de agencias oficiales. Me apetecía contar lo que yo veía y vivía intensamente. Lo que yo más echaba de menos es que había parte de la historia que no se contaba y a mí me apetecía contarla. Esas partes tienen que ver con la izquierda *abertzale*. A mí eso me parecía que era un silencio atronador en torno a su narrativa visual, incluso por parte de ellos. De todos los conflictos, éste es de los más opacos que ha habido, a pesar de haber tenido una buena presencia en los medios de comunicación. Al final sólo hay cuatro manifestaciones, banderas, es decir, lo simbólico. [...] Yo decidí mirar la *kale borroka* buscando otro sitio desde donde mirar. El fotógrafo normalmente se pone del lado de la policía porque, es normal, está protegido. Pero ¿qué pasa cuando miras desde el otro lado? Es muy difícil. Yo lo hice y me costó sufrimientos por los dos lados.

Clemente Bernad se propuso cubrir una parte del conflicto que no aparecía en los medios, enfocándose en buena medida en momentos hasta entonces «invisibles» de la izquierda *abertzale*, aunque también hay numerosas fotografías que muestran las consecuencias de su violencia. Este ocuparse de retratar a la izquierda *abertzale* trajo al fotógrafo graves consecuencias. Sin duda alguna, las más graves fueron las repercusiones de la exposición del Guggenheim Bilbao titulada *Chacun à son goût* (Cada uno a su gusto) y comisariada por la muy respetada Rosa Martínez, que comenzó en octubre 2007 con motivo de la celebración de los diez años de existencia del museo. En esta exposición, en la cual participaron doce artistas contemporáneos que habían desarrollado su labor en la Comunidad Autónoma Vasca y/o Navarra, se encontraba Clemente Bernad con doce fotografías pertenecientes a su serie *Basque Chronicles*.

La polémica surgió en realidad antes de abrirse la exposición. Bernad quería incluir una foto de una radiografía que hizo del cráneo del concejal del PP Miguel Ángel Blanco durante la rueda de prensa que dio el médico a cargo de su cuidado cuando ingresó en estado crítico tras recibir los dos tiros en la cabeza que pusieron fin a su secuestro y su vida. Bernad, que quería respetar el dolor de las familias cuyas víctimas estaban mostradas en

la exposición, pidió permiso a la familia de Blanco para exhibir la foto. La negativa fue rotunda y Bernad respetó el deseo de la familia. La foto de la radiografía nunca llegó a la exposición. Pero esta negativa no quedó ahí; la Asociación de Víctimas del Terrorismo, el Partido Popular y el Colectivo de Víctimas del Terrorismo decidieron ir en contra de Bernad. Transcribo aquí el testimonio del fotógrafo:

Es interesante cómo una imagen que no se vio, que no estaba incluida, suscitó todo esto. No estaba porque yo respeté el pacto: yo llamé, me puse en contacto con Cristina Cuesta, envié un correo. Me contestaron diciendo que no me daban el permiso pero, es más, que iban a ir contra mí. De todas formas y a pesar de no poner esta imagen, queríamos respetar la estructura de mi trabajo, no ocultar aspectos de mi trabajo por esto o por lo otro y sin censurar nada ni «contar muertos».

Bernad insiste en que su intención era mostrar la totalidad del trabajo fotográfico que durante años había realizado y hacer visibles esas partes del conflicto que no se veían normalmente en los medios de comunicación. No se esperaba la violencia que se desató contra él e incluso contra su familia. Cuenta que «llamaban a casa, cogía mi hija y le decían “vamos a ponerle a tu padre la cabeza como la de Miguel Ángel Blanco”». La mañana en que la denuncia de la AVT, el PP y COVITE se hizo pública, el *ABC* sacaba una portada «con mis fotos y un titular que ponía “el Guggenheim convertido en una Herriko Taberna”». El acoso duró días y la campaña de desprestigio contra Bernad también, lo cual tuvo repercusiones graves en su trabajo a largo plazo. Pero ¿qué es lo que provocó este ataque furibundo? Al fin y al cabo, la foto de la radiografía de Miguel Ángel Blanco nunca se expuso. ¿Fue el hecho de que hubiera imágenes de la *kale borroka* o un muerto perteneciente a ETA junto a imágenes de un atentado perpetrado por ETA? ¿No forman parte del mismo conflicto tanto las víctimas como los perpetradores? El problema, como señala Bernad, no son las imágenes en sí, sino el contexto en el que se inscriben y la lectura que queremos hacer de ellas.

Tal vez para entender mejor este escándalo, debemos situar primero la obra de Clemente Bernad, un fotoperiodista con una trayectoria de trabajo comprometido con problemas sociales. Ha fotografiado a los jornaleros andaluces en situación precaria, a los inmigrantes que dejan la vida en el

Estrecho, a las mujeres saharauis, a la comunidad senegalesa en el barrio de Lavapiés de Madrid, entre otros muchos proyectos de orientación social. También ha colaborado con la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica fotografiando la exhumación de cadáveres víctimas del Franquismo, proyecto que culminó en el libro *Desvelados*, el cortometraje documental *Morir de sueños* y la exposición multimedia *Donde habita el recuerdo*. Para todos estos trabajos fotográficos, Bernad ha ido por libre. No tiene asociación fija con ningún medio y sus trabajos nunca están subvencionados. Es decir, es independiente y no tiene una filiación política clara. Todo esto le hace, cuando menos, sospechoso. Cuando Bernad pide a la familia de Miguel Ángel Blanco permiso para reproducir la radiografía lo hace desde esa posición independiente, pero ya con una trayectoria de trabajo asociado a proyectos de izquierda. También, Bernad decide escribir él mismo los pies de foto usando una serie de descriptores que, según él, provocaron que le encasillaran como simpatizante de la izquierda *abertzale*, si no directamente pro-etarra. Así lo explica el propio Bernad:

Los pies de foto los hice yo, que no quería poner juicios de valor y sin embargo me los pedían. Todo el mundo me lo pedía. Entonces yo puse pies como «militantes independentistas de la *kale borroka* enfrentándose a la Ertzantza en las calles de Ernani» o «militante de ETA muerto en enfrentamiento con la Guardia Civil». Eso de «militante» en vez de «terrorista» o «asesino» sentó muy mal, pero al fin y al cabo el término más neutro es «militante», ¿no es así? Militante es el que milita, es el que forma parte de una organización. Si hubiese puesto «terrorista» igual no hubiera tenido problemas. Entonces esa exposición fue muy decisiva para hablar sobre cuál es el contexto de la imagen, quién utiliza las fotos. Si voy a la AVT, se las enseño y que tomen las fotos para hacer lo mismo, no pasa nada. Entonces, ¿cuál es el valor de las imágenes? ¿Ninguno? De hecho ellos mueven una exposición con imágenes mucho más bárbaras y no pasa nada. Depende de quién las use.

El caso es que Clemente Bernad no quiso en ningún momento entrar en el debate político sobre sus imágenes en los medios de comunicación. Pero, según su testimonio, los únicos que le preguntaron si era simpatizante de ETA fueron la BBC a quienes, por supuesto, respondió la verdad: no. Los demás medios simplemente dieron su versión de los hechos, sin molestarse en saber cuál era el posicionamiento real de Bernad. También confiesa que muchos de esos medios le «vetaron» después de este escándalo.

Además de la interpretación que se hizo de los pies de fotos, uno de los problemas principales de la exposición es que aparecen también miembros de ETA muertos en «acción». Una de las fotos que más polémica causó y que analizaré en las próximas páginas con profundidad, fue la de un funeral de un militante de ETA, en el que se ve un féretro con una pegatina con el emblema de ETA y una mujer familiar del muerto llorando sobre el mismo. Bernad explica que esta foto «provocó una reacción terrible; se me dejó muy claro que ese tipo de comportamiento humano no tenía lugar en esa parte del conflicto». Lo que clarifica esta polémica es, entonces, que resulta muy difícil aceptar versiones matizadas o que muestren la complejidad en la que se inscribe el conflicto. Y con esto que se entienda que no digo que sea lícito faltar al respeto de las víctimas o plasmar al entorno de ETA con simpatía o heroicidad. Bernad no lo hace, como el lector tendrá oportunidad de comprobar en breve cuando vea en este libro las fotos que tanta polémica causaron en el Guggenheim. Porque lo que hace Bernad con su arte fotográfico es invitarnos a reflexionar, a mirar al conflicto desde la complejidad del sentimiento humano, de la intimidad del sufrimiento que ha causado la violencia, de la intrincada red de relaciones que conforma la sociedad vasca.

El propio fotógrafo señala que no es fácil encontrar un lenguaje visual que vaya más allá de los estereotipos de representación del problema vasco. En un texto titulado «Un conflicto sin rostro», Bernad explica que el conflicto:

no es obvio, ni espectacular, ni fácil de interpretar, por lo que su contemplación no encaja en los arquetipos visuales que lamentablemente necesitamos como lectores de imágenes. A lo largo de su existencia, la identidad visual del conflicto únicamente se ha manifestado de forma legible en sus características más estereotipadas y fáciles de consumir, normalmente las que acontecen precisamente para que unos y otros muestren justamente aquella imagen que desean mostrar. Manifestaciones, conferencias de prensa, desfiles, procesiones, fiestas, homenajes, actos políticos y cuantos eventos tengan la capacidad de escenificar adecuadamente cómo y por qué se combate. Parece como si todos los años de sufrimiento, todos los muertos, todos los presos y todas las palabras se pudiesen resumir mostrando las fotografías de unas banderas al viento, de algunos agentes antidisturbios o de unas cuantas algaradas recurrentes en las que hacer descansar el peso simbólico del conflicto. Pero las razones profundas, los sufrimientos sordos y constantes de las víctimas, las injusticias seculares y los odios enquistados siempre han discurrido de manera

subterránea, alejados de los focos y del interés de los medios de comunicación, preocupados mayoritariamente por ofrecer sólo la imagen del conflicto que satisfaga sus intereses.

De hecho, si algo me interesó de su narrativa visual fue las posibilidades imaginativas que ofrece la forma en que muestra la violencia y sus consecuencias. Para potenciar nuestra imaginación sólo nos muestra la imagen para la cual nosotros, activamente, tenemos que escribir la historia, y lo hacemos sin suficientes datos ya que normalmente no ofrece pie de foto. Cada uno tiene que reconstruir la historia según su conocimiento, su postura ética y su imaginación.

Bernad señala en el texto citado que el problema de la violencia vasca está plagado de simbología que responde a discursos políticos en el que el referente humano (el dolor, la injusticia, el odio, el acoso, etc.) no aparece reflejado o, si lo hace, es sólo en los momentos de paroxismo, como puede ser el funeral de una víctima de ETA o las secuelas de un atentado. Bernad también a veces fotografía esos instantes, pero siempre hay un proceso de desactivación a través del cual el observador tiene que hacer un trabajo de interpretación, de contemplación pausada para entender qué está pasando, por qué siente la mayoría de las veces una sensación de tristeza o de opacidad o de opresión. Las fotografías de esta serie no son explicativas, es decir, no dan información claramente identificable. Como espectadores tenemos que desentrañar la imagen, poner de nuestra parte para construir la narrativa. Es el caso de esta fotografía de grupo, mayoritariamente de mujeres, sentadas en una bancada:



El lector no tiene idea de quiénes son estas personas, qué hacen sentadas con expresiones entre compungidas, serias y enfadadas. En la pared en la que se apoyan vemos claros mensajes: *Jose Mari Askatu*, E.T.A., *Independentzia*... El ángulo de la foto enfatiza la sensación de opresión, de casi encierro. ¿Serán familiares de presos? ¿Es algún tipo de protesta? Bernad, durante nuestra entrevista, me explica que son los vecinos de uno de los últimos *ertzainas* asesinados por ETA, esperando en el atrio de la iglesia a que empiece el funeral. Sin esta información añadida seremos incapaces de saber qué está pasando verdaderamente, pero sí sabremos que el encuentro de estas personas no es festivo, que hay un dolor contenido y una actitud general de duelo, una gravedad compartida que nos hace partícipes del momento a través de la cara de esa mujer, la tercera por la izquierda, que mira al fotógrafo y por ende a nosotros casi pidiendo una explicación. O, por lo menos, una implicación. Es un rostro que nos interpela, que hace que nos intentemos involucrar en lo que está pasando; ese tipo de interpelación se hará visible, como veremos, en otros rostros de la serie.

La mayoría de las fotografías de Bernad escapan a interpretaciones simplistas. La opacidad de la que habla el fotógrafo en la entrevista y el texto citado está presente en casi cada una de sus imágenes. En este sentido, me gustaría volver a la cuestión del rostro, de la representación del terrorista y su entorno con la que abría esta parte. En la serie de Bernad abundan las escenas de la *kale borroka* y las relacionadas con los presos de ETA. En todas ellas hay un juego muy elocuente con la representación de los rostros y con cómo se sitúa el fotógrafo con respecto a los mismos. Ésta es tal vez una de sus primeras fotos sobre el conflicto:



La foto está tomada en San Sebastián, en una de las calles del Casco Viejo que desembocan en el Boulevard. Es una foto densa, en la que se refleja claramente una mezcla de miedo y curiosidad. No vemos ningún rostro, todos están de espaldas al fotógrafo porque él es un testigo más. Pero es el testigo que está ahí para contar o, mejor dicho, intentar transmitir lo que ocurre. Durante la entrevista, Bernad se refirió así a esta fotografía:

Es una foto que me gusta mucho porque es muy simbólica incluso a nivel de una reflexión mía como fotógrafo. Aquí también está mi miedo. ¿Por qué como fotógrafo tengo que estar delante?

En esta foto estoy lejos, pero queriendo estar cerca, como reconociendo la incapacidad de acercarme más. Estoy como ellos, como las personas a las que fotografío. Está pasando algo, todo el mundo mira... pasa algo tan violento que todo el mundo está asustado. Me encanta cómo se refleja el miedo, la tensión y mi incapacidad como periodista.

Aquí el fotógrafo es uno más. Él tampoco tiene rostro, se pierde en el conjunto de personas que observan. Pero está ahí y dispara, capturando una visión inusitada de un momento de violencia. Me atrevería incluso a decir que esta fotografía refleja con elocuencia la mezcla de miedo, curiosidad y complicidad de gran parte de la sociedad vasca frente a la violencia. Ahí estamos todos, mirando desde lejos pero en la misma calle que los violentos, asomándonos a los hechos sin involucrarnos, dando la espalda al objetivo que nos retrata.

La mayoría de las fotos de la *kale borroka* muestran no tanto a los espectadores anónimos sino a los jóvenes encapuchados que participan en ella. En casi todas las fotografías están en actitudes previas al ataque o en plena acción, pero siempre encapuchados y en tensión, ya sea por la violencia contenida o por la violencia desatada en el ataque. No son, sin embargo, escenas heroicas o apologéticas sino densas, agobiantes, sombrías. Bernad no narrativiza la violencia en un intento de hacerla inteligible, sino que por el contrario ésta aparece en toda su opacidad.



El hecho de que en las escenas de *kale borroka* no podamos ver los rostros de los atacantes enfatiza su falta de identidad reconocible, la

sensación de amenaza, su violencia extrema. Es inevitable, al observar estas fotografías, pensar que estos individuos fueron los encargados de llevar a la práctica la famosa ponencia de Herri Batasuna *Oldartzen*,^[13] de 1994. El objetivo de esta ponencia fue potenciar todavía más la separación social entre vascos nacionalistas y no nacionalistas. Con esta ponencia HB apoyó a ETA para implantar lo que ellos mismos denominaron la «socialización del sufrimiento», lo cual se tradujo en las acciones de la *kale borroka* y en atentar sistemáticamente contra políticos, periodistas y otros agentes sociales no sólo a través de atentados «clásicos» (coche bomba o tiro en la nuca), sino también de la acción constante de esta «lucha callejera» en contra de objetivos «enemigos»: bancos, sedes de partidos políticos, casas privadas de concejales y agentes de policías, o servicios públicos (autobuses, mobiliario urbano, etc.); ataques a los que respondía la Ertzantza en la Comunidad Autónoma Vasca o la Policía Nacional en Navarra. Durante los años noventa las escenas que muestra Bernad eran comunes cada fin de semana. La visión de Bernad no desmiente ninguna de estas impresiones por las que la ciudadanía se vio acosada y amenazada por estos grupos violentos. Y sin embargo, las críticas que recibió en su exposición del Guggenheim tacharon su obra de apología del terrorismo. ¿Dónde está la apología en estas fotos? ¿Es el hecho de compartir espacio con estos fanáticos suficiente motivo para hacerle sospechoso de simpatizante? ¿Es ser testigo de su violencia y atreverse a plasmarla una muestra de su complicidad con ETA? ¿Es el hecho de que ha negociado con ellos un espacio común para poder fotografiarlos? ¿No es ésta, al fin y al cabo, la práctica común de todo periodista que se quiere internar en un conflicto violento? ¿Qué tiene de heroica su plasmación de esta violencia? ¿Es plasmar el entorno terrorista síntoma de la temida «equidistancia»?

Tal vez el problema estriba no tanto en documentar esa violencia sino en la parte humana de ese entorno. Como señala el fotógrafo, «no estamos preparados para ver sufrir a los asesinos y su entorno y menos si esa representación está cerca de sus propias víctimas». Porque, junto a estas fotografías de la *kale borroka*, también encontramos varias otras que muestran situaciones íntimas de los familiares de algún terrorista muerto en

acción o de presos de ETA. Es el caso de esta fotografía que tanta polémica causó en el Guggenheim.



Según Benard no cuajó porque «la gente no quiere ver estas cosas. Si uno de éstos se muere, asumen que no tienen a nadie que les llore». Esta fotografía me permite continuar la reflexión sobre la representación del rostro del conflicto. La mujer que llora a su muerto (¿su madre?, ¿su hermana?, ¿su novia?) no tiene rostro, pero intuimos su dolor en el gesto de la mano que la consuela, su espalda doblegada, las gafas en su mano y esa otra mano que quiere traspasar el cristal del féretro para acariciar al ser querido, a quien tan sólo vislumbramos. Porque su rostro también está cubierto por la mano de la mujer; sólo vemos una boca terrible, desencajada, en la que todavía parecen quedar rastros de sangre. Y es que la muerte de este hombre fue violenta; murió acribillado, a muy corta distancia, en un célebre asalto de la guardia civil a un piso franco de ETA en el barrio de Morlans de San Sebastián en 1991, donde murieron otros dos etarras. ¿Por qué incomoda tanto esta imagen? Igual es porque preferimos pensar que gente como ellos no sufren y, si lo hacen, tal vez se lo merezcan, y ese pensamiento nos incomoda. No queremos dar pie a que surja una

reacción empática hacia esa madre o hermana o novia que llora encima del ataúd ni tampoco queremos permitirnos pensar que tal vez ese hombre no sea —por lo menos sólo— un monstruoso terrorista, sino un ser humano que ha tenido una muerte de perro. Pero también, como señala Bernad, la propia izquierda *abertzale* ha sido reacia a presentar este tipo de imagen. Al fin y al cabo, muestra una debilidad que no ha tenido cabida en su discurso visual, reducido a lo simbólico o a los grandes gestos heroicos del discurso nacionalista.



La falta de rostro en la mayoría de las fotos que capturan a la izquierda *abertzale* nos hablan de la dinámica de la clandestinidad y también de la opacidad del conflicto. Bernad reconoce estar interesado en el juego visual que ofrece la cara humana. Como señala en el texto anteriormente citado, «los símbolos no permiten penetrar en el alma de las personas. Es un conflicto sin rostros o, aún peor, cuyos rostros sólo son los de las víctimas de la violencia cuando lamentablemente adquieren una triste e involuntaria dimensión pública; o los rostros que distribuye la policía de aquellos que son buscados por la justicia». Por un lado, están los encapuchados,

categoría a la que también pertenece la policía, que tiene que taparse la cara para defenderse o bien de las agresiones directas (casco del uniforme), o bien de ser reconocidos durante las detenciones. Por otro lado, están los observadores del conflicto, a los cuales muchas veces retrata sin dar la cara, de espaldas, como se ha comentado con anterioridad. También están aquellos cuyo rostro pasa del anonimato del grupo a subirse a un cartel. En este sentido, Bernad me explica durante la entrevista: «he procurado a la hora de hacer la selección de las fotos que apenas haya caras», al mismo tiempo que sí las hay cuando se produce el salto de identidad, cuando «no eras nadie, estabas en la clandestinidad. Y de repente tienes cara, estás en un cartel, se puede reivindicar tu identidad».

Pero éstos son rostros bidimensionales, los rostros que pasan de estar detrás de un pasamontañas a estar en un cartel, a ser paseados como reivindicación de un proyecto político. Éstos no son el rostro de la individualidad, el rostro que como el de esa mujer en el atrio de la iglesia puede apelar a nuestro sentido ético, nuestra humanidad. Los rostros que captura Bernad que realmente nos interpelan son los que reflejan el dolor de las víctimas de ETA. Uno de los más conmovedores es éste:



Bernad reconoce el impacto que le causó este momento: «Ese gesto de dolor contenido... es una foto que acongoja. Es el cementerio de Pamplona y este hombre me está mirando en el momento en el que están enterrando a Tomás Caballero y la gente estaba desolada. Lo mató un comando de gente de Pamplona muy jóvenes y él tenía una trayectoria de muchos años de lucha antifranquista desde posiciones cristianas. Causó mucho impacto». El rostro que interpela a Bernad también lo hace ahora a nosotros. Nos hace reconocer el dolor profundo de la pérdida, de la violencia y la absoluta perplejidad desde la que se vive la barbarie.

