

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

# **La técnica narrativa al servicio de la catarsis**

**El caso vasco en *Los peces de la amargura***

Autor: María San Venancio Puerto  
Tutora: Dra. Ascensión Rivas Hernández

Salamanca. Curso 2016 - 2017

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA

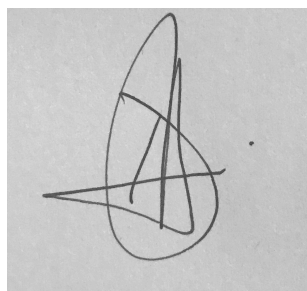
Trabajo de Fin de Grado

# **La técnica narrativa al servicio de la catarsis**

**El caso vasco en *Los peces de la amargura***

Autor: María San Venancio Puerto

Tutora: Dra. Ascensión Rivas Hernández



Salamanca. Curso 2016 - 2017

## ÍNDICE

1. Introducción .....	1
2. Narrador .....	2
3. Personajes .....	7
4. El tiempo y el espacio .....	12
5. La mención de ETA .....	18
6. Conclusiones .....	23
7. Bibliografía .....	24

## 1. INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo analizará el volumen *Los peces de la amargura*, obra del autor donostiarra Fernando Aramburu centrando su atención en diferentes aspectos narratológicos, narrador, personajes, espacio y tiempo para de mostrar con qué propósito se utiliza cada uno de ellos.

La obra se compone de diez cuentos individuales redactados siguiendo patrones narrativos diferentes con la intención de nutrirse de ellos en beneficio de la focalización que desee plasmar cada relato. El cómputo final de los mismos consigue alcanzar el lado humano de la desgracia ya que, tal y como explica el propio Aramburu en una entrevista concedida al periódico *El Confidencial*, ese siempre fue su fin último [Arjona, 2017].<sup>1</sup>

Con respecto a la biografía del autor cabe destacar que, como se ha indicado, este licenciado en filología hispánica por la Universidad de Zaragoza nació en San Sebastián en 1959, por lo que vivió en primera persona la acción de la banda terrorista ETA admitiendo incluso que él estuvo “tan expuesto como otros jóvenes vascos a la presión grupal” y que quizás únicamente no fue parte del grupo por “haberme criado en una ciudad donde el control sobre la gente es mucho menor que en un pueblo” [Arjona, 2017]. Sin embargo, no se debe olvidar que, como señala Enrique Anderson Imbert, “aunque el escritor permita que se deslicen en el cuento experiencias que vivió en cuanto hombre, esas experiencias se hacen ficticias por el solo hecho de haber sido encerradas en un cosmos artístico” [Anderson 1996, 46].

---

<sup>1</sup> “Lo que yo ofrezco al lector es una ficción, ese episodio en concreto me lo he inventado. Eso no quiere decir que fuera imposible, porque en ese caso yo no lo hubiera introducido. Y a continuación extrapolamos, cometemos el error de Don Quijote que ataca el Teatro de Títeres por considerar que la ficción es real. En esa sociedad vasca en la que imperaba la violencia, y no me refiero solo a la violencia más llamativa, a la que llegaba a los periódicos, sino también a otra de tipo más cotidiano, hubo una gama muy amplia de comportamientos. Esos comportamientos no interesan a la historiografía por ser subjetivos y quedar fuera de su potestad. Esa es la mía, la del escritor de novelas. Yo estoy llamado a indagar en la condición humana desde la palabra escrita. Y la condición humana no se puede describir sin tener también en cuenta los comportamientos de las personas, lo que se piensa, lo que se dice y lo que se hace. Así, una novela no responde a la pregunta de qué pasó —que también—, sino a la de ¿cómo se vivió aquí? Y el lector se pone entonces en la situación de preguntarse: ¿qué habría hecho yo?” [Arjona 2017]

A lo largo de las siguientes páginas, apoyándose en manuales de narrativa, el siguiente trabajo buscará exponer cuáles son aquellos motivos escondidos tras el uso de una u otra técnica narrativa y valorará si, finalmente, la conjunción de todas ellas construye una escena de tal envergadura que sea capaz de mostrar la realidad social de una comunidad dividida por el sentimiento patriótico.

## **2. NARRADOR**

El narrador, como cualquier otro elemento narrativo en estos relatos, no sirve de mera herramienta vehicular sino que nutre de significación a la historia en sí. Siguiendo el criterio de Mieke Bal, “la identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las lecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico [Bal 1987, 126]. El narrador ajusta la distancia entre historia, personaje y lector adaptándose a las necesidades de la historia. De esta manera, no sólo el uso de una tercera o primera persona sino la manera en que esa voz describe la realidad, su personal percepción de la realidad, modelan y transforman al propio mensaje que se transmite. En otras palabras, la forma narrativa no es que prevalezca sobre el contenido sino que crea a este en cierta medida. Tal y como recoge José María Pozuelo Yvancos, “una mirada no es solamente una percepción mecanicista y espacial, sino que implica valores, juicios, perspectivas psicológicas, ideológicas, espacio – temporales, etc” [Pozuelo 1988, 244]. De esta forma, la mirada que observa modela la historia que se ofrece y la voluntad de estas voces, que como se verá son entes vivos en muchos de los cuentos, determina la recepción por parte del lector.