Bernad reconoce que una de las dificultades a la hora de interpretar sus imágenes es que él es «de aquí», es decir, no es ajeno al conflicto y, por tanto, resulta sospechoso para unos y otros. Pero es esa misma condición de testigo implicado que hace que su obra tenga los matices que tiene. Espero que habiendo mostrado al lector parte de su trabajo y sus opiniones vertidas durante la entrevista y en el texto «Un conflicto sin rostro», se verá que Bernad tiene una visión compleja y profunda del conflicto, pero nunca equidistante y ni mucho menos defensora de la violencia terrorista. Volvemos entonces a plantearnos por qué la exposición del Guggenheim levantó tantas ampollas. No querer exponer ni ver imágenes como las que he compartido aquí no significa que esa realidad no exista; lo único que hace Bernad es mostrarla para que nosotros la interpretemos: «Sólo su puesta en contexto y nuestra particular interpretación como lectores les otorgarán un sentido u otro. Pero para ello necesitamos verlas, leerlas, contemplarlas, aunque nos horroricen o nos produzcan una repugnancia visceral. Sin olvidar que los hechos son anteriores a las imágenes, y que éstas no existen sin aquellos. Demasiado a menudo descargamos sobre ellas la responsabilidad de nuestros actos, como si convertirlas en chivo expiatorio pudiese exorcizar las desgracias que nos rodean» («Un conflicto sin rostro»). Sólo ampliando la categoría de lo representable y de lo decible podemos profundizar en el problema que tenemos entre manos, aunque esto nos haga más frágiles, más susceptibles de sentirnos vulnerables, menos seguros de tener todas las respuestas. La obra de Bernad nos invita a reflexionar sobre muchas de las cuestiones señaladas hasta el momento sobre representación, sobre el derecho a representar a la víctima y al

perpetrador, sobre las formas que hay de representarlos y dónde están los límites actuales de esa representación. Y cuál es la tarea por venir.

En este sentido, también nos hace reflexionar sobre qué hacer con el terrorista cuando se quita la máscara, cuando ha dejado las armas, se ha descolgado del póster de «los más buscados» bien porque ha demostrado su desvinculación con ETA y/o porque ha cumplido la condena penal requerida; cómo dirimimos el hecho de que el ex terrorista vuelve a la sociedad, a una sociedad que en parte le acoge como héroe y en parte le rechaza como monstruo; el hecho de que, como señala Reyes Mate, «los daños persisten aunque se dejen las armas» («El sentido cívico de la culpa», 81). Si pensamos que para algunos el terrorista es un ser abominable y para otros un héroe, ¿cómo conseguir una convivencia pacífica post-ETA? Se debe tener en cuenta que el terrorista tiene un entorno en Euskadi que lo ampara y lo protege y que más de la mitad de los ciudadanos vascos han dado su voto a partidos nacionalistas, desde la izquierda *abertzale* de EH-Bildu hasta el nacionalismo moderado del PNV. Como ejemplo, el 11 de enero de 2013 decenas de miles de personas se manifestaron en Bilbao para pedir el acercamiento de los presos vascos a Euskadi. Este tipo de apoyo multitudinario a presos de ETA hubiera sido impensable hace cinco años y, sin embargo, hay cada vez más simpatía popular hacia ellos.

El trabajo de artistas como Clemente Bernad es un intento de afrontar este tema no desde la espectacularidad o el oportunismo político, sino a través de procesos que reconocen la complejidad. Otro de estos procesos han sido los «encuentros restaurativos», que «consiste[n] en entrevistas individuales entre un ex miembro de ETA y una víctima o familiar, con la sola presencia de un mediador» (*Los ojos*, 13). La historia de este proceso se puede seguir en el libro editado por Esther Pascual Rodríguez *Los ojos del otro*. En los encuentros restaurativos se reúnen «no con el fin de estudiar la reparación material a la que tiene derecho toda víctima o con el fin de atenuar la responsabilidad criminal y, por ende, obtener una disminución de la pena. [...] Son encuentros extrajudiciales. La víctima no busca una reparación material, ni el condenado busca una rebaja penalógica. No se media para que lleguen a acuerdos» (*Los ojos*, 114). Todos los ex etarras que han participado en estos encuentros están en la cárcel cumpliendo

condena y se han sometido a medidas de desvinculación de ETA, son todos presos de la llamada «Vía Nanclares» que han rechazado públicamente la violencia.

Lozano Espina, uno de los mediadores de estos encuentros explica: «Muchas de las personas que han secundado la iniciativa han mostrado un férreo compromiso con la sociedad vasca; la mayoría de ellas lo expresa así: “Lo hago por el futuro y la paz de Euskadi”. Para ellas, su aportación a “la convivencia pacífica y la reconciliación en Euskal Herria” ha sido un motor importante en [la decisión] de participar en el diálogo restaurativo. [...] Estas personas se dan cuenta hoy [...] de que quienes dañaron vuelven a formar parte de la sociedad vasca y contemplan con rechazo la posibilidad de vivir con miedo y rencor» (*Los ojos*, 83). La mayoría de las víctimas que participan busca encontrar respuestas al por qué del asesinato de sus seres queridos, conocer a quien hizo el daño y expresar, en la mayoría de los casos, las consecuencias del acto violento en su vida. El perpetrador se compromete a contestar las preguntas, escuchar la narrativa de la víctima y, en algunos casos, expresar su arrepentimiento.^[14]

La reacción mediática a estos encuentros fue inmediata y, por desgracia, con consecuencias muy negativas. De hecho, una de las víctimas que participó en un encuentro —Iñaki García Arrizabalaga— ha afirmado que él ha sido «estigmatizado dentro del mundo de las víctimas del terrorismo por haber participado en esta iniciativa», y [...] ha lamentado que «los ataques más furibundos han venido de las asociaciones de víctimas del terrorismo» («Una víctima»). Esto da una idea de la complejidad y matices tanto en el mundo de ETA como de las víctimas. Las víctimas más mediáticas, las que tienen puestos visibles tanto en la Asociación de Víctimas del Terrorismo como en la Fundación para las Víctimas del Terrorismo o COVITE son las que menos flexibilidad han demostrado a la hora de participar en cualquier tipo de diálogo. Por ejemplo, el lema de una de las manifestaciones de la Asociación de Víctimas del Terrorismo tras la declaración del fin de la violencia de ETA fue: «Justicia para un final con vencedores y vencidos»; este lema fue secundado por el gobierno español de Mariano Rajoy, que desde la declaración del abandono de las armas por parte de ETA no ha tomado medidas de diálogo o acercamiento. Otras víctimas, como el

concejal socialista Eduardo Madina, se han declarado en contra de esta retórica del rencor.

En este contexto tan complicado es donde mi proyecto pregunta: ¿qué puede contribuir la imaginación artística (literaria y visual) a este proceso? ¿Cómo representar al terrorista desde el conocimiento y no desde el tabú que limita su representación? Y ojo: con esto no estoy hablando de la necesidad de conocimiento para establecer empatía o compasión por ese terrorista, no promuevo un conocimiento que justifique ni explique, sino que abra la puerta al interrogante, que nos ayude a profundizar para así llegar a imaginar alternativas fuera de las dinámicas heredadas. Las representaciones artísticas que me interesan son las que nos dan versiones imaginativas de la violencia, sus perpetradores y sus víctimas, construidas a partir de la intervención de los afectos y de un serio compromiso con la complejidad de pensamiento. Milan Kundera decía que «el espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. Cada novela dice al lector: “Las cosas son más complicadas de lo que crees”» (31). Me interesan esas representaciones que nos ayudan como lectores o espectadores a imaginar, pensar y sentir nuestra propia relación con los hechos no desde la denuncia moral o la ideología, sino desde espacios afectivos de incomodidad e incertidumbre.

Los autores que trato en este ensayo (algunos, como Jokin Muñoz, ya comentado) proponen una interpretación de la realidad desde esa complejidad y riqueza afectiva, diseñando una geografía del dolor y del alcance profundo del sufrimiento que la violencia en torno a ETA ha provocado. Las obras que comentaré a continuación de Juan Gracia Armendáriz, Iban Zaldua, Eider Rodríguez, Harkaitz Cano, Pablo Malo y Gorka Merchán proponen salir del concepto paralizante «víctima» y ensanchan nuestra imaginación a través de percepciones éticas del problema.

Comienzo con Juan Gracia Armendáriz, autor navarro que en varias de sus obras aborda el tema del acoso de ETA, ya sea de forma directa o tangencial. En este comentario me centraré únicamente en su cuento «Lainoa» («niebla» en euskera), un excelente relato en el que el autor invita a reflexionar sobre el mecanismo que lleva a la apatía o falta de

conmiseración con el semejante. El cuento imagina y recrea el proceso por el cual los habitantes de un pueblo llegan a aceptar y ser testigos impasibles y por lo tanto cómplices de un asesinato, sin sentir la necesidad de inmiscuirse, proteger a la futura víctima o incluso hablar de lo sucedido. Varios habitantes de un pueblo cerca de la «muga» son testigos del asesinato de quien sospechan es un miembro de la policía secreta. El cuento muestra el proceso de cosificación del otro cuya consecuencia es la indiferencia hacia su asesinato. Gracia Armendáriz da voz a un testigo impasible de este asesinato para que sea él quien nos narre ese proceso. Este narrador cómplice cuenta los sucesos —sin ningún tipo de afecto— a alguien que intuimos le está interrogando: un hombre llega al pueblo y deambula durante cuatro meses bajo sospecha de los habitantes que se congregan en la taberna a la que el extraño va de vez en cuando a tomar una cerveza. El testigo se recrea en la descripción detallada del pueblo, el aspecto del «sospechoso» que será asesinado, sus rutinas diarias hasta el día del asesinato. Enfatiza la extrañeza que causa este supuesto madrileño en un pueblo de no más de cien habitantes y la historia que éstos van construyendo en torno a él con sus rumores, que crecen exponencialmente hasta llevarle a «la distancia que ya para siempre le separaría de nosotros» (97). Los rumores, la sospecha de que este hombre está en el pueblo en una misión de vigilancia, lo convierten en un objeto de desprecio: «alentaba en nosotros el mismo interés que un objeto despojado de cualquier sentido de utilidad: un espantapájaros roto, una cerca podrida o un cepo oxidado» (98). Esta cosificación del «sospechoso» abre el camino para la aceptación del asesinato. «Al fin y al cabo, era un extraño que mentía. “Ése, cosa mala” —diría poco después alguien (tampoco recuerdo quién, no se molesten en preguntar) mientras mezclaba las fichas de dominó» (99).

Como se refleja en estas citas, el cuento está narrado en primera persona del plural, creando así una voz colectiva —la de los hombres que se reúnen a jugar al mus en el bar del pueblo, el «nosotros»— unificada en contra del individuo caracterizado como «extraño», el «otro». La voz colectiva es la que poco a poco va tramando la red de rumores y suposiciones que culminará en la muerte de la víctima. El mismo día de su llegada al pueblo «alguien (no me pregunten quién, no lo recuerdo) que jugueteaba con un

palillo entre los dientes le señal[ó] con un gesto despectivo de la barbilla para decir “Ése, algo trae”, o algo parecido» (92). El narrador no recuerda quién dijo qué durante este proceso porque, en realidad, eso no importa. Todo el pueblo es testigo de la tragedia y todos los parroquianos que se reúnen a diario en el bar del pueblo para jugar al mus son testigos del asesinato. La complicidad es colectiva y es imposible salirse de ella. Todos son cómplices del asesinato; no sólo por ser testigos pasivos de los hechos, sino también porque contribuyen a la narración que lo justificará. El día que aparece Jon, sobrino del tabernero y exiliado en Francia, y asesina a sangre fría —el clásico tiro en la nuca— al sospechoso, los parroquianos de la taberna, incluido el testigo narrador, anticipan el asesinato y no hacen nada para evitarlo: «Juraría que todos pensamos algo raro [...] pero nadie dijo nada. Nos limitamos a mirar a Jon, que sacó la mano que llevaba oculta en su costado y apuntó hacia la nuca del hombre» (102-103).

Al final del relato, el narrador señala: «Es todo lo que sé, aunque puedo asegurarles que ninguno de nosotros mencionará nunca lo ocurrido, que Mikel seguirá detrás de la barra mientras mira en silencio nuestras partidas de mus y que afuera la niebla anegará el pueblo con la persistencia de lo que se resiste a abandonar un lugar que le es propio» (105-106). La niebla aquí es metáfora del silencio que envuelve a estos habitantes, una niebla que como el *Letargo* de Jokin Muñoz, protege a sus protagonistas, los envuelve en un manto de silencio en el que viven cómodamente. La historia, la vida del pueblo, sigue inmutable porque sus habitantes no quieren que mute. El protagonista lo dice claramente: «es sabido que nada se gana con revolver en las cenizas de algo que al ser perturbado puede volverse en contra de uno» (93). Este cuento recrea el caldo de cultivo de la complicidad, una complicidad que nace de la cosificación y el desprecio hacia el otro que se va a convertir en víctima. Gracia Armendáriz también propone, de manera muy sutil, que en ese vivir enredado con la violencia existe un miedo latente a «revolver», miedo a salirse de la pasividad colectiva porque la violencia puede volverse en contra de uno mismo. El ambiente que recrea este cuento es opaco, espeso, denso, en el que la niebla confunde la realidad. Podría ser un paisaje de los que plasma Clemente

Bernad, en que la opacidad del ambiente no nos deja distinguir claramente la realidad.

Iban Zaldúa también muestra en su obra la complejidad del problema de la violencia. Su estrategia para desintoxicar nuestra imaginación polarizada —por la cual o bien la víctima ocupa una posición intocable y su condición de víctima es incuestionable o bien ésta es el «otro radical», aquel que está tan lejos de nuestra realidad que ni siquiera consideramos su existencia— es señalarnos la complejidad social en la que se inscribe el terrorismo, el factor humano presente en este drama, y la idea de que no todo es lo que parece. En su colección de cuentos *Gezurrak, gezurrak, gezurrak* (Erein, 2001) traducida al español como *Mentiras, mentiras, mentiras* (Lengua de Trapo, 2006),^[15] Zaldúa ofrece una sección hábilmente titulada «Simulacros» donde inserta varios cuentos que tienen que ver con el conflicto y en los que el concepto de víctima aparece problematizado.

En el primero de estos cuentos, «Bibliografía», Zaldúa nos muestra la porosidad del terrorismo en lo social a través de un objeto cotidiano: el libro, *un* libro que un «presunto terrorista» reconoce en la mano del policía que le acaba de torturar. Al policía se lo ha prestado su novio, funcionario de prisiones, quien se lo robó a un preso común durante un registro. Este preso heredó el libro de su ex novia ex heroinómana, que a su vez lo había robado en la biblioteca municipal en la que trabaja Alicia, la víctima colateral de un atentado en el que el presunto terrorista presuntamente ha colaborado. Cada una de las personas que ha tenido contacto con el libro lo recuerda desde su propia perspectiva. Así, el libro une a todos los personajes, señalando al mismo tiempo su radical diferencia. Al comienzo del cuento el «presunto terrorista» «no entiende cómo [el libro] puede estar en manos de su torturador» y cómo puede estar gustándole tanto (169), como sorprendiéndose de que un tipo tan brutal pueda tener su misma sensibilidad. El narrador casi nos invita a pensar que el terrorista es verdaderamente sólo presunto, que un tipo como él, tan humano y tan cercano no puede haber asesinado a nadie y que, por tanto, es una víctima inocente de la brutalidad policial.

El narrador cambia la focalización con cada uno de los implicados, haciéndonos ver la relación de cada cual con el libro. Y todos muestran así

su lado «humano»: el «presunto terrorista» por su apasionamiento al recordar la lectura de la novela y su sorpresa al verla en manos del policía; el policía y, a quien conocemos por su número de identificación 76635-Q, muestra su lado sensible al no querer dejar de leer el libro; el novio del policía, cuyas iniciales son A. J. C., recuerda sin cuestionarse cómo roba el libro del hombre encarcelado —sin recordar su nombre— al mismo tiempo que piensa con cariño en su novio; Pedro, el preso que sí tiene nombre, sufre con el robo del libro porque en él guarda las fotos de su ex novia, Sara Fuentes, que era quien lo había robado. Sara no se quiere acordar de Pedro ni de su época de heroinómana, de cuando robó el libro que Alicia Fernández de Larrea la bibliotecaria había fichado. A Alicia le hubiera gustado leerlo, pero cinco horas después de ficharlo en la biblioteca moría en un atentado de ETA.

Al final del cuento, sabemos que el «presunto terrorista» está siendo torturado para que confiese su participación en el atentado que ha acabado con la vida de Alicia, desequilibrando así la imagen que de sí mismo tiene este personaje al principio del cuento. El narrador nos da a entender que ese libro que le gustó tanto y que ahora tiene el policía entre manos es el mismo que leyó mientras vigilaba el paso de la guardia civil o esperaba a detonar la bomba que mata a Alicia. Entonces el lector se puede empezar a hacer una serie de preguntas difíciles: no le cabe duda que Alicia es la única víctima inocente, pero ¿y los demás personajes? ¿Nos quedamos inmunes ante la tortura del «presunto terrorista» porque vemos su relación con la muerte de Alicia? ¿Aplaudimos al policía o nos parece un tipo aberrante? Y, en otro nivel, también hace que nos preguntemos: ¿condenamos igual el robo de Sara de un libro de la biblioteca y el robo del mismo libro por parte del funcionario de prisiones? ¿Hasta dónde llega nuestra justificación y aceptación de ciertas violencias? Zaldúa no nos da las respuestas, no nos da la página de instrucciones con la que esclarecer esta complejidad. Éste no es un cuento en blanco y negro, de buenos y malos, sino una narrativa que en sólo tres páginas y con un tono frío, distante y descarnado, cuestiona las interpretaciones unilaterales, nos invita a pensar en la complejidad del entramado social en el que se desarrolla el conflicto y nos hace examinar nuestro posicionamiento en él.

«ETT» es también un cuento desestabilizador en el que se narra el acoso y los actos de violencia de unos jóvenes contra una sucursal de la Empresa de Trabajo Temporal ManWork, donde una de sus empleadas, Sandra, sufre esta violencia sin al parecer enterarse de nada. El cuento está narrado por María, una mujer enamorada de Sandra, quien la observa desde el edificio de enfrente —otra ETT—, describe los ataques continuos contra la sucursal y cómo se va acercando poco a poco a Sandra hasta convertirse en su pareja. En principio la historia parece simplemente eso: las acciones de un grupo de jóvenes violentos en contra de una ETT y la sufrida Sandra teniendo que ser testigo perplejo del acoso. Casi al final del cuento nos damos cuenta de que los ataques vienen porque la ETT no quiere pagar el impuesto revolucionario. En un giro sorpresivo María confiesa a Sandra que es la directora de la empresa competidora de su ETT y que ella sí paga la extorsión. No sólo eso, el final del cuento nos da a entender que es precisamente Sandra la que está implicada en las extorsiones. En este caso, la víctima pasa a ser cómplice de un plumazo, sólo a través de una «pequeñísima sonrisa» que se dibuja en los labios de Sandra al entregar el sobre a la persona que se pasa por el despacho a recogerlo. Desde afuera, Sandra parece una víctima desvalida. Una vez que está dentro —de la vida de María y de su empresa— intuimos la verdadera naturaleza de la muchacha. A veces las cosas no son lo que parecen.

Esta misma inestabilidad aparece en el cuento titulado «Nuevos argumentos para la teoría de la conspiración». Zaldúa presenta dos situaciones (a y b), en las que el resultado es el mismo: la aparición de una serie de octavillas amenazando a un profesor universitario que ha hecho alguna declaración insidiosa sobre el euskera. En la situación a) un muchacho *abertzale* (Jon) las distribuye por la noche por los pasillos de la facultad, pensando «ya verá ese facha cabrón. Con el euskera no se juega. Y además es del Foro de Ermua: ¡puto españolista!» (31); en la situación b) es el propio profesor que, además de estar bajo investigación por su constante ausencia de la universidad, parece necesitar algo de atención: «No está bonito, lo sabe, pero es necesario. A fin de cuentas, es algo que le puede pasar a él. Ya les ha ocurrido a otros. [...] Todos estamos bajo la amenaza

de esos fascistas. Mañana será un héroe; bueno, no exageremos, un pequeño héroe» (32).

Los dos tienen la misma actitud y les une el miedo a ser sorprendidos mientras distribuyen las octavillas. Zaldua pone en boca de los dos casi las mismas palabras: Jon: «Pero ¡quién anda ahí a estas horas! No lo cogerán. Lanza el resto de los pasquines al aire y se marcha de ahí. Le da la impresión de que hace muchísimo ruido al correr. Sale a toda prisa. Monta en su bicicleta y se larga. No le cogerán» (32). El profesor: «Pero ¡quién anda ahí a estas horas! No le cogerán. Lanza el resto de los pasquines al aire y se marcha de allí. Le da la impresión de que las llaves que lleva en el bolsillo meten muchísimo ruido al correr. Sale a toda prisa, se dirige al aparcamiento. No le cogerán» (33). Esta repetición no es un mero juego narrativo, también es una forma de hacer pensar al lector que no hay tanta diferencia entre uno y otro personaje: los dos actúan con cobardía, los dos se aprovechan de un sistema en el que la amenaza y la mentira son posibles, en el que el terror está tan normalizado que se puede anticipar y manipular.

El lector puede caer en la tentación de pensar que Zaldua relativiza la amenaza a los profesores universitarios en particular, o a las víctimas en general; sin embargo, no se puede olvidar que el cuento señala tanto la amenaza real (al fin y al cabo Jon la está realizando y su lenguaje representa el odio hacia lo no *abertzale*), como la utilización de esa amenaza, ya que como consecuencia el profesor es arrojado por sus compañeros y la investigación contra él cesa. El cuento transpira esa especie de humor triste tan característico de la obra de Iban Zaldua. Es un humor que puede despertar media sonrisa, pero que consigue también transmitir el dolor de las situaciones a las que se refiere, en este caso la realidad bien sabida de que los profesores contrarios al *abertzalismo* radical han estado amenazados en la Universidad del País Vasco. La convocatoria de manifestaciones encontradas, el clima de hostilidad en la universidad, la presencia de la violencia en este entorno, son todo realidades que Zaldua presenta de forma crítica.

Los tres cuentos comentados comparten la idea de «simulacro», que aparece como estrategia para hacer frente al tabú de representación por el cual sólo hay un tipo de víctima y un tipo de victimario; nos invita a salir

del binomio político que reduce la realidad a blanco y negro; y nos señala la dificultad de desentrañar con claridad y nitidez el problema de la violencia en el País Vasco. Las redes de complicidad, la profundidad social del enfrentamiento, la normalización de la violencia y del abuso han creado una sociedad farragosa en el que el simular lo que no se es y esconder lo que se es también es normal. La literatura de Zaldua desenmascara este simulacro a través de la desestabilización de las categorías en las que tenemos la tentación de posicionarnos cómodamente y nos hace acercarnos a posturas que tal vez rechazamos éticamente, impidiendo así una rápida identificación con los personajes o sus puntos de vista. Ese dejarnos en suspenso crea un espacio productivo desde el que pensar nuestra relación con la realidad, una realidad que nunca es en blanco y negro y en la que no existen asideros reales —sólo simulacros— en los que afianzar nuestras posturas.

Zaldua explora la representación de la víctima y el perpetrador en otros cuentos de su colección *Biodiscografías* (publicada originalmente como *Biodiscografiak* y en euskera en 2011, con edición en castellano de Páginas de Espuma de 2015).^[16] El cuento que me resulta más impactante de esta colección es «El Plazo», narrado exclusivamente a través de un diálogo entre dos jóvenes. Comienza con la familiaridad con la que un joven a quien le gusta Radiohead se dirige a otro que confiesa que le gusta Héroes del Silencio. El de Radiohead intenta convencer al otro, explicándole vehementemente las virtudes de su grupo favorito y criticando las poses de Enrique Bunbury y su grupo. El otro, por el contrario, responde con frases entrecortadas, elipsis, respuestas lacónicas e inseguras. Intuimos una desigualdad entre ellos, pero el diálogo no es explicativo. Sólo sugiere.

La brutal realidad que no deja lugar a dudas irrumpe a través de los tipos que entran en el cuarto, a quienes su compañero —el defensor de Radiohead— recrimina por haberse quitado el pasamontañas. El seguidor de Héroes del Silencio se da cuenta inmediatamente de por qué ya no lo necesitan: «Vais a matarme, ¿verdad?». Sus palabras ponen fin al cuento. El epígrafe de este relato lo sitúa, como el disco «Ok Computer» de Radiohead, en 1997; la referencia a «el plazo», el gusto por Héroes del Silencio, todos estos detalles nos hacen identificar a ese chico que sabe que va a morir con Miguel Ángel Blanco. Para contar la historia de su asesinato

Zaldúa sitúa a la víctima y al perpetrador en un contexto sin dramatismo, en una situación que por absurda que parezca posiblemente se acerca más a la realidad que cualquier escenario melodramático que se nos quiera presentar. Con la simplicidad de este diálogo de apenas tres páginas nos hace imaginar la dimensión del horror porque éste no está en lo extraordinario, sino precisamente en lo ordinario de la experiencia imaginada. Porque, sin lugar a dudas, el mismo muchacho que te puede hablar ilusionado de Radiohead te puede también meter un tiro en la nuca una vez que se acaba el plazo.

Eider Rodríguez también plantea la complejidad de la violencia en un cuento desgarrador titulado «Actualidad política». Este relato aparece por primera vez en euskera en una colección titulada *Eta handik gutxira gaur* (Susa, 2004) y traducida después por la misma autora como *Y poco después, ahora* (Tarttalo, 2007). Recientemente ha sido incluido en el volumen colectivo *Nuestras guerras: Relatos sobre los conflictos vascos* (Lengua de Trapo, 2014).^[17] La perspectiva de Eider Rodríguez es muy diferente a la de Iban Zaldúa. En ella no hay un trazo de humor ni de ironía, sino un énfasis en el desgarró que causa no sólo la convivencia con la violencia, sino la forma en que sus traumas se heredan y se transmiten. El cuento muestra las consecuencias de la violencia en Euskadi a través de las dos mujeres protagonistas —Idoia y su madre— cuyas vidas han sido devastadas por los eventos de violencia que azotan la historia de la región, desde la guerra civil española, durante la cual la madre fue testigo de asesinatos en masa, hasta el reciente conflicto. Hay una incomunicación total entre ellas, las dos dañadas psicológicamente por sus propias experiencias, cada una habita su mundo a pesar de vivir en la misma casa. La complejidad narrativa hace al lector insertarse en la mente deteriorada de cada una de ellas, ya que nos encontramos con diferentes voces que oscilan, sin guiar al lector, entre la tercera persona omnisciente que observa a madre e hija, a una tercera persona que nos relata la realidad desde la perspectiva quebrada de Idoia, a la primera persona de Idoia, que a veces asalta la narración y la llena de extrañeza, causando una sensación de pérdida de realidad desequilibrante. En este párrafo que cito parcialmente se puede ver esta oscilación de perspectivas:

La madre de Idoia odia esa manía de hablar sola que tiene su hija. Desde la cama convertida en féretro, su voz amplifica la sensación de locura. La madre le grita que calle. A Idoia le parece haber oído la voz de su madre. [...] La madre le ha suplicado que se calle, que guarde para sí sus pensamientos, pero Idoia no la oye, y si la oye cree que está delirando, pues le parece haber escuchado la voz de la madre. (194)

La voz narrativa parece observar, desde fuera, el juego delirante entre madre e hija: por un lado Idoia habla sola sin ser consciente de ello, imaginando que su madre duerme en un ataúd, imagen que se repite durante todo el relato. Por otro lado, la madre no soporta escuchar constantemente a su hija y cuando le pide que se calle, Idoia o no la oye o cree que delira porque, según ella, su madre «hace tiempo que no habla, está muy malita» (195).

Las dos mujeres aparecen representadas como personas que sufren la presencia constante de la violencia en sus vidas. La continuidad del trauma de la guerra civil en las generaciones siguientes y la participación de los más jóvenes en la violencia de ETA y/o de su entorno es uno de los temas principales del cuento. La madre de Idoia es consciente de su papel en la locura de su hija, que vive sumida en el terror: «En días como hoy, la madre de Idoia se arrepiente de haberle contado a su hija cosas sobre la Guerra Civil. Sin embargo, sesenta y seis años después, sigue oyendo en sueños los alaridos que suben del precipicio. El vuelo de los infelices atravesando el silencio» (197).

El terror de la madre es representado como real, pero no así el de la hija, que se constituye como producto de la locura. Así, la continuidad de la guerra civil en la violencia de ETA carece ya de lógica y de sentido. Idoia es representada como enferma de una manía persecutoria: se imagina que Euskal Herria está en guerra, que los «cipayos» la persiguen por la calle, donde tiene que parapetarse contra las balas y se cubre con su pañuelo cada vez que sale a la calle para no ser identificada. También, es significativo que el reloj de cocina con el hacha y la serpiente y el «Bietan Jarrai» está parado;^[18] este detalle en la descripción del entorno de Idoia refuerza la idea de que la lucha de ETA es anacrónica, no tiene lugar en el tiempo presente.

La obsesión paranoica de Idoia con la violencia también se refleja en que ésta quiere transmitir la lucha al hijo, como hiciera su madre. Pero el concepto de lucha de Idoia está inscrito en la locura y su transmisión al hijo se revela imposible. El hijo es una ausencia, es el «silencio metálico» que llega de la habitación destinada para el niño (197), aunque Idoia pueda escuchar los «berridos del hijo que nunca ha nacido» (193). Idoia no va a tener un hijo y eso acrecienta su inestabilidad, escarba obsesivamente su ombligo, aterrada ante el moho que cree encontrar en él, esperando a Joseba, su novio de juventud que huyó hace seis años a Francia y no ha vuelto a saber de él. Cuando escribe a Joseba una carta que jamás le llegará, le dice: «Quiero un hijo, un retoño que dé continuidad a la lucha. Le llamaremos Amets»^[19] (198).

La imagen que concluye el relato es desgarradora. Al ver en televisión que Joseba ha sido detenido junto a su mujer y su hija,

Idoia se acaricia el vientre, escudriñando su ombligo con espanto, mientras mira las imágenes de televisión. [...] Para cuando se ha dado cuenta, Idoia tiene el ombligo y las uñas ensangrentadas. Se ha quedado sin aire tras un largo lamento. La madre de madera se levanta de su blando ataúd con movimientos de árbol. Bajo el camisón color crema, los pies transparentes buscan el grito de su hija, y avanzan hacia la cocina. [...] Están sentadas en el banco de la cocina, mirando a la pantalla cogidas de la mano. [...] Las palabras no tienen peso, no se oyen, no se dicen. (202)

La representación de la locura de Idoia nos ayuda a entender cómo la ideología en los conflictos tiende a lo estático: establece un momento cardinal que es el de la herida, una herida que justifica nuestros actos; para la ideología no pasa el tiempo hasta que no se elimina la causa de la herida, pero la vida consiste precisamente en el paso del tiempo, en el cambio, en la alteración de lo que nos rodea y de nosotros mismos. Idoia no se da cuenta de que las cosas han cambiado (su reloj está parado) y por eso su actitud está en continua disonancia con la realidad; ni siquiera quiere darse cuenta de que su compañero «de lucha» ya no es su compañero, y por eso Idoia está construyendo un futuro imposible: porque parte de una realidad que no existe. A través de esta situación familiar tan dolorosa Eider Rodríguez contextualiza históricamente el problema de la violencia y subraya la transmisión del trauma de la violencia de la guerra civil a la generación que ha nacido y crecido en la época de ETA. El trauma de la madre ocasionado

por la violencia de la guerra se convierte en locura y paranoia persecutoria en la hija y, desde esa comprensión enajenada de la realidad Rodríguez plasma de forma brillante la magnitud de la violencia en la que se cimienta nuestra sociedad, la profundidad de nuestra herida.

Sería improductivo e incluso contraproducente plantearse si los personajes de estos cuentos son víctimas de ETA, si algunos como la Idoia de Eider Rodríguez o el profesor de Iban Zaldúa, merecen esa categoría; por supuesto no son personajes que representen a los asesinados por los terroristas, pero es posible que algunos lectores se pregunten si su sufrimiento podría compararse al de una víctima que ha perdido a un familiar asesinado por ETA. Considero que el sufrimiento comparativo no ayuda a hacernos más conscientes del sufrimiento real. Lo que sí considero fundamental de la literatura de estos autores es su capacidad de presentarnos la complejidad de la sociedad en que se han producido los asesinatos de ETA, la sociedad que en buena medida ha mirado a otro lado cuando éstos se han producido y, finalmente, la sociedad que ahora se dice cansada del tema del «conflicto» y quiere pasar página. Reconocer la complejidad significa también acercarnos desde una imaginación más desarrollada y empática al dolor de nuestros semejantes, entre los que se encuentran en primer plano las víctimas directas del terrorismo de ETA.

El texto de Eider Rodríguez me lleva directamente a presentar otro tema y es cómo representar desde la literatura, sin caer en la ecuanimidad o en la igualación de las víctimas y de las violencias, a aquellos que sufren la violencia pero forman parte del entorno de ETA. Hemos visto en el lenguaje fotográfico los intentos de Clemente Bernad y las consecuencias tan graves que para él ha tenido intentar ampliar el campo de representación de ese entorno.

Algunos autores han intentado representar el sufrimiento de víctimas cercanas a la izquierda *abertzale*, como por ejemplo Xabier Montoia en *Azken Afaria* (2013; sin traducción al castellano). Montoia se acerca al tema a través de la historia de Félix Goñi, un abogado peneuvista cuyo hijo es detenido acusado de participar en la *kale borroka*. La obra narra por una parte la transformación de Goñi que, dándose cuenta de las injusticias cometidas contra su hijo (falsas acusaciones, tortura, prisión) se convierte a

la izquierda *abertzale*; por otra parte, cuando el hijo acaba suicidándose, la novela se centra en el duelo de los padres, pero particularmente el de Goñi. A Montoia se le va la mano en la representación de la violencia de la Ertzaintza y de la injusticia de los jueces españoles. No hay ninguna duda de que lo que representa en la novela son hechos que podrían constatararse en la realidad, pero su representación es tan demagógica que causa el efecto contrario del que se quiere conseguir. Los diálogos, las situaciones, aparecen representadas de una forma maniquea que no provoca ninguna reacción emocional o empática en el lector, sobre todo en aquel que no tenga una visión política afín a la izquierda *abertzale*. La voz del narrador a veces se confunde con las de los personajes y, al final, todos en la novela tienen el mismo punto de vista, que se podría resumir en este párrafo: «El Estado [español] sigue con lo suyo [...]. Se revuelve en contra de los vascos sin parar. Para ello necesita pocas excusas, suficiente mencionar la palabra maldita “terrorismo”. [...] Es deprimente abrir el periódico. Casi todos los días hay alguna noticia de detención de jóvenes. Los Goñi se han enfurecido ante la noticia de la víspera; no van a descansar hasta que no acaben con todos los vascos» (96).^[20] La sección de la obra donde se trata el duelo del padre intenta hacer partícipe al lector del sufrimiento por la pérdida del hijo, pero el tono desigual de la novela hace que, en su conjunto, resulte fallida. Después de las páginas en las que se representa el duelo, la novela cierra con una larga conversación entre Goñi y Juanjo Roderia, el abogado de su hijo, en la que el mismo tono de victimización de lo vasco impera sobre el duelo personal de Goñi, anulando de esta manera la intimidad establecida en páginas anteriores. En este sentido, la representación de la víctima *abertzale* no va más allá del marco del discurso político que ha usado la victimización de lo vasco como excusa para el asesinato, la extorsión y el terror social. Y por tanto no creo que esta novela inspire ni un mejor conocimiento de la realidad ni despierte una imaginación ética desde la que comprender mejor el conflicto.

La película de Gorka Merchán (1976) *La casa de mi padre* (2008) plantea, en su caso desde el lenguaje visual y un excelente guión, la intrincada red de relaciones afectivas en la que se asienta la violencia, contribuyendo desde el cine a un corpus literario en el que aparecen

víctimas del entorno *abertzale* junto a víctimas que sufren por culpa de ese mismo entorno. El film plasma de forma abrumadora la violencia que permea el ambiente de quienes se van a convertir en víctimas de ETA; nos habla del aislamiento que rodea a aquellos que están amenazados por los terroristas y las terribles consecuencias de no ceder a sus amenazas. *La casa de mi padre* narra la historia de una familia representativa del conflicto: un empresario (interpretado por Carmelo Gómez) que lleva diez años exiliado en Argentina donde ha vivido con su mujer (Emma Suárez) y su hija, ahora adolescente; por otra parte, está su hermano enfermo y la mujer de éste y su hijo, que pertenecen a la izquierda *abertzale*. Pero no es ésta una historia cainita, sino que plantea de forma realista cómo el conflicto llega a lo más íntimo de las relaciones familiares; pese a que la representación social sí establece una división radical entre «buenos» (los amenazados) y «malos» (los violentos), el conflicto en el seno familiar, en lo íntimo, se plantea de forma mucho más matizada y sofisticada.

El conflicto de la película surge a partir del retorno de Txomin y su familia al pueblo en los años duros de la *kale borroka*, en la que participa su sobrino Gaizka. Vemos desde el primer momento la tensión entre Txomin y Gaizka, los intentos de acercamiento de Sara, la hija de Txomin, a Ane, su tía, que fue víctima de la brutalidad de la guardia civil en su juventud y, con esa herida (reflejada en la cicatriz de su cara) justifica ante Sara su odio a todo lo español. Pero el espectador nunca pierde de vista que, frente a esa historia dolorosa de Ane y su familia que transcurre en la intimidad de las conversaciones con Sara, existe el acoso y la amenaza de los violentos hacia personas que no tienen nada que ver con ese pasado opresor. Y esto se muestra principalmente en la figura del periodista amigo de Txomin, un entrañable Germán (Álex Angulo) que vive encerrado en su casa, con las cortinas echadas para no ver a los que se plantan frente a su ventana con carteles amenazantes, escena que muestra en pocos minutos las actitudes fascistas del entorno de ETA. La película obtendrá su máxima tensión y dramatismo cuando el periodista es asesinado. Pocos días después, el mismo Txomin recibe un tiro en la nuca.

El clima de silencio, complicidad y agresividad está plasmado de manera rotunda, así como la complejidad del mundo afectivo de los que son

víctimas y participantes de esta violencia. La única que habla abiertamente sobre el tema de la violencia es Sara, la hija de Txomin, que en realidad ha vivido toda su edad adulta en Argentina y ve el conflicto desde fuera. Como señala Carlos Roldán Larreta, «La película es un retrato familiar dominado por el odio. Todos los personajes son víctimas de la intolerancia y viven en un entorno asfixiante» (72). Roldán apunta a cómo este odio es insuperable, como demuestra la escena final en la película en la que «Sara, la hija de Txomin y Blanca, y Gaizka, el hijo de Koldo y Ane, apenas puedan despedirse con una leve caricia sobre un rostro previamente abofeteado. El amor no puede germinar en un territorio así y Gaizka y Sara, a su modo, también son dos víctimas» (72).

Como ocurre en algunas de las obras que voy analizando en este estudio, en este caso quiero destacar el contexto en el que se exhibe este producto cultural y las reacciones mediáticas y políticas que provoca. Lo hemos visto en el caso de la fotografía de Clemente Bernad o en las reacciones que suscitó *Tiro en la cabeza* de Jaime Rosales. En el caso de *La casa de mi padre*, Merchán también se encontró con una reacción inesperada y de consecuencias nefastas para su película y su carrera como cineasta. Porque ¿cómo explicar que una película escrupulosamente dirigida y realizada, con un elenco de actores como Carmelo Gómez, Emma Suárez y Álex Angulo, no tenga distribución ni en DVD ni en TVE, a pesar de que ésta compró los derechos? Nos encontramos de nuevo con una obra que, como pasó con *La pelota vasca* de Julio Medem, lleva un mensaje que incomoda, que está para algunos demasiado cercano a la temida equidistancia. Gorka Merchán, a pesar de hacer una denuncia brutal del terrorismo de ETA menciona los desmanes de la guardia civil a través de un personaje y plasma el sufrimiento de personas que, para algunos, deberían ser representados como auténticos monstruos, sin posibilidad de demostrar otro sentimiento que no sea el odio o la maldad. En una entrevista de Carlos Roldán Larreta a Gorka Merchán, el director explica así la censura de su película:

Era pronto para ciertas cosas y se fue profundamente injusto con el film en muchos aspectos, acusándole de caer en tópicos o de ser maniqueo, cuando somos lo que somos. [...] Creo que mi película es muy real. Es un caso ficticio pero podría ser tranquilamente un caso real [...]. Es

decir, no sólo los miembros de la familia Garay, que inevitablemente son los protagonistas, sino también la parte de Ane, Gaizka, etc. Eso también molestó mucho a mucha gente. Me acusaban de equidistancia. Y en la vida nada es blanco y negro. Y así juzgan. Es muy triste ver cómo esa falta de humanidad hace que no podamos avanzar en nuestro camino. (*Imágenes*, 197)

Incluso antes de salir la película a la luz, ya se vio cercenada por decisiones que estaban fuera del alcance del director. La versión que podemos ver en YouTube (la única accesible al público general) está censurada de forma que pierde muchos de los matices originales que ayudan a entender la complejidad de la situación. Merchán explica en la misma entrevista con Carlos Roldán que rodó muchas escenas en euskera entre Carmelo Gómez (Txomin) y Juanjo Ballesta (Gaizka). La idea era hacer dos versiones, una para el País Vasco, en castellano y euskera, y otra para el resto de España. Pero al final, sólo salió la versión en castellano. «Y la historia está castrada. Porque Gaizka odia a Txomin porque cree que es un “español de mierda”. Y Txomin le habla en euskera para demostrarle que es como él. Y eso ya no está en *La casa de mi padre*. Y hace a mi película peor. Y yo no tengo la culpa de esa decisión» (*Imágenes*, 201).