No es únicamente importante quién observa y transmite la ficción, sino también la forma en que lo haga. En algunos casos la función del narrador no es otra que la de guiar al receptor de la historia, como ocurre en “Maritxu” o “El hijo de todos los muertos”, donde serán los propios personajes los encargados de dotar de significación emocional a la historia a través de sus acciones y diálogos. En otros casos como “Informe desde Creta” o “Madres” el narrador es tan importante o más que la historia en sí puesto que sin su punto de vista personal y la manera en que deciden narrar lo acontecido, los cuentos perderían su sentido.

A lo largo del siguiente punto, este estudio planteará sus conclusiones desde el punto de vista respecto a la cuestión del narrador expuesto por José María Pozuelo Yvancos en su obra *Teoría del lenguaje literario*. De acuerdo a su criterio, la clasificación de la voz narrativa no se limita a una ordenación dual sino que se subdivide atendiendo a otras características del narrador. Siguiendo este criterio la voz narrativa podría entenderse como externa o interna dependiendo de su participación en la historia, su perspectiva puede ser restringida o no al campo de dominio espacial de un personaje y su nivel analítico vacila entre aquel con capacidad de observar mundos exteriores e interiores y aquel restringido a la percepción sensorial [Pozuelo 1988, 240 – 249].

Pese a que la distinción entre narrador homodiegético y heterodiegético, como ya se ha incidido, no implica la categorización de todas las voces narrativas de la obra, sí vale de diferenciación a la hora de valorar la construcción de algunas de ellas. Tal y como recoge Ascensión Rivas, el narrador homodiegético “aumenta la verosimilitud de lo narrado e intensifica el sentimiento que se desea transmitir” [Rivas 2009]. Sin embargo, la inmensa mayoría de los cuentos que conforman *Los peces de la amargura* cuentan con un narrador heterodiegético, lo que facilita la presentación de las historias desde un prisma objetivo y alejado de implicaciones personales.<sup>2</sup> Esto se debe a que, tal y como expone Booth en su obra *Retórica de la ficción*, “tan pronto como encontramos un “yo” tenemos conciencia de una mente experimentadora cuyos puntos de vista sobre la experiencia aparecerán entre nosotros y el suceso” [Booth 1974, 143]. Fernando Aramburu elige conscientemente un tipo de narrador u otro con la finalidad de enfocar el dramatismo de la historia concreta en los hechos o en la repercusión que estos tienen sobre los personajes. De esta forma, existen narraciones en las que el uso de un narrador heterodiegético facilita que la ficción se explique por ella misma y, al hacerlo así, que adquiera mayor grado de objetividad puesto que se aísla y separa de connotaciones personales que pudieran darse en boca de un narrador homodiegético.

Relatos como “Enemigo del pueblo” no se valen únicamente del narrador heterodiegético con la finalidad de dotar de mayor verosimilitud lo narrado sino que

---

<sup>2</sup> Un total de seis de los diez cuentos que conforman *Los peces de la amargura* son construidos a partir de un narrador heterodiegético. Dichos cuentos son: “Madres”, sobre el que se incidirá por ser un caso especial, “Maritxu”, “La colcha quemada”, “Enemigo del pueblo”, “Golpes en la puerta” y “El hijo de todos los muertos”.

dicha voz narrativa es elemento crucial dentro del cuento. En este caso concreto, el epicentro de la historia es Zubillaga, vecino de una localidad inespecífica al que se le acusa de ser “enemigo de Euskal Herria” [Aramburu 2006, 150]. Pese a que el centro narrativo se sitúa en torno a esta cuestión, el verdadero motivo temático no es la culpabilidad o inocencia de Zubillaga sino el cómo y por qué del asedio que sufre por parte de sus vecinos. No importa su acusación en sí sino la forma en que toda una sociedad se posiciona en su contra desde el miedo, si no es directa, indirectamente al apoyar el aislamiento del personaje principal. La narración en tercera persona permite aquí, por tanto, mostrar al lector las actitudes de los personajes sin juzgar a estos pero desde un punto de vista cercano, capaz de interpretar sus actitudes, dejando que el lector se torne partícipe de la ficción y deba ser el que dote de significación ética las acciones y actitudes de los participantes en la narración.

Otra de las diferenciaciones en cuanto al narrador que se torna de especial relevancia para la diferenciación del enfoque temático en los cuentos es la presencia o no de un narrador omnisciente. La existencia de una voz narrativa concedora de los pensamientos y actitudes de los personajes, aporta una mayor cercanía al relato. Tal y como expone Anderson Imbert, “el escritor inventa narradores que no acusan rasgos de una personalidad propia y por eso impresionan como más objetivos, o inventa narradores de personalidad propia que impresionan como más subjetivos” [Anderson 1996, 45]. La inclusión de razonamientos e ideas de los diferentes sujetos, construye una unión más clara entre la ética y valores del mismo y la historia en sí. De esta forma, en cuentos como “Golpes en la puerta”, la omnisciencia posibilita que la historia de un reo acusado de terrorismo, se vea inundada de la humanidad que encierra el propio protagonista. El narrador omnisciente facilita que el lector no se quede en una lectura superficial acerca de un terrorista encarcelado sino que ahonde en la profundidad psicológica de un niño, sublevado a un amigo / líder al que rinde tal pleitesía como para cometer asesinato. Este enfoque concreto determina, como se puede observar, la historia puesto que de no contar con las interpretaciones emocionales del protagonista, la trama se vería reducida al análisis descriptivo de un encarcelamiento. Sin embargo, la utilización de una perspectiva personal, facilita la narración de lo que está dentro de dicha historia penitenciaria. No se muestra al preso sino que se remarca a la persona encarcelada. Sus miedos, debilidades y recuerdos son necesarios para construir su personalidad; la exposición de su identidad será la historia y el narrador omnisciente, por tanto, será un

elemento fundamental a la hora de captar la esencia del personaje y esta será en sí mismo el cuento.