La película intenta tratar la complejidad de las relaciones familiares prestando especial atención al ambiente de fanatismo en el que viven estas personas, a su pasado también plagado de violencias. Y, en ese sentido, la película denuncia la violencia de diferentes raigambres, sin olvidar nunca que la violencia de ETA no sólo la ejercen los que dan el tiro en la nuca, sino los que aíslan y acosan a los personajes. Pero al poner Merchán en boca de Ane, cuñada de Txomin, las torturas de la guardia civil, el director se vuelve sospechoso, a pesar de que el espectador en ningún momento es invitado a o puesto en la tesitura de equiparar esa historia con la violencia y hostilidad de ETA y su entorno. En la entrevista citada, Merchán señala que pretendía mostrar la sinrazón y la violencia en la que se asienta la sociedad vasca, que «da igual de dónde venga la violencia ejercida. Del Estado, de ETA, del GAL... y es lo que la gente no sabe separar» (200). A través de un lenguaje íntimo, Merchán pretende centrarse en el dolor que genera toda violencia. Pero señala muy bien las diferentes violencias, sin equipararlas, aunque sí equipara el dolor que sienten quienes las sufren. También en esta entrevista señala: «Una madre de un etarra es igual de víctima que un familiar de

Irene Villa. Ella no tiene la culpa de lo que hace su hijo. Y siempre va a querer a su hijo. Y esto lo hablas con una madre y lo entiende. Mientras no seamos capaces de ver al otro y de pensar que es como nosotros nunca vamos a solucionar el conflicto vasco» (200). Es en ese «ver al otro» donde están las posibilidades imaginativas de la película, que se encarnan en el final. La última escena que describe la anterior cita de Roldán, durante el funeral de Txomin, lanza una invitación a mirar al otro. La mujer de Txomin abofetea la cara de su sobrino Gaizka, ya que para ella él representa a los que han asesinado a su marido. Pero su hija Sara se acerca a él y le acaricia el rostro cubierto de lágrimas. La mirada de Sara, que no está contaminada todavía por el odio y la de Gaizka, que reconoce todo el dolor causado y pide perdón, se encuentran. Y a pesar de que como señala Roldán, no hay espacio para el amor donde existe tanto odio, tal vez sí hay espacio para un pequeño resquicio de esperanza. La muerte de Txomin es irreparable, pero el joven «*borroka*» asume la responsabilidad de esa muerte en su petición de perdón. Y Sara, la hija del asesinado, ofrece ese gesto de cariño que posiblemente será restaurador.

En el campo de lo literario, una novela que representa con riqueza y complejidad a víctimas del entorno *abertzale* es *Twist* de Harkaitz Cano (Susa, 2011; con traducción de Gerardo Markuleta, Seix Barral, 2013). Esta novela plantea cuestiones fundamentales sobre la representación de la violencia, aquellos que la ejercen, y sus víctimas. También reflexiona sobre qué hacer con la herencia de una violencia sin resolver. *Twist* toma como base narrativa la historia de los dos militantes de ETA, Lasa y Zabala, que fueron secuestrados, torturados, asesinados y desaparecidos en octubre de 1983 a manos de los GAL. Desde que se conoció la desaparición de los dos jóvenes, éste se convirtió en uno de los casos más sonados de la «guerra sucia» del Estado español contra ETA, aunque hasta 1995 no se identificaron sus restos y se hizo el análisis forense, probando las torturas que sufrieron.

La rabia y la indignación ante lo que se sabía que eran crímenes del Estado —fuera uno *abertzale* o no— se manifestó violentamente en las calles de Euskadi, pero no se dio sólo en territorio vasco; muchos intelectuales y escritores españoles reaccionaron con fuerza contra la evidencia de que, en plena democracia española, se cometieran semejante

aberraciones. Transcribo aquí un poema de José Ovejero, escrito como reacción a la noticia de la identificación de los cadáveres, lo que conllevó también el descubrimiento de algunas de las torturas que sufrieron (las que dejaron huella en los huesos) y la forma en que murieron. Aquí la voz poética imagina y detalla metódicamente el inimaginable dolor que sufrieron las víctimas, cifrando las huellas de ese dolor en los cadáveres, vislumbrando el maltrato brutal y las torturas inconcebibles de las que hablan sus huesos. Como hará Cano en su novela, Ovejero desmiente cualquier exceso criminal y nos recuerda que estas torturas, estas muertes, no estuvieron a cargo de locos espontáneos ni monstruos que se dieron al exceso, sino de, como no es extraño en la historia española, funcionarios del Estado:

SIN TITULO

Les arrancaron, al parecer,
aún está por demostrar, las uñas
una a una. Veinte
aullidos. Cuarenta
para ser perfectamente exactos.
Acaso también cuarenta preguntas,
en nombre del bien común.
Aún no sabemos de quemaduras
ni desgarros, si concienzudamente
les sacaron los ojos.
La constancia del hueso
nos relata, insobornable, fracturas,
disparos a bocajarro, una violenta ira
descargada por la espalda.
Para que viesen la muerte llegar
les vendaron los ojos. Las manos
se las ataron
no por miedo, sino por burla.
No les asesinaron delincuentes

de pasados lastimeros,
ni sádicos sumidos en las simas del sexo.
No fueron bárbaros
habitados por ideas de exterminio,
ni esclavos de sectas que anulan la razón,
sus verdugos.
Tampoco les mató la locura que a veces
engendran las ciudades.
El horror fue obra, la historia se repite,
de escrupulosos funcionarios.

(*El Estado de la Nación*, 2002)

Cuando se habla de guerra sucia en España, de las herencias de la represión franquista en la transición española, de la suciedad de las «alcantarillas» del Estado, el doble crimen contra Lasa y Zabala aparece como el caso paradigmático. Sin duda, el cruel asesinato de los dos jóvenes ha quedado en el imaginario español y sobre todo en el vasco como ejemplo de una época oscura y extremadamente violenta. Lasa y Zabala fueron dos muertos a los que nunca se les enterró del todo, entre otros motivos porque la izquierda *abertzale* siempre echó mano de ellos para justificar muchas violencias no menos aberrantes. La novela de Harkaitz Cano recupera estas dos figuras, las devuelve a la vida a través de la ficción, combinando la historia real de su desaparición y muerte y el juicio contra los culpables con la narrativa de la vida del protagonista ficticio, Diego Lazkano. Cano sitúa a este personaje dentro del entorno de ETA, acompañando en sus inicios a Lasa y Zabala (Soto y Zeberio en la ficción); la mayor implicación de Diego en la banda terrorista fue su participación en el secuestro de un ingeniero que acabó siendo asesinado. Su vínculo con Lasa/Soto y Zabala/Zeberio se vuelve eterno cuando Diego es detenido y confiesa bajo tortura el lugar donde los dos jóvenes residían clandestinamente en el País Vasco Francés. La confesión de Diego facilitó el secuestro de sus compañeros y, con ello, su tortura y muerte.

Twist es una novela compleja por varios motivos. La trama principal de la vida de Diego desde sus diecinueve hasta sus cincuenta y tantos años se

entreteje, de forma intrincada y con constantes saltos temporales, con la complicada historia de la formación de los GAL, del asesinato de Soto y Zeberio y de los juicios contra sus asesinos. También existe una trama secundaria que emerge intermitentemente, centrada en la desaparición del padre de Diego, una desaparición que hacia el final de la novela entendemos es provocada por el mismo padre en un intento de dejar atrás una vida que no le satisface. El subtítulo de la obra, «Seres intermitentes», anuncia el juego de apariciones y desapariciones de toda la novela; «la desaparición es el eje de su vida», nos dice el narrador sobre Diego (48). A través de sus más de cuatrocientas páginas, emergen los fantasmas de los dos muchachos asesinados, el fantasma del padre de Diego, los fantasmas de sus torturadores, el fantasma del ingeniero asesinado por ETA y, con ellos, la culpa y el remordimiento que también de forma espectral marcan el tempo de la vida de Diego. A través de la aparición de estos espectros se presentan una serie de ambigüedades relacionadas con la representación de la víctima y el perpetrador, el ejercicio de la violencia, la culpa y el silencio en torno a ciertos tipos de violencia muy a propósito de lo discutido hasta ahora en este ensayo.

El fantasma es una presencia del pasado que nos recuerda que hay violencias irresueltas, cuentas pendientes, instantes de dolor suspendidos en el tiempo que se repiten y nos persiguen obstinadamente, sin permitir que nos olvidemos de ellos. Con Harkaitz Cano, así como con Aitor Merino, comparto ciertos fantasmas que plagaron nuestra niñez y que se hacen presentes en nuestras narrativas. Lasa y Zabala son tal vez los fantasmas más famosos de mi generación. Cuando desaparecieron en 1983 yo tenía nueve años. Es la misma época en la que solía viajar con mis padres a Biarritz o Bayona o San Juan de Luz, apenas un año antes del asesinato de mi pediatra, Santi Brouard. Las caras en blanco y negro de Lasa y Zabala empapelaron entonces nuestros pueblos, su presencia se hizo constante así como los rumores de tortura y desaparición y la denuncia del gobierno español como perpetrador del crimen. El grito «*PSOE-GAL berdin da*» (PSOE-GAL es lo mismo) lo oí por primera vez entonces, lo he seguido escuchando hasta muy recientemente en las manifestaciones de la izquierda *abertzale* y lo he visto hasta hace muy poco pintado en las paredes de mi pueblo. Sus

ojos suspendidos en el tiempo me seguían cada vez que pasaba por delante del cartel que cubría la cartelera semanal del cine de mi pueblo, oía rumores de torturas inimaginables y muertes violentas, me intentaba imaginar qué significaba ser desaparecido. Porque Lasa y Zabala lo fueron por muchos años, como aquellos otros muchachos de los que me hablaba una tía monja que volvió a España escopeteada durante la dictadura argentina: ni vivos ni muertos, y por ello siempre presentes. También se me aparecía la imagen de Mikel Zabala, aquel conductor de autobús cuyo cadáver emergió del río Bidasoa todavía con las esposas puestas. Nunca he olvidado su fotografía, que también empapeló nuestros pueblos: su cara todavía deformada por los golpes, su camisa remangada que dejaba ver un vientre hinchado y sus brazos medio desencajados al estar las manos todavía atadas, esposadas por encima de la cabeza. ¿Y aquellos otros fantasmas, muertos en vida que eran los secuestrados por ETA? Salían del zulo con la muerte en los ojos, extraviados y extenuados, y yo me imaginaba esos zulos como ataúdes bajo tierra del que surgían estos seres, entre zombis y espectros. O la presencia en mi memoria del esposo de esa mujer andaluza cercana a mi familia cuyo marido, policía nacional, perdió las dos piernas en un atentado de ETA. A él nunca le llegué a conocer pero todavía visita mi memoria de vez en cuando. La violencia de estas muertes y estas existencias, u otras parecidas, nos acompañan a pesar del tiempo, a pesar de la distancia. Nos atrapan. Nos atan irremediabilmente. Nos obligan a atender a un reclamo que es, como definiría Jaques Derrida, «el mandato del espectro», es decir, la apelación a la justicia que las víctimas de la historia vienen a reclamar a través de su presencia fantasmagórica. Harkaitz Cano en el inicio de *Twist* se pregunta: «¿Cómo son los fantasmas vascos?». Para responder a esta pregunta hay que saber el contexto en el que se aparece el fantasma, el contexto en el que nos aterrorizamos ante su presencia. El fantasma causa terror porque hay algo reconocible de nosotros en él, algo abyecto que reconocemos como propio y al mismo tiempo aborrecemos. Nos parece aberrante porque tal vez nos recuerda hechos vergonzosos del pasado o porque significa señalar y reconocer una violencia sin resolver. Atender al fantasma significa reconocer el pasado y, en esa respuesta ética, tal vez haya lugar para restaurar el presente. Al fin y al cabo, ya señaló en otro contexto la crítica

Cristina Moreiras, que «traer los espectros al relato de la historia es conectar, aunar, al pasado con el futuro [porque] en última instancia, el espectro es el futuro, está siempre por-venir, se presenta sólo como lo que podría venir o lo que podría regresar» (166). Es más, el espectro según Derrida es una figura que se mantiene entre la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, haciendo vacilar las certezas presentes. Sus espectros cuestionan la estabilidad del ahora, de un presente optimista, progresista y positivista haciéndonos explorar «aquello que desquicia el presente vivo» (*Espectros*, 13).

La novela de Cano, publicada en euskera en 2011 y en castellano en 2013, trae al presente violencias irresueltas y llama la atención sobre procesos inacabados, materializando en nuestro presente los espectros de algunas víctimas y, con ellas, a sus perpetradores. Las víctimas que más peso tienen en su narrativa son Lasa/Soto y Zabala/Zeberio. El inicio de la novela, que es de una fuerza desgarradora, está diseñado como una cartografía del dolor que recorre el espacio donde los dos jóvenes fueron rematados y enterrados. El narrador acompaña a Soto en este recorrido por el que se revisitan los últimos momentos de su vida y la de su compañero al tiempo que se establece un imperativo de memoria a través de la apelación a estos muertos. En este primer capítulo Cano propone la figura del fantasma como un remanente de la historia que viene a interpelarnos en nuestro presente para recordarnos una violencia pasada cuya herida no se ha cerrado. «Cuando menos lo esperéis», nos dice el narrador, «se os aparecerán los viejos fantasmas en los nuevos silencios» (26-27). Estos «nuevos silencios» son aquellos a los que me he venido refiriendo en este ensayo, aquellos con los que evitamos afrontar en el ahora lo que nos incomoda de nuestro pasado, aquellos con los que intentamos pasar página sin hacer un ejercicio crítico, aquellos donde nos escudamos para no reconocer nuestra participación en violencias pasadas. Pero la violencia irresuelta, sea cual sea su origen, desquicia posibles narrativas acomodaticias en el presente. Encarnado en el fantasma, el signo de la violencia se hace visible. Tal vez por esto, el narrador de *Twist* comienza la historia en el momento en que se abre la herida, ese momento en el que, atados de pies y manos, vendados, moribundos ya por las torturas recibidas,

Soto y Zeberio son llevados al lugar donde reciben el tiro de gracia, donde sus verdugos cavan la fosa que cubrirán después con cal.

Si entendemos que la figura del fantasma representa a la víctima que reclama justicia y que nos exige una revisión del pasado, en *Twist* Soto y Zeberio representarán a la víctima por excelencia debido a la descompensación entre su inocencia y su muerte, extremadamente violenta e injusta. Soto y Zeberio son dos jóvenes que, a pesar de formar parte de ETA, su único delito ha sido atracar un banco con pistolas de juguete; el narrador los muestra en todo momento desde la memoria de Diego como dos muchachos un poco alocados pero bondadosos, que todavía no han tenido tiempo de pervertirse ni, por supuesto, convertirse en asesinos. Si la obra comienza con su calvario y muerte, terminará con un capítulo titulado «Los tres amigos» en el que Diego vuelve a imaginar los últimos momentos de Soto y Zeberio para acabar con recuerdos inocentes y felices: un partido de fútbol con unos desconocidos en la playa de Bidart y una ascensión al monte con la que se cierra la obra, dejando atrás la imaginación del dolor y el sufrimiento de los dos asesinados. En todas estas páginas, la representación de Soto y Zeberio está completamente idealizada y no es casualidad que en este último capítulo, el narrador hable de «las presuntas ventajas de morir joven», que evita al fin y al cabo corrupciones, desvaríos, violencias anunciadas (398). A pesar de esta idealización, que se hace a través de una representación íntima de los dos jóvenes, el narrador critica ya desde el inicio de la obra la manipulación política que se ha hecho de estos «mártires» por parte de la izquierda *abertzale*. Hablándole al fantasma de Soto en el primer capítulo, el narrador señala:

En primer lugar [te convertirás en] adrenalina, símbolo contra la sinrazón, porque serás el hilo conductor de muchos arrebatos [...]. Más tarde, [en] anestesia, porque demasiada gente, durante demasiados años, buscará en tu piel la razón de muchas otras cosas. [...] Cuando esté falta de fuerzas, la gente introducirá la cabeza en vuestra tumba desconocida, y se dará un chapuzón de envilecimiento y de energía en esa laguna, en esa piscina vuestra; «sí, claro, no está bien esto que han hecho nuestros muchachos, pero mira lo que hicieron con Soto y Zeberio... ¿Acaso lo has olvidado? ¿Acaso no los querías? El pueblo no va a olvidar, el pueblo no va a perdonar» (27-28).

Así, la representación de inocencia no significa que como símbolos estos dos jóvenes hayan sido inocentes. Este tipo de matización, de

aclaración sutil entre lo íntimo de la desgracia que supone la pérdida de Soto y Zeberio y el uso político que se da a las víctimas, es uno de los aciertos de la novela.

Otro fantasma, también víctima de una violencia injusta que acompaña en menor medida la existencia de Diego es el del ingeniero asesinado por ETA mientras estaba a su cargo. También aparece representado como una víctima inocente, aunque tiene mucho menos peso en la narrativa que la relación de Diego con Soto y Zeberio. En Diego sólo queda una memoria subterránea —que aparece en pocas ocasiones— de su responsabilidad en el secuestro del ingeniero que acabó siendo asesinado por ETA y con el que estableció un vínculo personal mientras lo vigilaba, incluso le ayudó al secuestrado a limpiar el zulo de las hormigas que lo estaban invadiendo. Pero un día Diego recibe la orden de irse a Iparralde y a la mañana siguiente ve la foto del ingeniero muerto en el periódico: «De haber sabido que todo iba a acabar así, le habría hablado de otra forma, se habría quitado la capucha desde el principio, joder, qué clase de cobarde no da la cara. “Matamos hormigas juntos —piensa—, él y yo matamos hormigas, y ahora él está muerto”» (121).

Durante toda la sección del secuestro el narrador ofrece un juego de perspectivas por el cual sentimos la empatía que el secuestrado despierta en Diego, su malestar al conocer que esa persona con la que ha compartido una experiencia significativa ha sido asesinada. Para el narrador, este suceso tiene gran importancia en este momento de la vida del personaje. El lector pensará entonces que este trauma, vivido con apenas veinte años de edad, marcará a Diego el resto de su vida. Que así como la traición a sus amigos, su complicidad en la muerte del ingeniero emergerá en la narrativa con fuerza. Pero no es así. La apelación a la memoria que vemos a través de los fantasmas de Soto y Zeberio, su presencia constante en la narrativa, contrasta con la progresiva desaparición del ingeniero de la conciencia de Diego. ¿Qué nos dice la ausencia en la trama de una reflexión sostenida sobre la responsabilidad del protagonista en estos sucesos? Hay una referencia cercana a la admisión de culpa hacia la mitad de la novela —«Quizá de otro modo, pero también él se sentía culpable. ¿Se habría cruzado alguna vez, sin sospecharlo, con algún familiar, algún amigo del

ingeniero?» (287)— pero el comentario queda ahí, suspenso en la narrativa, sin ir más allá, hasta unas páginas más tarde donde hay otra breve referencia al ingeniero (341).

¿Qué hace entonces Diego Lazkano con esos fantasmas que de alguna manera lo son por responsabilidad suya? Es decir, ¿qué relación ética tiene hacia las víctimas de las que él, en buena medida, es responsable? Diego no será el personaje que nos dé soluciones éticas al problema de la violencia, la traición, la cobardía o la mezquindad. Después de que el ingeniero ha sido asesinado y poco después de ser liberado por sus torturadores, Diego decide dejar ETA y desaparecer del mapa, no tanto por su relación con el secuestro del ingeniero asesinado, sino por miedo a volver a ser torturado. Sus ex compañeros militantes «Le llamaron cobarde y traidor. Lo de *chibato* ya lo llevaba a la espalda» (159). Este «llevarlo a la espalda» no es únicamente simbólico (el peso de la delación a su espalda), sino literal ya que en su espalda los torturadores —«Fabian y Fabian»— marcan a navaja la palabra «chibato», escrita con b en vez de v, como broma macabra (90). Este tatuaje irá desapareciendo poco a poco, pero Diego se hace el firme propósito de no olvidarse de él. «Moriste por mí, vivirás a través de mí» (134), le dice Diego al fantasma de Soto, prometiéndole convertirse en escritor para así satisfacer el deseo frustrado por su muerte prematura. No sólo esto, también inicia un juicio para perseguir, ya en los años noventa, a los torturadores y asesinos de Soto y Zeberio, que también son sus torturadores. El lector entonces comienza a pensar que Diego cumple el imperativo de memoria de los muertos, que se hace cargo del pasado para hacer justicia: honrando la memoria de Soto a través de su vocación literaria y llevando a juicio a los culpables de su desdicha.