La omnisciencia permite mostrar a la voz narrativa la sentimentalidad de los personajes y de esta manera llegar a la emotividad del lector, alcanzar la catarsis aristotélica. Por este motivo el uso de un narrador omnisciente se relaciona con el hecho de que los personajes de estos relatos sean víctimas. Cada uno de los cinco cuentos que utilizan esta voz narrativa interior y subjetiva, centran su historia en la de un individuo que sufre las consecuencias de la actuación de la banda terrorista.<sup>3</sup> La capacidad de traducir los sentimientos de sus protagonistas de manera directa se torna de especial relevancia en los cuentos de Aramburu puesto que la verdad que él siempre pretendió mostrar huye de la grandilocuencia externa, del morbo que puede contener la violencia para situarse del lado humano de los hechos.

Se debe resaltar que el concepto “víctima” no únicamente se refiere a aquellos casos en los que un personaje es víctima directa de ETA sino también a aquellos en los que la victimización es indirecta. No importa aquí la culpabilidad legislativa sino el sentimiento de trauma, tal y como explica Alonso Rey, y este puede ser sufrido por aquel preso encerrado con su sufrimiento en “Golpes en la puerta”, el padre al que arrebatan el futuro de su hija en “Los peces de la amargura” o la mujer enamorada de un hombre aniquilado por su pasado en “Informe desde Creta” [Rey 2016]. Lo verdaderamente importante en estos relatos omniscientes es su capacidad de transmitir los sentimientos de aquellos a los que, en diferentes medidas, se ha arrebatado su vida y para conseguir este efecto se necesita irremediablemente el acceso al plano psicológico de los mismos.

En diversos cuentos, concretamente en “Los peces de la amargura”, “Madres”, “Lo mejor eran los pájaros”, “Informe desde Creta” y, con ciertas connotaciones que se tratarán más adelante, “Enemigo del pueblo”; la voz narrativa no relata su propia historia sino la de otra persona. La particularidad de estos narradores da a entender al receptor de la historia que el acontecimiento central no únicamente afecta a un sólo personaje sino que tanto ese hecho concreto como la generalidad del daño ocasionado

---

<sup>3</sup> Los cuentos cuyo narrador es omnisciente son los siguientes: “Los peces de la amargura”, “Madres”, “Lo mejor eran los pájaros”, “Informe desde Creta” y “Golpes en la puerta”.



por la banda terrorista, tiene un efecto a mucha mayor escala ya que afecta de forma expansiva. Las víctimas no son únicamente aquellas sobre las que recae el daño directo o aquellas que mueren sino que todo el ámbito social en el que se insertan o, incluso, en el que lo harían en un futuro, sufrirán las repercusiones del acto terrorista. Así es como en “Los peces de la amargura”, un padre sumido en la desgracia narra la muerte en vida a la que se ha reducido la existencia de su hija. Al tratarse de una narración en primera persona, tal y como indica Anderson, “todo aquello que no haya entrado en la conciencia de ese “yo” tampoco debe entrar en su narración” por lo que cada detalle se plasma desde la percepción del padre [Anderson 1996, 61]. Es así como, mostrando en primera persona su forma percibir la realidad que sufre su hija, termina siendo él mismo quien personifique otra víctima más de la situación.

En el caso de “Informe sobre Creta” la narración en primera persona de la protagonista, recién casada con un hombre huérfano de padre a causa de un atentado etarra, acerca de la historia de su marido facilita la creación de una, en palabras de Alonso Rey, victimización secundaria [Alonso Rey 2016]. Al tratarse de un cuento escrito en forma epistolar, la exención de un narrador omnisciente no tendría cabida puesto que al menos la persona que emite la carta en sí debe necesariamente reflejar en ella su propia voz interior. Pero, en este caso concreto, además; la conjugación de diversas historias entrelazadas culminan por mostrar cómo en todas ellas el efecto del terrorismo tiene cabida y el acceso a la emotividad por parte del lector viene de la mano de la expresión de los pensamientos y sentimientos de la narradora.

Quizás los casos más relevantes con respecto a este tipo de narradores de historias en los que ellos mismos no son protagonistas son “Madres” y “Enemigo del pueblo”. En el caso del segundo título, a pesar de que el narrador no facilita ningún tipo de información extrasensorial, consigue dibujar no sólo la historia de un individuo concreto sino la de todo un pueblo por lo que el relato deja de identificarse con lo individual para reflejar la generalidad de un pueblo sometido al miedo terrorista. La narración en tercera persona en “Madres” es particular en cuanto a la idea de juego literario que supone ya que esta hace suponer que no se trata de un narrador protagonista pero es gracias a las últimas líneas del mismo con lo que el lector consigue descubrir que verdaderamente quien cuenta la historia y quien la vivió, es la misma persona, “la Toñi”.