Pero avanzada la narrativa, y cuando el lector ha establecido una relación empática con el protagonista, el narrador da una nueva vuelta de tuerca. Descubrimos que Diego, tras la desaparición de Soto, se ha quedado con todos sus escritos, los cuales plagia para ir construyendo su propia obra literaria, que resulta un éxito. Este plagio constituye una segunda traición. Cuando es descubierto, su editor le acusa, tal vez demasiado solemnemente: «Soto ha sido un mártir para tu gente, y eso que tú has hecho, eso es lo peor que puedes hacerle a un mártir: has profanado su tumba» (260) a lo que

Diego responde con su propia victimización: «Me torturaron, ésa es la verdad. Y mis torturadores siguen impunes, quién sabe dónde» (261). Pero lo peor no acaba aquí. Cuando Diego es llamado a declarar en el juicio contra los asesinos de Soto y Zeberio (el juicio que inicia él mismo), uno de los implicados le amenaza con revelar la verdad sobre el plagio y Diego decide no declarar. Tercera traición. Queda claro que Diego no es un personaje ejemplar, pero después de este momento en que parece haberlo perdido todo, «a Diego solamente le quedaría un camino: empezar a escribir por una vez desde su propia piel, contar cómo conoció a Soto y a Zeberio, narrar todo lo que sucedió durante los momentos que compartieron y todo lo que sucedió en los momentos que *no* pudieron compartir. Exhumar sus cuerpos a golpe de pluma. [...] Decirlo todo. [...] No ocultar ninguna infamia. Escribir aquel libro y curarse» (344-345). Así nos da a entender que *Twist* es ese libro que se propone escribir Diego, donde se exponen todas sus culpas y sus infamias.

Sin embargo, esta decisión no resuelve cómo se relaciona Diego con el fantasma del ingeniero asesinado por ETA, qué papel tiene esta víctima en la narrativa. Y es aquí donde me cuesta establecer una relación entre Diego y este personaje. Las citas que he comentado arriba son las únicas menciones de este suceso. El narrador de *Twist*, un narrador omnisciente focalizado en Diego, no señala en ningún momento que éste se haya olvidado de la muerte del ingeniero o prefiera no pensar en ella. En realidad, según avanza la narración, la presencia de ese evento se hace cada vez más tenue hasta llegar a desaparecer por completo. El propio narrador silencia esta parte del pasado de Diego, centrando su sentimiento de culpa exclusivamente en su traición a Soto y Zeberio. Tal vez la fidelidad a Soto es la que justifica su propia mezquindad y por eso la verdadera culpa, que es la muerte del ingeniero, está soterrada. Hay momentos en que una conexión sería obvia, y el lector —por lo menos esta lectora— se sorprende de que no ocurra. Por ejemplo, hacia el final de la novela cuando Diego intenta imaginar cómo fue el momento del secuestro de Soto y Zeberio no establece ninguna relación con el secuestro del ingeniero, cuando la correlación no es ya obvia, sino casi diría necesaria. ¿Qué nos dice este silencio? ¿Estamos ante una representación jerarquizada de las víctimas?

Diego podría estar representado como perpetrador pero, a pesar de que el narrador nos presenta su mezquindad y cobardía, no llega tan lejos. Hay otros perpetradores en la narrativa mucho más obvios y que, también, aparecen y desaparecen de la vida de Diego. En su caso, son los remanentes de una violencia impune, aquellos que estuvieron involucrados en la muerte de Soto y Zeberio. Así como éstos representan claramente a Lasa y Zabala, los asesinos de los GAL aparecen como trasunto en la ficción de los guardias civiles Enrique Dorado, Felipe Bayo, el teniente coronel de la guardia civil Enrique González Galindo, el gobernador de Guipúzcoa Julen Elgorriaga, y otros cómplices del doble asesinato asociados con el Cuartel de Intxaurre, tristemente famoso por cometerse en él todo tipo de torturas y vejaciones a detenidos; el cuartel por donde pasó Mikel Zabala antes de aparecer ahogado en el Bidasoa. Todos estos hombres son representados como «verdugos» (12), herederos del franquismo, «obedientes servidores de una institución caduca en un país caduco» (18). En contraste con la inocencia radical de Soto y Zeberio, conseguida como señalaba por su prematura y violenta muerte, encontramos desde el primer capítulo una representación de los hombres del GAL no como monstruos a pesar de su extrema crueldad, sino como obedientes verdugos al servicio de un sistema represivo. Lo que hicieron fue, se imagina el narrador, por «Obediencia debida», porque creían firmemente que estaban eliminando la escoria del país (30). Para el narrador, son «humanos, demasiado humanos» (29). A ellos también los visitan los fantasmas de sus víctimas. Por ejemplo, uno de los asesinos de Soto y Zeberio, Pedro Vargas y enfermo de cáncer se plantea si no estará pagando alguna pena incumplida, si su enfermedad no será «castigo de Dios, Soto y Zeberio pudriendo sus entrañas, dos jóvenes diminutos, dos esqueletos esparciendo veneno por sus intestinos y sus pulmones» (200). A pesar de que algunos de estos personajes tienen presente el asesinato de los dos jóvenes, ninguno siente remordimientos por sus actos, con lo que se hace evidente en el texto que los perpetradores no asumen en ningún caso su responsabilidad, ni en el ámbito público ni en el privado. Al peligro de ese «castigo de Dios» potencial, Vargas responde con una confesión con el cura de su pueblo tras la cual «quedó tranquilo, en paz» (202). Durante el resto de la narración, estos personajes también serán

«seres intermitentes» ya que, con su delación, Diego estará unido eternamente no sólo a la memoria de Soto y Zeberio, sino también a aquellos que primero le torturaron a él para conseguir su confesión y después acabaron con la vida de aquéllos. Su presencia intermitente salpica el texto hasta el final.

«Nuestros fantasmas y los fantasmas que hemos de heredar. Los que nos hacen culpables y los que nos hacen nacer culpables» (374). Todos estos fantasmas habitan *Twist* y son los fantasmas que la generación de Harkaitz Cano, mi generación, hemos heredado. Con ellos convivimos. La pregunta es: ¿qué hacer ahora? ¿Cómo aceptamos y hacemos productiva esa herencia? En estas páginas ya hemos visto varios ejemplos en el cine de Aitor Merino o la literatura de Eider Rodríguez. Harkaitz Cano, por su parte, presenta la complejidad y los problemas que surgen al intentar encarar esta herencia de violencia. Lo hace a través de un protagonista que ha sido víctima, traidor, cómplice, y también victimario, pero que tiene escasa conciencia de haber sido esto último. Lleva a la ficción la historia de dos activistas convertidos en mártires de ETA que murieron a manos del terrorismo de Estado, torturados, vejados, asesinados a sangre fría, enterrados clandestinamente y cubiertos con cal viva para intentar hacer desaparecer todo rastro del crimen. También se acuerda de señalar la utilidad política que se le ha dado a estos dos mártires que han servido para justificar muchas otras matanzas. Pero al silenciar la responsabilidad de Diego en el secuestro y asesinato del ingeniero, *Twist* también plantea un serio problema ético: la jerarquización de las víctimas. Porque las víctimas que merecen el estado de duelo perpetuo de Diego son Soto y Zeberio, no aquel ingeniero igualmente secuestrado, igualmente asesinado a sangre fría. Aquí cabe plantearse si el autor está poniendo de relieve esa jerarquía a través de la creciente omisión de este suceso en la novela o si realmente ni siquiera se ha dado cuenta de este desequilibrio que es tanto narrativo como ético. Para esto no tengo respuesta.

Cano presenta en *Twist* el marco afectivo, ambiguo y complejo, en el que se inscribe esa memoria del terror en Euskadi. Es un marco afectivo que, a través de Diego Lazkano, presenta la herida abierta de la violencia, la complicidad, el silencio, la cobardía, la impunidad. Es un protagonista que

no nos despierta simpatía ni ganas de identificarnos con él, pero a través de sus traiciones, desequilibrios y cobardías nos hace pensar en nuestra responsabilidad, en nuestra relación con las víctimas de la violencia, en cómo dirimimos nuestra complicidad con la misma, nuestra propia jerarquización de las víctimas, nuestra concepción de quién es el perpetrador. Y aquí es donde estriba la importancia —se esté de acuerdo o no con el proyecto de cada autor— de las obras que vengo comentando en esta parte: en romper el tabú de representación, presentarnos los afectos escondidos del conflicto, y obligarnos a explorar la duda, la interrogación y la incertidumbre. Y a los lectores nos toca lidiar con la ambigüedad que este mundo afectivo trae.

En contraste con este marco afectivo, el director Pablo Malo documenta esta misma historia como si de una verdad notarial se tratara en su película *Lasa eta Zabala* (2014). Este film, que no ha tenido apenas eco mediático fuera de Euskadi, es una representación fidedigna del caso que inicia el abogado Iñigo Iruin como acusación particular de las familias Lasa y Zabala contra Enrique González Galindo, Julen Elgorriaga, Ángel Vaquero, Felipe Bayo y Enrique Dorado. Pablo Malo combina durante el film el desarrollo de la trama legal con escenas vívidas y realistas del secuestro, tortura y muerte de los dos jóvenes. En este caso también contrasta la inocencia radical de las víctimas —dos jóvenes que acaban de pasar a Francia y parecen pensar más en fiestas que en la lucha política— con la brutalidad de sus verdugos, lo cual ha sido criticado por algunos reseñadores de blogs online como maniqueísmo. De hecho, Pablo Malo ha sido acusado de «batasuno», pro-etarra, maniqueo, y, cómo no, equidistante, a pesar de haber defendido en todos los foros a los que le han dado acceso que la intención de la película era hablar sobre «derechos humanos, independientemente de quiénes fuesen los de un lado u otro, de la misma forma que cualquier atentado terrorista es otro sinsentido que nos vuelve más tristes como personas y menos libres socialmente» («Entrevista», *Imágenes*, 204). En esta misma entrevista con Txetxu Aguado también señala: «Quedan aún unas cuantas generaciones antes de que se pueda normalizar tanto odio, tanto dolor y [para] que la empatía pueda acercar a personas que siguen estando y estarán en posiciones políticas opuestas [...]».

Esa forma de funcionar en sociedad debe cambiar y poco a poco, es algo que se va consiguiendo, sobre todo si se mira hacia atrás y se ve que tanto dolor, tanta muerte y tanto odio, no ha servido para nada, más allá de generar un sociedad más triste y ensimismada» (*Imágenes*, 208).

En este sentido y pese a las críticas furibundas, Malo pretende mostrar los hechos según el sumario del caso Lasa y Zabala, sin presentar posibles marcos afectivos que pudieran justificar a unos u otros. No hay más: no hay un desarrollo profundo de los personajes, ni siquiera del contexto en el que se dan los hechos, y el guión, cuando se sale del sumario, casi parece mero relleno. Y sí, los actores que encarnan a los jóvenes asesinados acababan apenas de salir de la adolescencia, como Lasa y Zabala, y los encargados de su muerte aparecen como convencidos y entusiastas participantes en la guerra sucia del Estado, como eran los implicados en el GAL. Todo aparentemente muy simple y para los exquisitos amantes del cine tal vez decepcionante. Y, sin embargo, no creo que estemos ante una película fallida. Su acierto reside en, precisamente, su falta de sofisticación narrativa, su total adhesión al caso real según el sumario y, con ello, la plasmación directa y desnuda de la violencia.

Indudablemente, la brutalidad del calvario por el que pasan los dos etarras llega al espectador de forma inmediata, sin filtros, provocando un malestar casi insoportable: vemos cada una de las torturas a las que fueron sometidos (golpes, electrodos, la bañera, la bolsa de plástico en la cabeza), oímos sus gritos desgarradores, asistimos a su agonía final, a ese momento en el que Zabala ve cómo Dorado da el tiro en la nuca a Lasa. Además de ser acusado de «batasuno», Malo también ha recibido críticas por plasmar la violencia de forma tan explícita y gratuita. Pero creo que a veces ver esa violencia es necesario. Así como la escena que comentaba de la película de Jaime Rosales *Tiro en la cabeza* donde vemos claramente cómo los dos etarras, sin dudarlo, acribillan a tiros a los dos guardias civiles haciéndonos de golpe ser conscientes de su brutalidad, en *Lasa eta Zabala* ver y sentir la violencia del proceso es necesario. Hace al espectador ser consciente de lo terrible de los actos cometidos, poniéndolos en directo contraste con la casi total impunidad de los acusados, de la que nos enteramos al final del film una vez dictada sentencia. A pesar de las largas sentencias que se

impusieron en el momento, ninguno de los implicados cumplió más de seis años de condena en la cárcel. Julen Elgorriaga que, como gobernador civil de Guipúzcoa había cedido el palacio donde los jóvenes fueron torturados y que era plenamente consciente de la formación de los GAL y sus actividades, sólo cumplió alrededor de un año de prisión por supuestos motivos de salud. ¿Qué reacción hubo en la sociedad española —en parte de la vasca— a que estos criminales salieran a la calle sin haber cumplido sus condenas? ¿Qué importancia se dio a que estos torturadores y asesinos no sólo salieran impunes sino reconocidos por algunos como héroes en la lucha antiterrorista? Aquí también podemos hablar de jerarquización de las víctimas. Como Lasa y Zabala pertenecían a ETA, como el *abertzalismo* violento los ha utilizado de bandera para la lucha, muchos pensarían que los implicados del GAL habían ya cumplido suficiente condena; para algunos, quizás demasiada. Por esta inclinación a olvidar en el mejor de los casos, o a pensar que algunas víctimas son menos lamentables que otras en el peor, creo que recordar la magnitud de los crímenes que se cometieron, con toda su brutalidad, sus golpes, su sangre, su horror, es aunque incómodo, necesario. Y creo que ahí reside el valor de esta película.

En contraste con estas representaciones que subrayan la complejidad del conflicto y que sitúan al lector o al espectador en zonas de ambigüedad que pueden resultar incómodas, hay otros autores que representan el mundo de ETA como encarnación de un Mal radical y desde una clara condena moral. Por Mal así escrito, con mayúsculas, me refiero a una concepción del mal primordial, esencial, por la cual éste aparece deshistorizado, despolitizado y descontextualizado. Es decir, la maldad no se contextualiza dentro de unas circunstancias histórico-sociales o económicas específicas, sino que aparece representado como esencia misma de aquellos que lo ejercen o lo infligen sobre un otro inocente. Esta forma de representación permite hablar de un mal descarnado e identificarlo fácilmente como monstruoso, indeseable, incomprensible en su brutalidad, amenazante. Este tipo de representación, cuando hablamos del terror de ETA, es admisible e incluso se puede decir que necesario pero, como intentaré explicar a continuación, tiene sus limitaciones, sobre todo en el contexto presente. Dedicaré un breve comentario a dos obras que han tenido un éxito de crítica considerable y

que aportan este tipo de representación: *Ojos que no ven*, de J. A. González Sainz, publicada por Anagrama en 2008 y la colección de cuentos *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu, publicada por Tusquets en 2006.

Ojos que no ven de J. A. González Sainz gira en torno a las relaciones familiares de Felipe y la destrucción progresiva de su mundo al entrar en él la violencia de ETA, encarnada en su hijo mayor y respaldada y alentada por su mujer. La representación del perpetrador (el hijo) se hace a través de los ojos de una de las víctimas de su odio (el padre). Esta representación plantea el fanatismo y el sinsentido de los asesinos, reduciendo al «otro» violento a una representación del Mal radical, excluyéndolo de los procesos históricos y circunstancias sociales que tal vez podrían explicarlo (repito: en el sentido de dar a conocer, que no justificar). Por una parte, las cosas reciben su nombre sin ambigüedades: el asesino es el asesino; su ideología, una ideología de muerte; su odio, desmesurado y aberrante. A través de esa representación, la crueldad y el asesinato se condenan como lo que son, y eso a veces es necesario. Pero por otra parte me pregunto si esta representación primordial pone serias trabas para entender los mecanismos por los cuales ese mal se produce, de dónde viene y qué papel tiene el conjunto de la ciudadanía vasca en que se haya perpetuado durante décadas. Porque ésta es una representación que no nos causa incertidumbre, desconcierto o incomodidad, ya que afirma lo que los no violentos (por lo menos de obra) ya creemos, nos permite situarnos en el lado de «los buenos» y, por ende, nos impide comenzar un proceso de reconocimiento de nuestra participación en ese mal. Al no vernos reconocidos en él, no se producirá en nosotros ese momento de anagnórisis en el que entendemos que somos parte del problema.

Esta crítica a la función de la novela en nuestro presente no significa que no me parezca una obra excelente y, en su momento de publicación (2008), valiente y necesaria. A través de una relación dialéctica entre comprensión e incomprensión del mundo, el narrador acompaña a Felipe y plantea el núcleo ético de la obra que es, como digo, una crítica palmaria a la violencia. En el mundo de Felipe hay una adecuación entre palabra y cosa. Para él, dar a las cosas el nombre que va de acuerdo con su esencia es fundamental. Cuando la palabra no se adecúa a la cosa; cuando se usan

palabras obtusas, incorrectas o mentirosas, entonces el mundo se vuelve hostil y la violencia arrebató su lógica. Desde el principio de la novela se plantea la relación entre ver, reconocer, y dar nombre. Así reflexiona el narrador un momento en que Felipe padre y Felipe hijo (el hijo bueno) caminan por el campo recogiendo hojas para después clasificarlas:

«[...] ver algo y tomar nota para que no se olvide, verlo y formular una hipótesis sobre lo que se ha visto y después confirmarla o bien desecharla e ir así dando un paso y otro con los ojos abiertos; ver y luego constatar, y atenerse a ello, hacerse cargo. [...] ver que entre las palabras y las cosas a veces no hay riña ni zancadilla ni altercado, sino una ampliación del espacio de lo que está al alcance, una extensión de la mirada» (46-47).

El acto de nombrar se convierte aquí en una ampliación del espacio de conocimiento: «Cada vez que daban con el nombre de una planta les parecía que el mundo se les abría, que se ensanchaba y tenía más cabida, que se pormenorizaba y les crecía por dentro y por fuera. A lo mejor es que la felicidad [...] era sólo una forma de apertura y el odio en cambio un estrechamiento, una estrangulación del mundo» (47). Reconocer una planta, verla con la atención que merece, nombrarla y darle una categoría que se adecúa con su realidad implica, para Felipe y su hijo menor, una serie de afectos ligados a la alegría que, en el sentido spinoziano, es el principal afecto positivo y del que surgen los demás. Supone un perfeccionamiento del ser que está estrechamente ligado al conocimiento: la felicidad consiste en alcanzar más conocimiento, tanto de sí mismo, como del mundo. Es decir, esa alegría que produce conocer el verdadero nombre de las cosas en padre e hijo, esa adecuación entre la palabra y la cosa, entre la palabra y la existencia de la cosa, es en términos de Spinoza un mayor perfeccionamiento del ser. Por el contrario, en *Ojos que no ven* el odio se presenta como lo que estrangula al mundo, lo que lo estrecha y lo que corrompe las palabras hasta conducirlos al sinsentido. Y desde este sinsentido el narrador presenta la violencia.

González Sainz crea personajes negativos unidimensionales (Juanjo, el hijo; Asunción, la mujer de Felipe) con una imaginación saturada de palabras que representan una realidad falsa, diseñada para la defensa de una quimera política totalizadora. Felipe es testigo de la transformación de Asunción fijándose en el uso que ella hace de las palabras. Su esposa pasa

de ser una mujer castellana retraída a convertirse en la más acérrima defensora de la lucha armada por la independencia de Euskadi y a usar expresiones como «nuestro pueblo, nuestra cultura, nuestra identidad, nuestra lengua, nosotros, nosotros y ellos» (65). Felipe asiste pasmado a esta transformación que «no dejaba de asombrarle» (33); no hay en la narrativa una explicación de por qué su mujer se fanatiza de esta forma, a través de qué mecanismos sociales, psicológicos, individuales o colectivos esta mujer inmigrante se convierte en un monstruo defensor de la violencia, se separa de su marido por considerarle «un opresor» y defiende las acciones de su hijo en ETA, con un «rencor y una malevolencia inexplicables» (34). Como se puede apreciar en estas citas, la violencia de los fanáticos se contempla desde la incapacidad de comprender, el estupor.

El progresivo aislamiento de Felipe en su casa y su entorno y el deterioro de sus relaciones con Asunción y Juanjo está marcado por esa perplejidad. Felipe no entiende qué está pasando, pero si «[p]ierden y ganan significados las palabras y hasta a lo mejor se hacen otras, se dijo, así que cómo no van a hacerse otras las personas» (63-64). Y así, en esa extrañeza e incomprensión, Felipe descubre que su hijo Juanjo ha asesinado a sangre fría a un ser humano indefenso. Entonces las palabras pierden todo su significado; Felipe no sabe qué hacer con ellas:

«Algo se había agusanado y ahuecado de tal modo en ellas o en nuestra manera de decirlas, pensaba, alguna viga maestra se había podrido tan íntimamente, que ya no había suelo fijo sobre el que pisar que no se hubiera venido abajo y ya con nada de lo que dijese, si es que lograba llegar a decirlo, podía decir ni por asomo lo que eran las cosas y era lo que sentía o bien sencillamente sólo hacerse entender como quería» (131).

El narrador transmite así al lector la actitud de asombro e incomprensión de Felipe hacia la violencia de su hijo, su mujer y su entorno. Felipe se repite continuamente que «no lograba encontrarle [al odio y al desprecio], lo mismo que a otras muchas cosas, demasiada explicación» (37). Ante este asombro, Juanjo y Asun se crecen en su desprecio. El desprecio, por el que uno imagina lo que falta en el objeto o sujeto despreciado, es entonces una negación de lo que sí existe en el otro. Y es así como se representa el personaje de Felipe, como un ser al que se

niega la libertad de ser. Tanto madre como hijo lo consideran paleta y apocado, al mismo tiempo que fascista y opresor. Felipe no se entera, «tú es que no te enteras», le dicen los colegas del bar al que suele ir a tomar el café y que, sin darse él cuenta se ha convertido en Herriko Taberna (34).

Al focalizar la narración en Felipe, el lector percibe la violencia de la misma forma que lo hace el protagonista. Entonces, lo que queda al leer la novela es por una parte el estupor ante tanto fanatismo y maldad, no sólo por parte de los que como el hijo de Felipe apretarán el gatillo, sino todo el entorno que los rodea y los justifica. Es decir, el entorno que ha practicado el «ojos que no ven». Y esta representación es válida porque nos habla de una incomprensión real; así es como muchos vemos o hemos visto a ETA y su entorno: no entendemos de dónde viene tanto odio, tanto rencor, tanta arrogancia. Pero para la sociedad vasca ahora sería muy fácil quedarnos ahí, decir «es que es incomprensible lo que han hecho», señalando con el dedo desde una superioridad moral que considero que muy pocos hemos ganado. Esta narrativa que denuncia el fanatismo es importante, pero para nosotros, en el momento en que estamos, es demasiado tranquilizadora. Porque, como he venido señalando hasta ahora, lo que necesitamos en estos momentos no es que nos arrojen y nos tranquilicen para así poder pasar página, sino que nos dejen al descubierto, con la incertidumbre de preguntarnos cuán cómplices hemos sido de la violencia y analizar lo más honestamente posible nuestra respuesta. Con una representación que nos aleja de forma tan radical del perpetrador creo que el proceso de despertar una imaginación ética que nos haga responsabilizarnos de nuestra participación es, si no imposible, sí muy difícil. Al fin y al cabo, esta incomprensión radical del mundo del fanático es una manera de afirmar que se vive en otro mundo, que el de los violentos y los pacíficos son dos mundos distintos cuando, en realidad, es el mismo. Lo hemos construido juntos.

En este sentido, muchos de los cuentos de Fernando Aramburu de la famosa colección *Los peces de la amargura* siguen la misma dinámica de representación y con parecidos resultados. En el momento de su publicación, recibió el apoyo incondicional de la crítica literaria nacional y dio a la obra de Aramburu un mayor reconocimiento, tanto en el ámbito literario español como en los debates sobre la cuestión vasca,

reconocimiento que ha continuado con la publicación de la colección de cuentos *El vigilante del fiordo* (2011) y la novela *Años lentos* (2012), obras que vuelven a tocar el tema del terrorismo, aunque en menor medida. Su obra nos habla de las fracturas de la sociedad vasca, pero como se ha hecho evidente ya en este libro, no había sido ni la única ni la más comprometida. En este sentido y, por desgracia, el mismo Aramburu hizo unas manifestaciones poco atinadas sobre la falta de implicación de los autores vascos en este tema.^[21]

En su cuento «La colcha quemada» Aramburu presenta a una pareja que ve la participación en la política del vecino no *abertzale* como un estorbo, ya que provoca los ataques a su edificio y que les quemen por su culpa la colcha colgada en el balcón. Asumen que si el del segundo piso se mete en política, tendrá que pagar las consecuencias, y se lamentan de que lo que normalmente les afecta de lejos, ahora les toca directamente, provocando el miedo de ser salpicados por la desgracia del vecino (92-100). Ahora la violencia hace mella en su casa, en su preciada colcha, y a pesar de esta violación de su paz privada, siguen aceptando la violencia como algo cotidiano, aceptando sus consecuencias de forma sumisa. Este cuento presenta a unos personajes obscuramente indiferentes ante el dolor ajeno. Esto no quiere decir que no sean personajes realistas; me puedo imaginar algún vecino mío actuando de la misma forma. Pero ése es el problema, que me imagino a un vecino, no a mí misma. Porque, de nuevo, esta obra en la que se denuncia de forma tan clara la indiferencia me permite situarme fuera del problema.

Algo similar ocurre con otro de los cuentos de esta colección, «Madres». En este relato se narra la relación de dos madres, una es «la Toñi», gallega viuda de un policía municipal asesinado por ETA, y la otra es «la mujer de negro» sin nombre, madre de un muchacho *abertzale* asesinado por la guardia civil. Se podría decir, en abstracto, que las dos mujeres son víctimas del conflicto, pero al ser Toñi la protagonista de la narración, el narrador focaliza su empatía en ella. La otra, la que no tiene nombre, aparece representada como una mujer cruel, que a pesar del dolor que siente por la muerte de su hijo es incapaz de sentir empatía por Toñi. El conflicto entre Toñi y la mujer de negro se resume en un diálogo que refleja

claramente la crueldad de esta última: Toñi se queja de lo que le están haciendo sufrir tras el asesinato de su marido y la madre *abertzale* le responde: «—¿Sufrir? ¿Aplastar? ¡Qué caradura! ¿A ti te parece que el sufrimiento de una opresora vale lo mismo que el sufrimiento de todo un pueblo?» (49). Aquí está claro que la madre *abertzale* compite con la viuda por la categoría de verdadera víctima y se erige, además, como representante de todo un pueblo ante el opresor —en este caso, una viuda gallega con tres hijos cuyo marido ha asesinado ETA por quitar la ikurriña del balcón del ayuntamiento durante las fiestas del pueblo. Así, Aramburu presenta a dos víctimas enfrentadas que no pueden reconciliarse porque una de ellas se enquistaba en su maldad. La representación de Aramburu de esta víctima (al fin y al cabo han matado a su hijo) pero sobre todo perpetradora no digo que sea inverosímil; por desgracia sus palabras son más que reconocibles. Sin embargo, también la sitúa dentro de una categoría fácilmente condenable y, por tanto, que no da pie a la autocrítica.

«Maritxu» es otro ejemplo de un cuento en el que el entorno social de ETA aparece representado en su «otredad». La narración está focalizada en la madre de un preso; tanto ella como su medio responden a todos los tópicos del *abertzalismo* violento. Sus comentarios giran siempre alrededor del desprecio a España, la policía, la guardia civil. Por ejemplo: «De ahí *pallá*, España pues. De ahí *pa* este lado, la patria de los vascos. Y mientras no lo acepten habrá hostias. Y que se metan la democracia por el culo» (63). A Maritxu no le importa que su hijo mate «guardias civiles y chivatos» aunque se horroriza al saber que participó en un atentado en el que murieron niños; es una mujer que va a la iglesia a hablar con San Ignacio de Loyola y, según pasea por el pueblo, ve a unos muchachos haciendo pintadas de hachas y serpientes por la calle... En definitiva es un cuento en el que se cae en el tópico del pueblo tomado por lo *abertzale*, constituyendo así un mundo fácilmente identificable desde una superioridad moral. Y, de nuevo, esto no quiere decir que Aramburu exagere o que lo que se plantea no esté tomado de la realidad que hemos vivido las últimas décadas. Lo que intento enfatizar es que, subrayando la radicalidad de los otros, nos facilita no plantearnos nuestra propia complicidad, nos permite no profundizar en

nuestro conocimiento y, por tanto, ensanchar nuestra imaginación viéndonos como parte activa en este conflicto.

Tanto Aramburu como González Sainz contribuyeron con sus obras a una seria y conmovedora denuncia de ETA y de su entorno. Eso no lo pongo en duda y, en este sentido, las considero obras excelentes, pese a las limitaciones que creo encontrar en ellas. Otras obras, sin embargo, en ese afán de presentar al terrorista como un «otro» indescifrable, se convierten casi en caricaturas de lo que pretenden. Es el caso de *Todos estamos invitados* (2007), de Manuel Gutiérrez Aragón y cuyo guión escribió en colaboración con Ángeles González Sinde. *Todos estamos invitados* es una película fallida: su guión no está a la altura del tema que propone. El guión tiene errores narrativos muy graves sorprendentes en este director, que como señala Santos Zunzunegui, elige representar al etarra con un realismo torpe y negándole cualquier conciencia de quién es y por qué hace lo que hace («Las películas de la amargura»). Además, los diálogos son muy poco naturales o creíbles, y la interpretación deja bastante que desear. Me cuesta hacer una crítica negativa de esta película porque en realidad es la primera que representa en el cine comercial de ficción el acoso y el asesinato por parte de ETA de un miembro civil de la sociedad vasca.^[22] En este caso es un profesor universitario —Xabier, interpretado por José Coronado— que se ha atrevido a criticar a ETA públicamente.

El título de la película refiere a la costumbre habitual en la cultura vasca de ser parte de una sociedad gastronómica en la que se supone que todos sus miembros (exclusivamente hombres) se reúnen a compartir y disfrutar de buenas comidas. Xabier pertenece a una de estas sociedades y todo cambia en su vida cuando Iribar, compañero de sociedad y abogado de ETA, le amenaza delante de sus amigos por sus constantes declaraciones públicas contra ETA. Todos los amigos se hacen los locos, haciendo creer que no han oído nada. El único que dice haber oído la amenaza lo hace en privado, en el baño, reconociendo su miedo. A partir de este momento, la película se centra en cómo Xabier gestiona la amenaza contra su vida: con miedo, con rabia, con impotencia y casi totalmente en soledad, con la única ayuda de Francesca, su novia italiana. Vemos imágenes significativas del acoso: pintadas amenazantes en la universidad, estudiantes *abertzales* esperándole

en grupo para intimidarle, cartas con amenazas en su casa, y, alrededor de todo esto, un denso silencio cargado de miedo. Desde sus compañeros de universidad que, como dice Xabier «procuran no mirarme, hacen que no me ven», hasta la propia Ertzaintza que le aconseja durante un curso de protección que «la mejor protección es estar calladito», refiriéndose claramente a sus intervenciones en televisión.

Y sin embargo, a pesar de que el tema que desarrolla la película es importante y a pesar del dramatismo de lo que se expone, no es una película que cause gran impacto emocional en el espectador. Tal vez porque es difícil encontrar lógica a su trama debido a la debilidad del guión, tal vez porque la elección de José Coronado como actor que encarne a un donostiarra amenazado por ETA no es la más inteligente (al fin y al cabo el público está acostumbrado a verle en papeles de policía duro y casi siempre fascista), tal vez porque el entorno de ETA está reflejado de forma absolutamente plana y los actores que lo encarnan exageran la maldad sin matices, haciéndoles mucho menos creíbles y amenazantes de lo que debieran ser. El valor de la película reside en el intento de representación de una realidad que todavía en 2007 no había llegado al cine comercial de ficción, pero no se puede decir que sea una película que impacte la imaginación del espectador que no sea totalmente afín a su mensaje. En este sentido, es una película fallida.

En esta tercera parte he tratado una serie de representaciones literarias y visuales que contribuyen a ampliar las posibilidades imaginativas en torno a la representación de la violencia, sus víctimas y sus perpetradores desde una postura ética. Y la considero ética no tanto porque denuncien abierta y claramente la violencia (aunque lo hagan) sino porque, frente a narrativas que nos protegen y hacen al «otro» fácilmente identificable y condenable, estas otras exigen de nosotros una profundización en nuestro conocimiento del problema. Esta profundización se hace gracias a que los autores nos ofrecen una interpretación de la realidad tamizada por una serie de afectos que tienen la capacidad de despertar una imaginación que nos sitúa en relación directa con el conflicto. Milan Kundera decía que «El conocimiento es la única moral de la novela», un conocimiento que consiste en hacer del fondo de la novela (o de la obra de arte) un interrogante, no

una posición moral (*El arte de la novela*, 17-18). Habitar los espacios incómodos de la ambigüedad obliga a tener un momento de pausa desde el que repensar nuestros posicionamientos y activa una imaginación demasiado acostumbrada al blanco y negro, al reduccionismo moral de la condena fácil.

PARTE IV

NUESTRO MAR CONGELADO

Un libro debe ser como un pico de hielo que rompa el mar congelado que tenemos dentro.

FRANZ KAFKA
«Carta a Oskar Pollak»

Daros la paz

Les sorprendió mucho cuando pidió que la incineraran. Siendo católica y conservadora, todos pensaban que querría que la enterraran junto a su marido. No les debería haber sorprendido tanto; al fin y al cabo, la abuela odiaba los cementerios. No quería ir allá ni viva ni muerta. De hecho, desde que murió su marido allá por los años sesenta, no había pisado uno. Fue después de ver los funerales de Chillida en televisión, y saber que iban a enterrar sus cenizas bajo un magnolio de Chillida-Leku, que lo decidió. Pero en vez de elegir la tierra, ella eligió el mar que rompe contra la ermita de San Juan de Gaztelugatxe. Ésas fueron sus últimas voluntades. También que la misa del funeral la oficiara su sobrino Joxean, que hacía años había regresado de su «exilio» francés y de vez en cuando iba a confesarla a casa.

—Hija, la abuela ha muerto. Murió anoche mientras dormía

—...

—¿Me oyes, hija?

—Sí, aita. Te oigo. ¿Cómo está ama?

—No está mal, hija. Me ha pedido que te llame.

—Vale. Cuelga. Voy a intentar conseguir un vuelo para esta tarde. Te llamo cuando sepa algo.

Llegó a tiempo para ir al tanatorio. Ahí estaban todas las hermanas y primas de su madre, pegadas al cristal que las separaba de la sala donde descansaba el ataúd de su abuela.

—Qué guapa la han puesto, parece una muñequita.

—Sí, una muñeca de casi cien años, arrugada y amarilla como un pergamino, con los labios morados y la boca hundida. Ésa no es mi abuela.

La iglesia estaba abarrotada de gente, pero ella no vio a nadie. Se puso en primera fila junto a su madre y el resto de la familia. Estaba nerviosa y cansada del largo viaje, desconsolada ante la tristeza tan profunda de su madre, malhumorada por la presencia de su tío Joxean en ese ritual absurdo, en que lo íntimo y doloroso se convierte en espectáculo público. Hacía muchos años que no lo veía, por lo menos diez, desde que como un héroe volvió al pueblo de su «exilio» francés. Y ahora lo tenía ahí delante, a punto de officiar el funeral de su abuela, a quien ella había querido y odiado casi de igual manera.

En su homilía, Joxean podría haber dicho muchísimas cosas de su abuela, todas verdaderas: que comenzó a trabajar cuando tenía ocho años, vendiendo pescado en las calles, gritando aquello de «sardinas frescuééé» o «anchoíllas del abraaaa» (*cuánta vida adulta vivió mi abuela; nunca fue niña*) y que a pesar de no haber ido al colegio, se leía el periódico de cabo a rabo todos los días (*los únicos momentos que me dejaba tranquila, sin ordenarme limpiar algo en la casa, era cuando me veía leyendo*). Podría haber dicho que cuidó de sus ocho hermanos pequeños (*desde muy joven tuvo la obligación y el placer de mandar, controlar, administrar*); que fue una mujer independiente a quien le encantaban las romerías y bailar, y que no se casó hasta los veintinueve años porque no se quería atar a nadie (*dónde quedaría esa mujer; yo, desde luego, nunca la llegué a conocer*); que lloró la muerte de su marido durante cuarenta años (*fue a la boda de mi madre vestida de negro y yo siempre la vi de medio luto*); que era una mujer dedicada a su familia (*y a mantener el orden en casa como si fuera un cuartel; ya podría haber tenido algún hobby que otro*); que a sus nietos les enseñó a ser trabajadores, ordenados y respetuosos (*la de hostias que me comí por no hacer las cosas como ella quería o contestarle de malas maneras*). Podría haber hablado de su amor al pueblo donde nació y vivió toda su vida (*ya, me dirás si eso explica su desprecio hacia los andaluces o gallegos, coreanos como los llamaba ella, fiel a su aranismo*) y de su fervor religioso (*tú lo sabrás, que venías regularmente a confesarla, mientras los demás salíamos corriendo de casa para no verte*). Habría respondido para sus adentros a cada una de esas impresiones de su abuela, pero Joxean ni siquiera le dio la oportunidad de desquitarse.

Si hubiera tenido la oportunidad de haber visto a su querido sobrino oficiando su funeral, la abuela se habría llevado un tremendo disgusto con el discurso impersonal y abarrotado de tópicos que leyó, que parecía escrito por alguien que ni la conociera. Su abuela pasó años defendiéndolo —a pesar de saber en qué andaba involucrado, a pesar de que cada vez que tenía noticia de un atentado exclamaba «hijos de puta, ya la han vuelto a hacer» o «esto no es lo que queremos los nacionalistas»— y seguro que esperaba que el cura, como gran orador que era, construyera una elegía en que repasara su vida, que representaba tan bien los valores de la tierra. Tal vez tampoco le habría gustado que, a pesar de constar en sus últimas voluntades, no hubo *ikurriña* cubriendo el féretro —la familia no era de las que guardan una en el armario— y tampoco sus nietos llevaron el ataúd desde la casa a la iglesia. Todo tiene un límite y para cuando llegaron casi al final del funeral, su nieta había sobrepasado el suyo con creces.

Cuando Joxean pronunció las palabras «daros la paz», ella se la dio a sus hermanos y sus padres, derrumbada por el dolor de esos días, sobre todo por el de su madre, que no hacía más que decir «ama, ama» y llorar como una niña; pero ni la empatía profunda que sintió hacia los suyos en ese momento ni la debilidad provocada por tanta tristeza fueron suficientes como para volverse hacia Joxean y extender su mano hacia él. A él no. A él le dejaría con la mano extendida en el aire delante de toda la iglesia. A él jamás le daría su paz.

NO

Lleva meses pensando en la vida de Carmen, en cómo serían los años que siguieron al asesinato de su marido. Le gustaría poder hablar con ella de aquella época, de cómo lidió con tanto dolor, de cómo afectó ese atentado su forma de entender el mundo, de cómo crió a sus hijos en un ambiente en el que se defendían y justificaban muertes como la de su padre. Cada vez que se acerca al puesto de Carmen a comprar unas anchoas o un chicharro, no puede evitar pensar en su pasado; se imagina armándose de valor, pidiéndole que un día hable con ella del tema. Pero nunca se atreve.

Una mañana va con su madre al puesto de Carmen. Es todavía temprano y apenas hay clientes, así que charlan animadamente. Carmen le pregunta por sus próximos viajes —su saludo siempre es «qué guapa, ¿hasta cuándo por aquí?»— y también por su trabajo en la universidad. Ella le habla de sus clases y, sin pensarlo demasiado, del libro que está escribiendo sobre la cuestión «de aquí». Entonces Carmen se anima a hablar un poquito, apenas unas referencias deshilvanadas sobre su viudez, sobre lo innecesaria que ha sido tanta violencia. Ante esta declaración espontánea, ella se queda bloqueada. No sabe continuar la conversación, aprovechar la oportunidad para profundizar en el tema; simplemente escucha atenta el intercambio entre su madre y Carmen. Pero después, al volver a casa, piensa que tal vez es el momento de superar su timidez, su miedo a preguntar. Después de pocos días vuelve al puerto. Espera nerviosa a que Carmen despache a dos o tres clientes y se quede sola para decirle torpemente: «Carmen, me da mucho apuro preguntarte esto y, bueno, me puedes decir que no. Es que...

ya te dije, estoy escribiendo un libro y, bueno, me interesan mucho las cosas que empezaste a contarnos el otro día, y bueno, me preguntaba si, algún día, si tú quisieras, y entiendo que me digas que no, pero ¿crees que podríamos sentarnos a hablar para que me cuentes qué supuso para ti todo aquello?». «Todo aquello», dice, ni siquiera puede decir «el asesinato de tu marido».

—NO.

Carmen no ha dudado siquiera un segundo al responder.

—NO, repite contundente.

Ella baja la cabeza avergonzada, arrepentida. Lo sabía; no debía haberle preguntado nada. Ni siquiera puede mirar a Carmen a la cara; mantiene la cabeza gacha queriendo esconder la humedad que empieza a inundar sus ojos. Siente vergüenza al mismo tiempo que una honda tristeza. No sabe muy bien por qué. La vergüenza sí, por supuesto, porque siente que se ha inmiscuido en un terreno privado y doloroso sin haber sido invitada; la tristeza, sin embargo, ¿por qué? Igual porque se da cuenta de que, detrás de ese «no» hay un profundo dolor; o tal vez se da cuenta de que la imposibilidad de entender el proceso de Carmen y el de muchos otros como ella se materializa en esa sílaba que separa radicalmente a las dos. Tal vez lo que siente no es tristeza, sino una sensación de desamparo ante la certeza de que el desconocimiento del dolor del otro es irremediable e insuperable. Que la distancia que las divide es insalvable.