Tras repasar los casos concretos expuestos en estas líneas, este trabajo puede concluir que la voz narrativa cumple una clara función focalizadora en estas obras. La cercanía o lejanía que aporta un tipo de narrador u otro posibilita el cambio de sentido de la temática inicial de la historia y consigue modelar lo que el lector percibe de ella, bien mediante la implicación de las actitudes de determinados personajes o bien, de forma totalmente contrario, forzando al lector a imponer sus propios criterios éticos ante unos hechos carentes por completo de aditivos subjetivos.

### 3. PERSONAJES

Hablar de los personajes, de las personas, en relación con los cuentos que conforman *Los peces de la amargura*, supone aunar conceptos paralelos puesto que estos relatos son historias puramente humanas. La ficción de Aramburu pretende mostrar una realidad, la vasca, y dicha realidad es puramente social puesto que los estragos del terrorismo tienen su golpe de efecto directamente sobre la población. Sin embargo no hay que olvidar, tal y como señala Mieke Bal que “el personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica”. [Bal 1987, 88]

Fernando Aramburu rehúye de la interpretación del terrorismo desde una perspectiva trágica. A pesar de que su intención fue siempre la de plasmar la realidad de una situación de máxima violencia, no se encontrará un solo resquicio de dramatismo ni ningún golpe de efecto basado en la conmoción.<sup>4</sup> Por el contrario, el autor apuesta por ahondar en el detalle de lo cotidiano, en la efectividad de lo ordinario rescatando aquello que equipara toda la humanidad con el fin de que el lector pueda verse reflejado en una situación de tal envergadura para que, finalmente, pueda percibir los sentimientos de aquellos que vivieron el asedio etarra. Tal y como apuntó Iván Igartua en un artículo para el periódico *El País*, Fernando Aramburu “inaugura prácticamente un método literario, el realismo trágico que consiste en que el escritor no deja que el

---

<sup>4</sup> Pese a una objetividad premeditada y lograda, la total exención de la voz del autor dentro de la obra se torna imposible puesto que, tal y como apunta Mieke Bal, “la descripción de un personaje está siempre muy matizada por la ideología del investigador, que normalmente no es consciente de sus propios principios ideológicos” [Bal 1987, 89 – 90].

artificio, por comedido que sea, pueda alterar la traumática realidad que evoca” [Igartua 2006].

Una de las características más destacables en esta colección de cuentos es el hecho de que todas las historias sean narradas desde la posmemoria. En ninguna de ellas se podrán encontrar los ataques etarras en sí sino las consecuencias de la violencia de manera indirecta. De esta forma, las consecuencias pueden ser retratadas desde una perspectiva más amplia, aquella que sólo puede ofrecerse una vez ha transcurrido el tiempo.

Los personajes de *Los peces de la amargura* no viven el ataque terrorista en sí sino los murmullos de él. Se conoce y no se vacila al mostrar de forma directa que “la hija” de “Los peces de la amargura” ha perdido una de sus piernas en un atentado con bomba pero de este no se dan más detalles. Se sabe que en “Lo mejor eran los pájaros” hubo una muerte violenta pero no se incide en detalle. Se da a conocer el motivo del encarcelamiento de Joxian en “Maritxu” pero no se exponen detalles concisos de él. Alejar la mirada del foco consigue ampliar el campo de visión y construir un relato mucho más amplio puesto que narrando lo acontecido a posteriori se narra a la vez el origen y, aunque no se describa a este, lo que deriva de él hace que el acto no sea indefinido sino más bien todo lo contrario. Además, la escritura desde la posmemoria elimina cualquier resquicio de maniqueísmo puesto que enfocando las secuelas cualquier posibilidad de juicio radical es aniquilado a favor de una visión poliédrica que ni defiende ni ataca sino que muestra la cara humana escondida tras los diferentes puntos de vista.

Como se ha incidido a lo largo de estas páginas, la intención de Aramburu era la de mostrar, como apuntó Arturo Pérez-Reverte en su columna de *El Semanal*, “la realidad vasca. La de verdad. La que nunca hay cojones para expresar en voz alta” [Pérez-Reverte 2008]. Pero, ¿cómo dibujar una realidad compartida por toda una población desde el prisma de una historia determinada? Estereotipando personajes, lugares y situaciones para conseguir impregnar en estas la condición de impersonalidad y que, basándose en no ser nadie concreto, esta consiga ser espejo sobre el que cualquier sujeto pueda verse reflejado. Este planteamiento se ve sustentando por la opinión de Anderson quien proclama que “la caracterización está al servicio de los valores

narrativos del cuento” por lo que el personaje sería una herramienta narrativa más [Anderson 1996, 237]. Por este motivo y con este cometido, los personajes que dan vida a las historias de *Los peces de la amargura*, son dibujados y caracterizados con matices estereotípicamente humanos pero alejados de particularidades propiamente personales que alejen al sujeto de la pluralidad y lo encasille en un individuo concreto.

Siguiendo la denominación de Enrique Anderson, los personajes de *Los peces de la amargura* serían calificados de “típico” puesto que serían “el resultado de una abstracción de alto grado: en él se concentran muchos individuos intuidos separadamente y luego concebidos en una sola persona” [Anderson 1996, 246]. Esta actitud se manifiesta en el hecho de que en ocho de los diez cuentos que conforman la obra, los nombres de los personajes sean o bien inexistentes o bien únicamente asignados a los personajes principales de la ficción.<sup>5</sup> La presencia de un nombre propio constituye, como señala Mieke Bal, la presencia de limitaciones caracterizadoras por lo que cuando estos no aparecen, las limitaciones son menores [Bal 1987, 92] .

Algunos casos, como “Los peces de la amargura”, “Madres” y “Enemigo del pueblo” juegan con la asignación de personalidades a través de los nombres a favor o en contra de una mayor concisión premeditada y con un fin concreto en las personalidades de los personajes. En “Los peces de la amargura” todos los personajes que intervienen son nombrados por su apelativo a excepción del personaje principal, sobre el que se ordena toda la trama. “La hija” no tiene nombre propio. Se despersonaliza no únicamente por carecer de nombre propio sino también por ese determinante definido que carece de personificación alguna.<sup>6</sup> Si se tratase de “mi hija”, como sería lo natural al tratarse del drama de un padre, dicho personaje quedaría reducido a una personalidad específica pero la distancia que, perspicazmente, otorga el artículo hace que dicha joven pueda adquirir la identidad que le otorgue el lector, pueda ser “la hija” de cualquier

---

<sup>5</sup> En “Los peces de la amargura”, el personaje principal del núcleo temático, la víctima directa de ETA, no tiene nombre propio. “Madres”, “Enemigo del pueblo” y “Golpes en la puerta” únicamente cuentan con un personaje que responda a un nombre. La inexistencia de nombres en “La colcha quemada” es absoluta y en “Informe desde Creta” y “El hijo de todos los muertos” la asignación de los mismos se produce pero de forma organizada en torno a un personaje principal anónimo.

<sup>6</sup> A pesar de la falta, desde el punto de vista de este artículo, premeditada de descripción de “la hija” por parte del narrador, dicho personaje se caracteriza de forma, como denomina Anderson, *escenificada* puesto que será a través de lo que muestra, de sus acciones, como se construya su personalidad [Anderson 1996, 243].

receptor.<sup>7</sup> De manera técnicamente antónima, ninguno de los personajes de “Enemigo del pueblo”, a excepción de Zubillaga, el personaje principal, son nombrados bajo una denominación propia. En este caso la intención de Aramburu, desde el punto de vista de este estudio, es precisamente la de despersonificar a la sociedad en la que se desenvuelve el protagonista para que esta pueda representar cualquier otro grupo social ya que, como se ha incidido con anterioridad, Zubillaga en “Enemigo del pueblo” es prácticamente irrelevante porque lo que verdaderamente se quiere poner en relevancia en este caso es el pueblo que ha imprimido la desesperación tan profunda que le lleva al suicidio. El caso de “Madres” resulta similar al de “Enemigo del pueblo” puesto que únicamente el personaje principal, aunque en este caso esta verdaderamente adquiere una personalidad específica, fuerte y bien definida; se delimita también mediante un nombre. Sin embargo, al contrario que en “Enemigo del pueblo”, Toñi realmente sí es la protagonista y la historia se ordena en torno a ella por lo que la distribución de personalidades a su alrededor se torna prácticamente irrelevante porque el deseo del autor en este cuento concreto es la de transmitir el sentimiento de una mujer prototípicamente determinada.

La asignación de nombres en los personajes de “Golpes en la puerta”, o su propia carencia, tiene también razones concretas y determinadas a ensalzar la presencia de un personaje concreto, Koldo. Ni el propio personaje del que se narran sus hechos ni cualquiera que interviene en su biografía es especificado ni personificado sino que todos son sujetos secundarios que dibujan y definen la historia principal que, aunque no sea la que se relate de forma directa, es la única que realmente tiene peso. No importa que el preso sufra las calamidades de una prisión ni que la madre recorra media península para seguir queriendo a un hijo por mucho que este sea un asesino, lo único que resulta importante para el lector de acuerdo a la forma en que está narrado el relato es Koldo. Es más, el propio personaje principal es el que con sus comentarios ofrece la visión clara de alguien totalmente sublevado tal y como demuestran sus palabras.

---

<sup>7</sup> Durante todo el relato el narrador siempre sitúa a su hija con, como se ha dicho, el artículo determinado “la”. Sin embargo, hay dos ocasiones en las que se refiere a ella con posesivo “mi” lo cual otorga mayor emotividad y cercanía al personaje. Estas dos ocasiones aparecen al final de la trama cuando se narra cómo la noticia del atentado es recibida por el padre. Es entonces, en la cumbre emotiva del relato cuando se traslada la posición del personaje a un plano sentimental más próximo. Además, la repetición de “mi hija”, como ocurre de igual manera con la palabra “triste”, sintácticamente aislada, como un estribillo poemático resume, como diría Ricardo Senabre, “a la vez el comentario del narrador, su estado de ánimo y una resignación dolorida que ni siquiera deja aliento para el grito y la protesta” [Senabre 2006].