Carmen quizás se ha dado cuenta del estado de desazón en el que se encuentra ella porque, muy cariñosa, le dice que lo siente, que la perdone, pero que «todo aquello» la remueve mucho, que a ella a veces le sale hablar del tema, pero eso de sentarse ya sabiendo que tiene que hablar de ello... eso no, eso la pone muy nerviosa. Mientras le dice esto, ella levanta la cabeza y ve los ojos oscuros de Carmen brillar con una dureza nueva, que no ha visto antes; piensa en cristales negros opacos, de esos que reflejan la luz devolviendo sus destellos punzantes y que impiden ver el interior. Su voz es cariñosa, también el gesto con el que extiende su mano para apretarle suavemente el antebrazo, pero su mirada le dice claramente que ha traspasado un límite. A duras penas ella consigue controlar su malestar, la

sensación de haber arañado una herida sangrante, la debilidad que le causa ese destello de dureza en los ojos de Carmen. Intenta mantener su mirada para convencerla de su sinceridad al decir: «Perdóname, Carmen. Ni siquiera debería habértelo preguntado», y, con dos besos, se despide de ella.

Desde entonces y, siempre que vuelve al pueblo, va al puerto a visitar a Carmen. Si va su madre sola, Carmen le pregunta por «la chiquilla» y siempre le dice «mira que la he cogido yo cariño a tu hija». Su madre no se olvida nunca de decírselo, como si entre ella y Carmen se hubiera formado un pacto de comunicación para apaciguar la conciencia de «la chiquilla», o así es como ella lo quiere interpretar. También quiere creer que el cariño de Carmen es una forma de demostrar que, a pesar de su negativa a hablar, agradece que alguien se interesara por su sufrimiento. Y no puede evitar pensar con amargura que la pregunta llegó demasiado tarde; que quizás la impotencia, la rabia, la soledad, el miedo, el dolor de Carmen han estado fermentándose en silencio demasiados años. Van cuarenta y sigue contando.

Durante estas páginas he ensayado una serie de hipótesis sobre el estado actual de nuestra imaginación y sobre las posibilidades que ciertas representaciones artísticas nos dan para ampliarlo. También he buceado en mis memorias y mis afectos en torno al conflicto vasco, dándome cuenta de que pertenezco a una generación con la que comparto muchas inquietudes: qué significa para nosotros haber convivido de forma tan fundamental con la violencia, qué hacemos con esa herencia, con los fantasmas que nos han acompañado desde nuestra infancia, con nuestra propia participación, activa o pasiva, en ella. Y cómo dialogamos con las representaciones artísticas de las generaciones pasadas y por venir, cómo entre todos podemos contribuir desde la sensibilidad y el pensamiento artísticos al debate sobre la restauración de la sociedad vasca.

El punto de partida desde el que me he situado es el de una imaginación contaminada, dañada y disminuida por décadas de violencia, silencio e indiferencia, limitada a la hora de pensar al otro, lo cual ha supuesto un abandono de las víctimas de la violencia, una incapacidad para imaginar el dolor ajeno, una aceptación de las normas de «convivencia» impuestas por los más violentos. Durante estas páginas he presentado una serie de obras en las que el lenguaje literario y visual contribuye a operar un cambio imaginativo de implicaciones éticas. Una imaginación ética capacita nuestro conocimiento y amplía nuestros afectos, haciendo posible un acercamiento al otro más allá de los tópicos identitarios, las banderas políticas, la cerrazón de las ideologías. Pero para que esto ocurra debe darse un lenguaje imaginativo que plantee la complejidad de los afectos que nos guían, que explore el por qué de nuestra indiferencia, que nos haga situarnos dentro del conflicto, no fuera de él como jueces absolutos ante la supuesta maldad de

los demás. El lenguaje imaginativo puede crear afectos positivos sin sentimentalismo; es decir, despertar y cultivar un afecto positivo tal y como lo concebía Baruch Spinoza: un afecto que nos lleve a un mayor conocimiento de quiénes somos y a una responsabilidad al adquirir ese saber, y con ello, un mayor conocimiento del mundo en el que vivimos, que hemos heredado y también creado a través de nuestras acciones.

He hablado aquí de narrativas que construyen un relato del conflicto desde las preguntas, explorando desde el deseo de conocer —que no justificar— la violencia y sus implicaciones. Las narrativas que me han interesado lo hacen no desde el planteamiento político bipolar, el sentimentalismo o la espectacularidad, sino desde lo íntimo, las intrincadas redes afectivas que construyen nuestra sociedad. He reflexionado sobre cómo la literatura y el cine han contrarrestado la apropiación de la palabra por parte de los fanáticos e interpretado el silencio en el que se asienta nuestra sociedad, sobre las posibilidades que nos da la imaginación literaria y visual para resistir al discurso de los violentos y la complicidad que se crea a su alrededor. También he planteado la necesidad de ampliar esa imaginación contaminada para dar espacio a la representación, desde los matices y la complejidad, de víctimas y perpetradores. En el estado actual de nuestra imaginación, la víctima es un ser de una otredad radical, tan radical como la del perpetrador, porque somos incapaces de reconocer a la víctima como ser individual sufriente, así como no podemos imaginar al perpetrador fuera del monstruo ininteligible. Buena parte de mis reflexiones se pueden catalogar como un alegato en contra de la acusación de equidistancia que tantas obras válidas sobre el conflicto han tenido que soportar. Porque cualquier visión matizada de nuestra historia, cualquier exploración de sus zonas grises se considera o bien una traición a las víctimas o un ejercicio de equidistancia. Por desgracia, lo que muchos condenan como equidistancia es casi siempre un ejercicio de profundización del pensamiento, un cuestionamiento honesto de la realidad, un intento de ampliar una imaginación reducida y enquistada.

Sólo ampliando la categoría de lo representable y de lo decible podemos conocer a fondo el problema que tenemos entre manos, aunque esto nos haga más frágiles, más susceptibles de sentirnos vulnerables, menos seguros

de tener todas las respuestas. Las representaciones que he tratado aquí nos ayudan a imaginar, pensar y sentir nuestra propia relación con la violencia no desde la denuncia moral o la ideología —que a veces son la misma cosa—, sino desde espacios afectivos de incomodidad e incertidumbre. Dejarnos en suspenso a través de la incertidumbre crea un espacio productivo desde el que pensar nuestra relación con esta dolorosa historia. Por otro lado, las representaciones que nos alejan como lectores o espectadores radicalmente del perpetrador, aquellas a las que no suelen acusar de «equidistancia» porque el bien y el mal están claramente diferenciados, porque podemos señalar fácilmente a los malos con el dedo, nos quitan responsabilidad en este conflicto, nos ayudan a justificar nuestra actitud porque los que infligen el mal son los otros. Y evadir responsabilidades es lo último que necesitamos en este momento.

Un tema del que me había propuesto hablar y que apenas ha sido esbozado en estas últimas páginas es el del perdón y la reconciliación. Sólo se presenta al abrir esta última parte y en forma de texto subjetivo. Según iba elaborando este ensayo me di cuenta de que ni el perdón ni la reconciliación eran conceptos que me interesaba articular. En parte porque los objetos culturales que he presentado en este ensayo y que para mí cumplen una importante misión en el enriquecimiento de nuestra imaginación limitada y contaminada, no tratan en ningún caso del perdón. Tal vez todavía sea demasiado pronto para ello. Igual tenemos que esperar a la generación de Sara, esa joven más argentina que vasca que cierra *La casa de mi padre* con una caricia exculpatoria, para ver el perdón representado con más predominancia en las artes. En cualquier caso, sí me gustaría ofrecer una breve reflexión sobre el tema y explicar por qué el perdón no es una de mis preocupaciones fundamentales para el presente. Considero que el perdón es un proceso personal que no debería exigirse que se pida ni que se otorgue y que no se debe poner como condición en estos inicios (todavía inicios) del proceso de paz. Cuando la petición de perdón se liga a cuestiones políticas y se hace pública corremos el riesgo de caer en esa especie de «nuevo ritual político» o incluso un «mero simulacro hipócrita» de eso que se ha venido a llamar «geopolítica del perdón», en el que el perpetrador, a veces representando a todo un colectivo, expone en público

una culpabilidad falsa para sacar réditos políticos (Zamora, 59, 68). Estoy de acuerdo con Jacques Derrida cuando señala que «siempre que el perdón esté al servicio de una meta, por noble o espiritual que ésta sea (indulto o redención, reconciliación, salvación) [...] entonces el “perdón” no es puro» («El perdón», 115). Para Derrida, el perdón puro ni siquiera conlleva una reconciliación, está más allá de los parámetros de la justicia y de las exigencias de una sociedad fracturada (122). «Nada hay más inexplicable que la acción de perdonar», señala también Joseba Zulaika (*Vieja luna*, 242). Y es tan inexplicable porque el perdón, ese concepto que inevitablemente ligamos a la tradición cristiana y por el cual los pecados desaparecen de nuestras cuentas pendientes, trae consigo, inevitablemente, la redención del perpetrador a través de un nuevo sacrificio de la víctima. En este sentido, no hay nada que requiera tanto de la víctima como otorgar el perdón ya que «exige que nos enfrentemos al enemigo y a sus acciones *como si* nunca hubieran sucedido. Ni hay *derecho al perdón* al igual que no hay *derecho a la gracia*» (Zulaika, *Vieja luna*, 244).

Tanto exigir una petición de perdón como esperar que la víctima algún día lo conceda es no sólo poner, al inicio de la conversación, una condición que pertenece al universo personal de los que han sido directamente afectados por la violencia, sino que también demanda un acto que en algunas ocasiones resulta además de imposible, indeseable. En la tercera parte de este libro mencionaba que la víctima tiene derecho al resentimiento, un resentimiento entendido según lo explica Slavoj Žižek: la negativa a normalizar el crimen, a incorporarlo a una narrativa inteligible, a aceptarlo como un hecho pasado que hay que superar (*Violence*, 191). En este sentido, el perdón puede ser una forma indeseada de normalización del crimen. También en esa tercera parte mencionaba el proceso de «encuentros restaurativos» entre ex miembros de ETA y sus víctimas y que se recogían en el volumen *Los ojos del otro*. Esther Pascual Rodríguez, la coordinadora de este volumen, señalaba que algunas de las víctimas no querían que los perpetradores les pidieran perdón porque «no querían que ese perdón supusiese una liberación para el ex terrorista, porque no deseaban que el encuentro se pusiese al servicio de la extinción de culpabilidad de los asesinos a modo de “proceso liberador de culpas”. Por ello, fue necesario

aclararles que el objetivo de los encuentros restaurativos no era ni pedir perdón ni perdonar» (121). La mayoría de las víctimas que participaron no buscaban entonces un acto de contrición por parte del perpetrador, sino encontrar respuestas al porqué del asesinato de su familiar y conocer a quien hizo el daño para poder comunicarle las consecuencias que tuvieron sus acciones en su vida. Creo que la vía de estos encuentros, que enfatiza la necesidad de conocimiento —que no de comprensión y menos justificación— y el carácter distintivamente privado de los procesos exculpatorios de perdón, es la más apropiada cuando hablamos de una posible restauración. El perdón, así como la reconciliación, es una opción privada que no debería ser un *sine qua non* para comenzar el proceso de convivencia. Jokin Muñoz así lo expresa en la entrevista anteriormente citada:

En cuanto a la palabra *reconciliación*, diré que así como en las relaciones humanas me parece necesaria, por una simple cuestión de convivencia y de equilibrio emocional, en el terreno político me pone en guardia. Me recuerda a la argumentación de la derecha franquista durante la Transición, cuando quiso maquillar las barbaridades de la guerra civil amparándose en ese plural de *violencias y sufrimientos*, como si no hubiera habido una parte agresora y otra agredida. «Es la hora de la convivencia y de la reconciliación», se decía, equiparando víctimas y verdugos, «hay que hablar en clave de futuro», se repetía, pretendiendo desactivar esa mirada necesaria al pasado para poner las cosas en su sitio. A veces los planteamientos de la Izquierda *Abertzale* en relación al fin de la violencia se acercan peligrosamente a los de la derecha durante la Transición española. (*Imágenes*, 209-210)

En cualquier caso, y antes de llegar a los difíciles procesos de perdón y reconciliación, si realmente son deseables a nivel colectivo, es necesario el cambio imaginativo del que he venido hablando en estas páginas, un cambio que debería afectar al conjunto de la sociedad vasca, no únicamente a aquellos directamente implicados en la violencia. Sin un reconocimiento de responsabilidad colectiva en el conflicto será imposible una restauración real. Por eso centrar la discusión actual en el perdón y la reconciliación de víctimas y perpetradores es cuando menos prematura o, si no, contraproducente.

Joseba Zulaika en *Polvo de ETA*, escrito en la época de la tregua de 2006, se preguntaba: «En la época post-ETA, ¿cómo hemos de mirar a la herencia envenenada de ETA? ¿Qué hacer con las ruinas de ese sujeto político que fuimos durante tanto tiempo? [...] ¿A qué nueva subjetividad habrá que

abrir camino en este tiempo post-ETA?» (99). Y aquí es donde el lenguaje literario y visual tiene un papel fundamental, en contribuir a crear una subjetividad que nazca de una nueva sensibilidad y establezca unas estructuras de sentimiento en las que la responsabilidad y empatía hacia aquellos que son víctimas directas de la violencia sea posible, deseable, incuestionable.

He propuesto durante estas páginas la necesidad de atender a las representaciones artísticas que hacen de nuestra contemplación o nuestra lectura ejercicios de conocimiento por su complejidad, su ambigüedad, por la dureza de las preguntas que plantean. Porque necesitamos ser activos cuando nos enfrentamos con narrativas sobre la violencia, porque leer, ir al cine o ver una exposición de fotografía sobre el conflicto vasco deberían ser actos reflexivos, no una afirmación de principios desde una supuesta moralidad que la mayoría de la sociedad vasca no nos hemos ganado o una forma de pasar página a través de la banalización o la simplificación. Como proponía George Steiner, «la lectura es un modo de acción. Conjuramos la presencia, la voz del libro. Le permitimos la entrada, aunque no sin cautela, a nuestra más honda intimidad. [...] Ejerce un extraño, contundente señorío sobre nuestra imaginación y nuestros deseos, sobre nuestras ambiciones y nuestros sueños más secretos» (26). Ser lector o espectador en nuestro contexto debe ser arriesgado porque, si el tema nos toca profundamente, nos conmueve o nos ataca, nos hace en definitiva vulnerables. Pero es desde esta vulnerabilidad donde tal vez podamos entender la vulnerabilidad del otro, mirarle a los ojos, y verlo.

La literatura, el cine, las artes en general que se acercan al conflicto vasco no pueden dejarnos indiferentes. De indiferencia hemos tenido ya bastante. No pueden causarnos bienestar o despertar nuestra risa fácil. No nos lo hemos ganado. Kafka a los veinte años escribió sobre la violencia que la buena literatura debe ejercer sobre el lector, una violencia que considero absolutamente necesaria:

Si el libro que leemos no nos despierta como un puño que nos golpeará en el cráneo, ¿para qué lo leemos? ¿Para que nos haga felices? Dios mío, también seríamos felices si no tuviéramos libros, y podríamos, si fuera necesario, escribir nosotros mismos los libros que nos hagan felices. Pero lo que debemos temer son esos libros que se precipitan sobre nosotros como la mala suerte y que

nos perturban profundamente [...]. Un libro debe ser como un pico de hielo que rompa el mar congelado que tenemos dentro (citado en Steiner, 85).

Un final por venir

Quería haber acabado este libro con un fragmento titulado «Encuentros posibles» que comenzaba con «ella» sentada a la mesa de una cocina en cuyas paredes colgaban postales de presos de ETA, compartiendo ese espacio íntimo con una persona de la izquierda *abertzale* (llamémosla X), defensora a ultranza de la independencia de Euskal Herria, que había estado en la cárcel por colaboración con ETA y que seguía en estrecho contacto con el colectivo que se había negado a apoyar la declaración del fin de la lucha armada. En ese fragmento narraría el proceso por el cual había empezado a ver la necesidad de atender a la complejidad del conflicto vasco porque X, a través de su difícil existencia, me mostraría que no todo es lo que parece, que no era simplemente el ser unidimensional (o sea, *borroka* y por tanto para mí despreciable) que yo me había imaginado cuando me abrió la puerta de su casa por primera vez. Iba a reflexionar sobre mi relación con X, de cómo poco a poco, y después de abrirme la puerta infinidad de veces y sentarnos a la mesa de su cocina y hablar durante horas, mi perspectiva de las cosas dio un giro que enriqueció mi forma de afrontar el tema y, por tanto, de escribir este libro. No porque X consiguiera cambiar mi perspectiva política o me hiciera entender las razones de su colaboración con ETA. Jamás seré capaz de entender y menos justificar lo que X hizo, pero sí me mostró y me dio a conocer, a través de su historia de vida, todo un mundo que yo consideraba el del «otro bando» pero que, me di cuenta, era también el mío.

Quería narrar todas estas cosas a modo de final. Contar mi encuentro con X de forma que sirviera para destacar que sólo desde el conocimiento profundo de lo propio y lo ajeno podemos avanzar en la reconstrucción de nuestra sociedad. Pero me ha sido imposible. He escrito varios bocetos y todos me parecen una versión Disney de lo que realmente me gustaría decir. Porque eso, lo que realmente quiero compartir contigo, eso, no te lo puedo contar. Quisiera contarte la vida de X y cómo conocer retazos de esa vida me ha afectado profundamente. Pero su vida, como otras de las que sé y no me he atrevido a escribir, está íntimamente ligada a la cuestión política y contarla sería desvelar confidencias que X me hizo en la intimidad de su cocina. X hace muchos años que no tiene vinculación con ETA y ya pagó con la cárcel sus delitos; no respalda la lucha armada, a pesar de su amistad con personas que todavía la defienden; reconoce el error de tanta violencia y, a pesar de su colaboración con ETA, asegura que nunca creyó en las armas como vía para la independencia, que toda violencia le parece innecesaria. Y me lo creo; cuando era adolescente la violencia entró en su vida con una brutalidad inimaginable para quien no viviera su experiencia. Pero desvelar la vida de X es hacerla reconocible y temo que algunas de las cosas que me contó, las que más me afectaron, puedan todavía causarle algún problema; tampoco estoy segura de cómo se tomaría su entorno que alguien como X me confiara a mí (una enemiga de su causa), información tan delicada. En definitiva, tengo miedo de contar: miedo a que X sienta que le he traicionado, miedo a que mi narración le cause algún problema con la justicia, miedo a que las personas del entorno *abertzale* radical vean sus confesiones conmigo como una traición. ¿Son estos miedos racionales? Igual a algunos les parece una exageración: ya vivimos otros tiempos, ya estas cosas no importan a nadie, ya se puede hablar abiertamente del tema. Y, sin embargo, algunas personas cercanas a mí que han leído páginas de este libro me han pedido que no les incluya, mientras otros me preguntan si lo voy a publicar con pseudónimo, si no tengo miedo a que se reconozcan mis historias, si no tengo miedo de que vaya a recibir insultos o incluso amenazas. A mí todas estas palabras cautelosas me habían parecido una

exageración, pero ahora que he sido incapaz de escribir la historia de X no puedo más que reconocerlo. Tenemos miedo. Y nuestra actitud por defecto es el silencio.

Existen *encuentros posibles*, pero la mayoría se dan en la intimidad de nuestras cocinas. Todavía queda mucho trabajo por hacer para que este tipo de conversaciones, este atender al otro, trascienda; todavía estamos muy lejos de que se produzca un cambio imaginativo real a nivel colectivo que nos permita no tanto «superar» el conflicto, sino conocerlo en sus dimensiones más intrincadas, que son las que tienen que ver con los afectos que nos unen. Y los que nos desunen. Este ensayo ha sido una llamada para que atendamos a aquellas representaciones culturales que nos ayudan a imaginar de otra forma, a llevar el debate al ámbito público a través de las conversaciones que se pueden crear a raíz de una lectura, de una película, de una exposición que nos sacuda, nos saque de la indiferencia colectiva, y nos haga reflexionar honestamente sobre nuestra participación en este conflicto. Necesitamos sentir el oleaje provocado por la ruptura del mar congelado que llevamos dentro. Y, a partir de ahí, ver adónde nos lleva la marea.

Gracias a

Con nombre y apellidos:

Palmar Álvarez-Blanco por animarme siempre a volver la mirada hacia dentro, en la escritura y en la vida. Paddy Woodworth por hacerme girar la cabeza hacia mi pasado, aunque supusiera retorcerme el pescuezo. Nereida Segura Rico por su lectura cuidadosa y cariñosa del manuscrito antes de su publicación. Rocío Álvarez-González, Isabel Eguiguren, Patricia Otamendi, Patricia Ordoño, Ibaña Mediavilla, Saioa Mielgo y Lara Cermeño por las décadas de amistad, de vivencias e historias compartidas, y por escuchar, estoica y repetidamente, mis divagaciones sobre la cosa vasca.