Alrededor de la mesa, la cuadrilla bromista y reidora, repartida en la actualidad por cárceles y cementerios, como no sea alguno que se marchó al exilio con lo puesto y otros, con dos dedos de frente, ahora que lo piensa, se apearon a tiempo del carro de la lucha armada. A él lo metió Koldo. Si Koldo se tira de cabeza al mar, él lo sigue antes que se haya esfumado la espuma de su zambullida. No abriga al respecto la menor duda. [Aramburu 2006, 169]

Como ha quedado demostrado, la ausencia o presencia de nombres propios categoriza las identidades, plurales en muchos casos, que se quieren resaltar. Sin embargo, en su intención de reflejar toda una sociedad, la inserción de diferentes identidades sociales prototípicas y generales se torna esencial. A lo largo de los cuentos el mapa social se va ampliando paulatinamente con la intención de recoger toda una realidad social puesto que, como señala Anderson, “la sociedad imaginaria es como una sociedad real, y en su seno los personajes imaginarios reciben influencias, forman hábitos y cada voluntad se enfrenta a la otra” [Anderson 1996, 241]. Debido a esto la ficción consigue reflejar la realidad o al menos una versión de esta y para cumplir dicho cometido, los personajes que protagonizan las historias pertenecen a diferentes géneros, generaciones, ideologías y clases sociales.

La cuestión del género y la edad de los personajes refleja la intención del autor de abarcar el mayor umbral de público a representar posible. Las edades oscilan entre unos abuelos que han visto morir a su hijo, “El hijo de todos los muertos”, hasta un bebé que aún no ha llegado a nacer, “Lo mejor eran los pájaros”. A su vez, la asignación de género es prácticamente equitativa ya que el número de personajes masculinos casi llega a equiparse al de las mujeres.<sup>8</sup> De esta forma no sólo se consigue mostrar como víctima a cualquier individuo de cualquier colectivo sino que, además, cualquier individuo de cualquier colectivo muestra su particular punto de vista. Esto es debido a que no únicamente los protagonistas o los personajes activos dentro de la narración son los que cuentan la historia sino que, como ocurre en “Lo mejor eran los pájaros”, quien describe

---

<sup>8</sup> Tal y como expone Enrique Anderson Imbert, la caracterización de los personajes consiste en crear la fantasía de que dicho carácter es una persona real [Anderson 1996, 242]. Por lo tanto, el reflejo de una sociedad deberá recoger toda aquella tipología humana que conforma una comunidad para que el lector reciba con verosimilitud el relato.

los hechos puede pertenecer a otra generación y no compartir el mismo género que quien protagoniza el foco temático.<sup>9</sup>

Por lo tanto, los personajes no son meros agentes de la narración sino que en ellos mismos reside la historia en sí. La premeditada inclusión de estereotipos en los sujetos sociales o la imprimación extrema de una personalidad sobre todas las partes del relato logran imprimir la noción de universalidad en la realidad que muestra *Los peces de la amargura*.

#### **4. EL TIEMPO Y EL ESPACIO**

Prosiguiendo con su intención de construir un mapa social capaz de reflejar la consecuencia global que tuvo la acción etarra, Fernando Aramburu, tal y como apunta Ascensión Rivas, utiliza “la combinación de tiempos y espacios para dotar de mayor amplitud el contexto de la historia, para mostrar cómo el daño trasgrede los límites temporales y espaciales” [Rivas 2009].

La cuestión del tiempo es abarcada desde diferentes ángulos que, como caracteriza a la prosa del escritor, son premeditadamente seleccionados para cumplir una finalidad concreta. Las diferentes perspectivas temporales permiten modelar el transcurso de la narración para explicar un mismo hecho de una forma específica que resalte un aspecto u otro. De esta manera, las diferentes historias no únicamente juegan con las tres variedades de una línea temporal, pasado, presente y futuro, sino que las alternan posibilitando, con la ayuda necesaria de un lector activo, la revitalización de la temática.

En “Madres” y “Lo mejor eran los pájaros” la temporalidad se construye siguiendo una línea cronológica pero perteneciente al pasado y siendo narrada esta desde el presente. A pesar de que en ambos relatos se narre un fragmento concreto de la vida de sus personajes, no se restringe con ello la narración sino que tal y como indica

---

<sup>9</sup> En “Lo mejor eran los pájaros” una mujer, de la que no se dice la edad pero se puede presuponer como joven puesto que está embarazada de su primer hijo, narra el asesinato de su propio padre al hijo nonato que aún aguarda dentro de su vientre.

Esta situación trigeneracional refleja a la exactitud la precisión con que Fernando Aramburu logra aunar dos géneros y tres generaciones de forma sencilla y natural para conseguir con ello mostrar una triple victimización.

Mieke Bal, “la omisión de un elemento (...) consigue un poder expresivo” [Bal 1987, 49]. Ambos casos relatan la historia de un hecho traumático sucedido en el pasado pero que, como demuestra el hecho de que se trate en el presente, sigue manteniendo vivo el consecuente dolor. Además, en el caso de “Lo mejor son los pájaros”, la narradora al estar dirigiendo su relato a su hijo aún nonato, sostiene la idea de continuidad en el tiempo más allá del final de la narración. Es decir, el dolor y las consecuencias del trauma se mantienen no sólo en la generación de la madre sino que permanecerán en la de su futuro hijo.

El orden cronológico, que permite un mayor entendimiento de la trama y los entresijos de la misma, se respeta en “Los peces de la amargura”, “Maritxu”, “La colcha quemada” y “Después de las llamas” pero no por ello el uso temporal es el mismo en cada una de ellas. “Los peces de la amargura” incluye dentro de su marco temporal la inclusión sin precedentes de extractos del pasado que sirven de contextualización del presente cronológico que se narra. Además consigue pulir las características personales de los personajes aportando detalles de su pasado tal y como manifiesta el siguiente extracto donde, además de la conjunción temporal, se expone por primera vez la causa de la hospitalización de “la hija”.

Al rato, en la oscuridad, dijo: Que se ande con cuidado si no quiere perderlo. Triste.

Una noche, la hija nos despertó. Faltaba semana y media para que los periódicos la describiesen como una mujer de veintinueve años que pasaba casualmente por el lugar de la explosión.

[Aramburu 2006, 19]

En el caso de “Maritxu” la narración lineal y sin dislocaciones permite demostrar de manera más clara cómo el inicio de la narración, la primera visita de la madre en prisión que presupone que el reo acaba de iniciar su condena, es verdaderamente el principio del fin. A partir de ese momento y sucesivamente irán acaeciendo las pérdidas. La del orgullo por parte del hijo, del apoyo por parte de su novia y de la esperanza de su madre para determinar que alcanzando el final del relato se alcanza el final de una vida.



La cuestión del tiempo se torna casi obsesiva en el caso de “Después de las llamas” puesto que la repetición de la hora será una constante a lo largo de las didascalias literarias que acompañan al diálogo dramático.<sup>10</sup> La exactitud y precisión de la cronología como símbolo de “una obsesión causada por el tiempo sobrante” son herramientas ya utilizadas en otras obras como *Las tardes* tal y como recoge Mieke Bal [Bal 1987, 49]. La sensación de espera eterna se acentúa con estas objeciones y aunado al sinsentido de la misma terminan por clasificar al día como, en boca de Martina, “un día perdido tontamente” [Aramburu 2006, 233].

En algunas historias la linealidad temporal se conjuga con la introducción de flashbacks que sirven para mostrar los motivos que han llevado a los personajes a la situación en la que se encuentran en el momento de la narración. El caso de “Golpes en la puerta”, del que ya se ha tratado anteriormente, utiliza dichos flashbacks como motivos introductorios de la verdadera personalidad protagonista, Koldo. La inserción de dichos acontecimientos del pasado se vuelve mucho más recurrente en “Informe desde Creta” llegando a ser parte esencial de la narración en sí. El cuento, escrito en forma epistolar, representa el último paso de la terapia que la emisora sigue con la receptora de la carta y en ella esta debe contar, desde el inicio, cómo se desarrolló la superación del trauma de su marido. Desde este planteamiento, una vez se plasman los motivos, de manera indirecta, de la crónica; la narración del pasado termina siendo toda ella y únicamente es interrumpida por lapsos temporales en presente.<sup>11</sup> En cuentos de este estilo, la retrospectiva trae del pasado datos imprescindibles para la comprensión del desenlace de la narración ya que, como señala Enrique Anderson, “el narrador, con

---

<sup>10</sup> Las puntualizaciones con respecto al momento del día en que se sitúa la historia se repiten hasta un total de seis veces.

La primera de ellas sitúa a “las diez de la mañana” el inicio de la narración. [Aramburu 2006, 203] Seguidamente se incide en que son “las once de la mañana” y el simple hecho de incidir en el paso de tan solo una hora ya comienza a imprimir en el lector esa sensación de angustia por la espera. [Aramburu 2006, 211] Quizás el caso más representativo del uso del tiempo como motor creador de dicha angustia sea cuando el narrador exclama “las tres y media. Las cuatro” lo que termina de construir la impresión de una tediosa espera.

<sup>11</sup> La manera en que dichas temporalidades se superponen una a la otra es directa. La propia narradora explica las causas de las interrupciones de la narración del pasado fundamentándose en cuestiones cotidianas como demuestra el siguiente extracto: “Amiga, noto desde hace un rato que me cuesta ordenar las ideas por culpa del estómago vacío. Tengo que repostar. El problema es que en el comedor andará la manda hambrienta de turistas y perderé un montón de tiempo haciendo cola y buscando una mesa libre. Así que pondré a hervir en la minúscula cocina del apartamento un puñado de raviolis con tomate de sobre y voy que chuto. Doy paso a la publicidad. No te vayas.” [Aramburu 2006, 119]

miradas retrospectivas, puede explicar los antecedentes o transportar la acción al pasado” [Anderson 1996, 206].

Sin embargo, los cuentos que verdaderamente resultan interesantes de cara al planteamiento temporal son aquellos en los que la temporalidad se vuelve herramienta de un juego literario. El primero de ellos es “Enemigo del pueblo” donde el tiempo transcurre en sentido contrario, comenzando desde el final de la historia, el suicidio de Zubillaga, para avanzar hasta finalizar con el inicio, la causa de la repulsa social instada por el miedo. Este tipo de construcción no únicamente crea en el lector la urgencia por saber qué ha llevado al protagonista a tal extremo sino que, además, será la única forma de explicar un sin sentido de este calibre. Esto es debido a que de haber seguido una sucesión de los hechos cronológica, la acusación inicial que determina el suicidio requeriría de una explicación racional que por su naturaleza es inexistente.