Luis García Martín de la agencia Thinking Heads por creer en este proyecto desde el principio y por encontrar la mejor editorial donde publicarlo.

Mis padres por su comprensión infinita, a pesar de los pesares.

Anónimas:

Todas aquellas personas que han compartido sus vivencias de violencia. Algunas no han querido aparecer aquí con nombre y apellido. Otras ni siquiera saben —ni posiblemente sabrán— que sus historias me han inspirado buena parte de estas páginas.

Institucionales:

Lehigh University me otorgó una cuantiosa beca para completar este proyecto. Mi agradecimiento por este apoyo y por la década larga vivida bajo su techo.

Obras citadas

AGUADO, Txetxu, *Tiempo de ausencias y vacíos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2012.

ALBAINA, José, «Sobre el fenómeno 8 apellidos vascos», *El diario.es*, 27 de marzo de 2014 (consultado el 20 de julio de 2014).

ALONSO ABAD, Fernando, *Al margen de la izquierda*, Tafalla, Txalaparta, 2013.

AMÉRY, Jean, *Más allá de la culpa y la expiación*, Valencia, Pre-Textos, 2013.

ARAMBURU, Fernando, «Carta a los escritores vascos», *El País*, 7 de abril de 2013 (consultado el 20 de noviembre de 2015).

—, *Los peces de la amargura*, Barcelona, Tusquets, 2006.

ARTETA, Aurelio, *El mal consentido: La complicidad del espectador indiferente*, Madrid, Alianza, 2010.

BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor, «Todos estamos invitados: Cine, terrorismo y sociedad vasca». *Sancho el Sabio*, 30 (2009), pp. 137-159.

BELLINCHÓN, Gregorio y Tomasso Koch, «“Kale borroka” en el cine español», *El País*, 28 de marzo de 2014 (consultado el 20 de julio de 2014).

BERNAD, Clemente, Entrevista con Edurne Portela. Inédita.

—, «Un conflicto sin rostro», <<http://clemente.format.com/un-conflicto-sin-rostro>>, 15 de octubre de 2014 (consultado el 13 de marzo de 2015).

BOURDIEU, Pierre, *Qué significa hablar*, Madrid, Akal, 2001.

BOYERO, Carlos, «Vacuidad sobre ETA del “artista” Rosales», *El País*, 24 de septiembre de 2008 (consultado el 20 de julio de 2014).

BROWN, Wendy, «Freedom’s Silences», *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*, Princeton, Princeton UP, 2005, pp. 83-97.

CANO, Harkaitz, *Twist*, traducción de Gerardo Markuleta, Barcelona, Seix Barral, 2013.

CAMPS, Victoria, *El gobierno de las emociones*, Barcelona, Herder, 2011.

CASQUETE, Jesús, «Religiones políticas y héroes patrios», *Papers*, 84 (2007), pp. 129-138.

COBEAGA, Borja, *Negociador*, 2015 (película).

DE PABLO, Santiago, «El terrorismo de ETA en las pantallas», *El País*, 23 de octubre de 2008 (consultado el 5 de julio de 2014).

DERRIDA, Jacques, «El perdón», *El perdón, virtud política: En torno a Primo Levi*, Barcelona, Anthropos, 2008, pp. 113-139.

—, *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 1998.

ELIACHEFF, Carolina y Daniel Soulez Larivière, *El tiempo de las víctimas*, Madrid, Akal, 2009.

FAJARDO, José Manuel, *Una belleza convulsa*, Barcelona, Ediciones B, 2001.

GASTACA, Juan Mari, «La mejor vacuna para la normalidad», *El País*, 28 de marzo de 2014 (consultado el 5 de julio de 2014).

GIL, Iñaki, «La importancia de llamarse Amaia», *El mundo*, 23 de marzo de 2014 (consultado el 20 de julio de 2014).

GONZÁLEZ SAINZ, J. A., *Ojos que no ven*, Barcelona, Anagrama, 2008.

GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan, «Lainoa», en AA.VV., *Noche de relatos*, Madrid, NH Editores, 1998, pp. 90-106.

GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel, *Todos estamos invitados*, 2007 (película).

HOLLAND, Jonathan, «Spanish Affair (*Ocho apellidos vascos*): Film Review», *Hollywood Reporter* (consultado el 25 de junio de 2014).

INSAUSTI, Mikel, «La vuelta al humor regionalista de Chomin del Regato», *Gara*, 16 de abril de 2014 (consultado el 20 de julio de 2014).

IRIARTE, Ander, *Echevarriatik Etxeberriara. Oiartzun: Indarkeriarekin bizi izan den herri baten kronikak*, 2014 (película).

KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 2009.

LEACH, Maria, «Entrevista a Jaime Rosales», *Observatorio de la Producción Audiovisual* (OPA), <http://opa.upf.edu/entrevistes/entrevistes_pdf_esp/ent_6_esp.pdf>.

- LE BRETON, David, *El silencio: aproximaciones*, traducción de Agustín Temes, Madrid, Sequitur, 2009.
- LERTXUNDI, Anjel, *Los trapos sucios*, traducción de Jorge Giménez Bech (*Etxeko hautsa*), Irún, Alberdania, 2011.
- LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1987.
- MALO, Pablo, *Lasa eta Zabala*, 2014 (película).
- , Entrevista con Txetxu Aguado, en Pilar Rodríguez (ed.), *Imágenes de la memoria: Víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Madrid, Biblioteca Nueva, Siglo XXI, 2015.
- MATE, Reyes, *Justicia de las víctimas: Terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- , «El sentido cívico de la culpa», en AA. VV., *Postterrorismo: De la culpa a la reconciliación*, Barcelona, Anthropos, 2014, pp. 77-93.
- MARTÍNEZ, Luis, «¿Por qué alguien “normal” llega a asesinar?», *El Mundo*, 23 de septiembre de 2008, (consultado el 20 de julio de 2014).
- MARTÍNEZ LÁZARO, Emilio, *Ocho apellidos vascos*, 2014 (película).
- MEDEM, Julio, *La pelota vasca*, 2013 (película).
- MAYORGA, Juan, «El perdón y su virtud política», *El perdón, virtud política: En torno a Primo Levi*, Barcelona, Anthropos, 2008, pp. 57-80.
- MERINO, Aitor, *Asier ETA Biok*, 2014 (película).
- MONTOIA, Xabier, *Denboraren Izerdia*, Donosti, Elkar, 2002.
- , *Asken Afaria*, Zarautz, Susa, 2013.
- MONTERO, Manuel, *Voces vascas*, Madrid, Tecnos, 2014.
- MUÑOZ, Jokin, *Bizia Lo*, Irún, Alberdania, 2003.
- , Entrevista con Edurne Portela, en Pilar Rodríguez (ed.), *Imágenes de la memoria: Víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Madrid, Biblioteca Nueva, Siglo XXI, 2015.
- , *Letargo*, traducción de Jorge Giménez Bech, Irún, Alberdania, 2005.
- OCAÑA, Javier, «La risa doliente», *El País*, 13 de marzo de 2015 (consultado el 2 de enero de 2016).
- ORTIZ DE ORRUÑO, José María y José Antonio Pérez (coords.), *Construyendo memorias: Relatos históricos para Euskadi después del terrorismo*, Madrid, Ediciones Catarata, 2013.

- OVEJERO, José, *La ética de la crueldad*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- , «Sin título», *El Estado de la Nación*, Madrid, Visor, 2002.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, Esther (coord.), *Los ojos del otro: Encuentros restaurativos entre víctimas y ex miembros de ETA*, Santander, Sal Terrae, 2013.
- ROLDÁN, Carlos, Entrevista a Gorka Merchan, en Pilar Rodríguez (ed.), *Imágenes de la memoria: Víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Madrid, Biblioteca Nueva, Siglo XXI, 2015. Impreso.
- , «Imágenes de odio, sangre y muerte: las víctimas de la violencia política ante las cámaras de los cineastas vascos», en Pilar Rodríguez (ed.), *Imágenes de la memoria: Víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Madrid, Biblioteca Nueva, Siglo XXI, 2015.
- PUYÓ, Carmen, «Jaime Rosales siembra demasiadas dudas con su película *Tiro en la cabeza*», *Heraldo de Aragón*, 23 de septiembre de 2014 (consultado el 20 de julio de 2014).
- RODRÍGUEZ, Eider, «Actualidad Política», en Mikel Ayerbe (ed.), *Nuestras guerras: Relatos sobre los conflictos vascos*, Madrid, Lengua de Trapo, 2014.
- ROSALES, Jaime, *Tiro en la cabeza*, 2008 (película).
- SERRANO, Vicente, *La herida de Spinoza: Felicidad y política en la vida posmoderna*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- SOMMER, Doris, «Foundational Fictions: When History Was Romance in Latin American Author(s)», *Salmagundi*, 83/83 (1989), pp. 111-141.
- SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2013.
- «Una víctima de ETA critica que se paralicen los encuentros con etarras», *El semanal digital*, 10 de diciembre de 2013 (consultado el 20 marzo 2014).
- URIBE, Kirmen, *Bilbao-New York-Bilbao*, Barcelona, Seix Barral, 2010.
- WILLIAMS, Raymond, «Structure of Feeling», en Jim McGuigan (ed.), *Raymond Williams: On Culture and Society*, Londres, Sage, 2014, pp. 27-56.

- ZALDUA, Iban, *Biodiscografías*, Madrid, Páginas de Espuma, 2015.
- , Entrevista con Eurne Portela, en Pilar Rodríguez (ed.), *Imágenes de la memoria: Víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Madrid, Biblioteca Nueva, Siglo XXI, 2015.
- , *Ese idioma raro y poderoso: Once decisiones cruciales que un escritor vasco está obligado a tomar*, Madrid, Lengua de Trapo, 2012.
- , *Gezurrak, Gezurrak, Gezurrak*, Donostia, Erein, 2000.
- , *Mentiras, mentiras, mentiras*, Madrid, Lengua de Trapo, 2006.
- , *Si Sabino viviría*, Madrid, Lengua de Trapo, 2005.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Violence*, Nueva York, Picador, 2008.
- ZULAIKA, Joseba, *Polvo de ETA*, Irún, Alberdania, 2007.
- , *Terrorism: The Self-fulfilling Prophecy*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- , *Vieja luna de Bilbao: Crónicas de mi generación*, Donostia, Nerea, 2014.
- ZUNZUNEGUI, Santos, «Las películas de la amargura», inédito.



EDURNE PORTELA (1974) es doctora en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Chapel Hill, Carolina del Norte, y ha sido hasta 2015 profesora titular de Literatura Latinoamericana y Española en la Universidad de Lehigh (Pensilvania), donde también ha ejercido como directora del Humanities Center. Su trabajo se ha centrado en el estudio de la violencia y sus representaciones en la cultura contemporánea. Ha publicado el libro *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writings* (2009) y numerosos artículos académicos sobre la relación entre memoria, testimonio y ficción, específicamente en obras de autoras argentinas y españolas que escriben sobre experiencias de cárcel, tortura y exilio. En los últimos años ha publicado diversos artículos sobre el conflicto vasco y la necesidad de una cultura capaz de afrontar sus secuelas.

Notas

[1] Como se hará evidente en breve, las palabras son una fuente de conflicto en el llamado «conflicto vasco». Por ello quiero aclarar desde este primer momento que uso esta palabra «conflicto» según la tercera y/o la cuarta acepción del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: «3. m. Apuro, situación desgraciada y de difícil salida. 4. m. Problema, cuestión, material de discusión». En este sentido, me sitúo totalmente en contra del uso de la palabra «conflicto» que hace la izquierda *abertzale*, según la cual Euskal Herria es un territorio ocupado en el que se ha vivido una guerra entre «el pueblo vasco», el Estado español y, en menor medida, el francés. <<

[2] Un ejemplo de obra escrita en castellano, particularmente inferior y de claro contenido propagandístico es *Al margen de la izquierda*, publicada en Txalaparta en 2013 por Fernando Alonso Abad, autor de Sestao que está en la cárcel desde 1996 por pertenencia a ETA, concretamente al comando Sugoi. La trama gira en torno al secuestro de Patxo Millán, el alcalde de Sestao. Todos culpan a ETA, que se representa en la novela como un grupo de corderitos luchando por la «libertad del pueblo oprimido», mientras que Patxo es un mafioso trepador que ha estado involucrado en un sinfín de casos de corrupción, al igual que todos sus colegas del PSE y los demás políticos del PNV de todos los ayuntamientos de la margen izquierda. El entorno de ETA aparece representado como los únicos que buscan justicia y luchan contra la corrupción. Unai Artola, el héroe protagonista de la izquierda *abertzale*, es un personaje plano y sin matices. La novela es de un maniqueísmo repugnante, toda la realidad se desvirtúa: cuando se refieren a «secuestro terrorista» Unai corrige a «secuestro político»; los concejales constitucionalistas viven en Castro Urdiales no porque estén amenazados por ETA (cuando en realidad el pueblo se llenó en los noventa y principios del 2000 de *ertzainas* y políticos vascos que huían del acoso) sino porque las constructoras les regalan pisos por sus actividades mafiosas. Escrita con un estilo ampuloso que oscila entre lo cursi y la apología del terrorismo, la novela está plagada de tópicos como los anteriores, además de una serie de cursilerías erótico-amorosas insufribles. Esta novela demuestra lo difícil que es que la retórica del victimismo y heroísmo *abertzale* se traduzca en una literatura que verdaderamente pueda contribuir a ningún proceso imaginativo. La literatura de propaganda nunca lo ha hecho, y menos cuando esta propaganda desvirtúa radicalmente una realidad innegable. <<

[3] En la tercera parte de este ensayo desarrollo la crítica a los argumentos oficiales de la izquierda *abertzale* en cuanto a la equiparación de sufrimientos y víctimas. En esta entrevista Rufi Etxebarria hace eco de ese discurso oficial (él, al fin y al cabo, está detrás de su creación) y señala que no diferencia de ninguna manera las víctimas del conflicto. Es decir, para él es igual un concejal asesinado con un tiro en la nuca que un terrorista que ha volado por los aires al estallar su propia bomba. Lógica obscena. <<

[4] También lo hace el director griego Yorgos Lanthimos en su película *Canino* (Kynodontas, 2009), en la que unos padres intentan mantener a sus hijos en una niñez perpetua, controlando no sólo el espacio físico en el que viven (una casa encerrada en sí misma) sino también las palabras que dan acceso a la realidad. Las palabras aprendidas por los tres adolescentes significan cosas distintas de lo que significan para los demás y por ello cualquier posibilidad de comunicación con los de afuera es imposible, como lo es la correspondencia entre realidad y palabra más allá del núcleo familiar. <<

[5] Jarrai era la organización juvenil de apoyo a ETA y principal organizadora de la *kale borroka* o lucha callejera. También era popularmente conocida como cantera para la organización. Fue una asociación legal hasta 2005, cuando la Audiencia Nacional la declaró asociación ilícita; el Tribunal Supremo la declaró organización terrorista en 2007. <<

[6] Señala Brown: «*Silence calls for speech, yet speech, because it is always particular speech, vanquishes other possible speech, thus canceling the promise of full representation heralded by silence. [...] Speech harbors silences; silences harbor meaning. When silence is broken by speech, new silences are fabricated and enforced; when speech ends, the ensuing silence carries meaning that can only be metaphorized by speech, thus producing the conviction that silence speaks*» (83). [El silencio apela al discurso, y como el discurso es siempre particular, hace desaparecer otros discursos posibles; así cancela la promesa de representación total que anuncia el silencio. [...] El discurso alberga al silencio y el silencio alberga significados. Cuando el discurso rompe el silencio, se crean y se imponen nuevos silencios; cuando el discurso acaba, el silencio que queda tiene un significado que sólo se puede metaforizar a través del discurso, produciendo así la creencia de que el silencio habla.] <<

[7] Episteme. Aceptación tercera del *DRAL*: «3. f. Conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas». Lo llamo silencio «epistémico» porque viene impuesto por la episteme de los que controlan el ámbito público de discusión. En el caso que nos ocupa, sería la minoría que ha apoyado a ETA; a pesar de ser minoría, la violencia de la imposición de su discurso los convierte en el grupo dominante. <<

[8] La trama posiblemente será conocida al lector: Amaia, una joven vasca, va a Sevilla para celebrar su despedida de soltera, a pesar de que su prometido la ha dejado. Allí conoce a Rafa, con quien pasa una noche (sin sexo). Amaia desaparece la mañana siguiente, dejándose su bolso en la casa de Rafa. Mirando la dirección de su DNI, Rafa la sigue hasta el pueblo, donde acuerda con ella hacerse pasar por Antxon, el ex *borroka* de Amaia, para hacer creer a su padre que sí habrá boda, dando lugar a todos los malentendidos cómicos de la película. En el entremedias, Amaia se acaba enamorando de Rafa. <<

[9] Doris Sommer, en su famoso ensayo «Foundational Fictions», enseña las conexiones entre historia, política y ficción en el proceso de construir la nación. Enseña cómo las novelas latinoamericanas del XIX basan su ideología en la formulación heteronormativa y reproductiva de la familia. Así, sugiere que esta heteronormatividad y relación romántica entre los protagonistas de las novelas otorga un modelo aparentemente no violento de consolidación nacional durante periodos conflictivos. No es mi objetivo analizar *Ocho apellidos vascos* desde esta perspectiva crítica, pero me parece una lectura muy apropiada de la misma (Sommer, 111-112). <<

[10] En esta película el terrorismo también está presente, pero no se trata argumentalmente ni contextualiza. Una bomba estalla en un autobús en el que viaja Adela, una de las protagonistas de la película, con su bebé y éste muere. Sufrimos con ella el duelo por esa muerte, pero el terrorismo no se tematiza, sólo sus terribles consecuencias. <<

[11] Rosales, ante el ataque furibundo de un periodista que calificó la película de poco menos que apología del terrorismo, quedó gravemente consternado, lo que creo que provocó una serie de declaraciones bastante ingenuas sobre la violencia y el terrorismo que a la postre causaron no poco resquemor, sobre todo por el ambiente de crispación que se vivía en esos momentos. Contaré con algunas de sus opiniones vertidas entonces y después en alguna otra entrevista, pero creo que en este caso su obra inspira más que sus declaraciones. Se puede acceder a la rueda de prensa en <<https://www.youtube.com/watch?v=HPd2aIgdh9E>>. <<

[12] Agradezco al autor haber compartido conmigo este texto inédito. <<

[¹³] *Oldartzen* es el gerundio de «*oldartu*» que se traduce como «ponerse en contra», «rebelarse» o «atacar», entre otras acepciones. <<

[¹⁴] Mientras corrijo este texto para publicación, he asistido a una buena adaptación teatral de uno de estos encuentros, también titulada *Los ojos del otro*. <<

[15] Todas las citas provienen de esta edición. <<

[16] Todas las citas provienen de esta edición. <<

[17] Todas las citas provienen de esta edición. <<

[18] El emblema de ETA, «Bietan Jarrai» significa «adelante con las dos», haciendo referencia a la necesidad de combinar la lucha a través de la política, representada en la serpiente, y a través de la violencia, representada en el hacha. <<

[19] Amets significa «sueño» en euskera. <<

[20] Agradezco a Arrate Ruiz Larrigan su inestimable trabajo de profesora de euskera. Sin ella, la traducción de esta novela y de *Denboraren Izerdia*, también de Xabier Montoia, hubiera sido imposible. En esta novela anterior Montoia presenta a un personaje que fue miembro de ETA en su juventud, pero que después abandona la organización, se exilia en Madrid y desde allí crea un documental muy crítico de ETA y su entorno. Como consecuencia, es acosado y perseguido por los violentos e incluso sufre un intento de asesinato. Es una novela mucho más sutil e interesante que *Asken Afaria*, en buena medida debido al tratamiento de la evolución política del personaje.

<<

[21] Iban Zaldia recoge estas declaraciones en su ensayo *Este idioma raro y poderoso*: «“[E]n cuanto a la cuestión de la violencia política en el País Vasco, mi impresión personal es que a los escritores de la zona todavía les queda mucho por decir”», a lo que Zaldia responde: «Aramburu no puede o, en todo caso, no suele leer lo que se escribe en euskera sobre la cuestión, y [...] quizá tampoco esté bien informado acerca de las traducciones al castellano...» (75). De hecho, *Letargo*, cuya temática y aproximación es muy similar o si no más crítica a la de *Los peces de la amargura*, salió publicada en castellano en 2005. Aramburu se disculpó tras ser criticado por estas declaraciones en su «Carta a los escritores vascos» publicada en *El País*. <<

[22] El cine documental sí se ha ocupado de este tema. Testimonios del sufrimiento de víctimas de ETA se pueden encontrar en los excelentes documentales de Iñaki Arteta *Voces sin libertad* (2004), *Olvidados* (2004), *Trece entre mil* (2005) y *El infierno vasco* (2008); de Eterio Ortega *Asesinato en febrero* (2001), y también en el reportaje de Jordi Évole —«Tres días en Rentería»— de su programa *Salvados*, emitido por la cadena de televisión La Sexta en la primavera de 2014. <<