De forma similar, “El hijo de todos los muertos” no utiliza el juego temporal como mero atributo estético sino que este es necesario para el desarrollo de la historia.<sup>12</sup> En este relato concreto se cuenta con dos espacios temporales de un mismo día, el transcurso del día y la noche del mismo, donde ambos siguen un desarrollo cronológico individual pero son alternados sin distinción ni marca gráfica.<sup>13</sup> Esta distribución de tiempos diferentes pero cercanos y con desarrollo paralelo para el receptor, permite al lector saber de la existencia de un misterio familiar que afecta directamente al protagonista de la narración, Iñigo, y, además, ir descubriéndolo de la misma forma que él lo hizo. A su vez, este tipo de narración dislocada es la que posibilita la narración en sí puesto que de no ser por la alternación de tiempos, el lector no podría comprender determinados aspectos de la obra. Un claro ejemplo es el hecho de que si, desde el inicio, el lector supiese quién es verdaderamente Begoña, no podría entender el relato de la misma forma que aquel que lo descubre al mismo tiempo que Iñigo porque lo verdaderamente importante no es la historia de cortejo entre dos preadolescentes sino el

---

<sup>12</sup> Esta utilización de diferentes líneas temporales consigue el efecto de información incompleta que culmina una fábula de forma incompleta dejando provocando gracias a esto confusión en la impresión del receptor [Bal 1987, 49].

<sup>13</sup> Los diferentes momentos temporales se señalan al inicio de cada uno de los fragmentos que van conformando la historia en sí con apreciaciones introductorias como “era el comienzo de una noche entre dos días laborables” [Aramburu 2006, 179], o “a media tarde habían llegado al piso de los aitonas donde tenían previsto cenar” [Aramburu 2006, 181].

hecho de que ambos jóvenes han quedado determinados por unas acciones terroristas que poco o nada tienen que ver con ellos.

El zigzag temporal se ordena en torno a un reducido catálogo de espacios, todos establecidos y pertenecientes al País Vasco aunque este hecho no se mencione directamente al no ser necesario.<sup>14</sup> El simple hecho de tratar historias cuyo foco temático común sea la banda terrorista ETA determina el espacio en que estas se van a desarrollar puesto que dicho grupo criminal imponía su fuerza en esta comunidad y los mayores estragos de la misma fueron en ella. Esta cuestión es abarcada por Mieke Bal bajo el término de “determinación” según el cual existen determinados espacios totalmente caracterizados sobre la base del marco de referencia del lector siendo posible únicamente crear así “una imagen por medio de unas características generales” [Bal 1987, 103]. Además, la mayoría de las localizaciones corresponden a lugares cotidianos, familiares pero que, como ocurría en otros aspectos, tratan de captar la esencia universal que posibilite al lector verse reflejado en la narración. Por este motivo, las descripciones de los escenarios son escuetas y sólo sirven para marcar unos límites espaciales generales tal y como apuntaba Juan Manuel Díaz de Guereñu sobre el caso concreto de “Los peces de la amargura” pero que podría servir para el resto de relatos.

Ni la ciudad en la que reside la familia ni la casa familiar están descritas: sabemos que aquélla está al lado del mar, que hay un río, que la lluvia es habitual; sabemos que la vivienda está en un primer piso y poco más. Lo habitual, lo cotidiano, no se pinta; se vive. Sólo es digno de mencionar el detalle que quedó clavado en la memoria. [Díaz de Guereñu 2007]

La alternación de espacios es utilizada en casos como “Maritxu” o “Informe desde Creta” como organizadores de la trama. Por una parte, en “Maritxu”, las diferentes localidades sirven para dividir la narración y facilitar el avance de la misma llegando incluso a verse como marcadores tipográficos de la división del relato. Este hecho puede justificarse, apoyándose en reflexiones de Mieke Bal, en el hecho de que el espacio puede llegar a tematizarse y convertirse en objeto de presentación por sí mismo

---

<sup>14</sup> Cabe señalar una vez más, siguiendo el criterio de Mieke Bal, que “esos lugares no existen verdaderamente tal y como lo hacen en la realidad” [Bal 1987, 101].

pasando de ser un lugar de acción a un lugar de actuación [Bal 1987, 103]. Por otra parte, en “Informe desde Creta”, tal y como apuntaría Alonso Rey, la diferenciación de espacios y la incidencia en ello dentro del marco temporal presente es la que da la clave para un apropiado entendimiento de la narración.

Los cambios espaciales ritman las pausas y la vuelta a la redacción interrumpida. El lector tiene la impresión de asistir pues a la génesis de la escritura desde una posición de intruso o de espectador de un contenido que no va dirigido a él. [Alonso Rey 2016]

Fernando Aramburu logra construir dos ambientes diferenciados dentro de una misma localización en “Después de las llamas”. La centralización de la historia en la familia de Eusebio, uno de los dos enfermos que comparten habitación de hospital, y la deliberada ausencia de descripciones tanto del otro enfermo, que no tiene otro apelativo que ese, como del lugar que ocupa facilitan la conjunción de dos realidades en un mismo lugar. De esta forma ante el lector aparecen dos espacios, el ocupado por la familia protagonista y del que se conoce la historia de sus personajes, a ellos mismos y cómo es el espacio en sí; y el que ocupa “el otro enfermo” del que todo se torna misterioso y desconocido. La propia mención de ambos espacios supone una categorización de los mismos en torno al mismo criterio que ha seguido este estudio ya que mientras que la parte de la habitación ocupada por Eusebio es nombrada como “la parcela de su marido” [Aramburu 2006, 230], el lugar de su compañero es descrito como “su rincón” [Aramburu 2006, 221].

El único espacio diferenciado de la generalidad, aparte del hospital ya mencionado, es la cárcel. Esta no es descrita, pese a ser escenario de “Golpes en la puerta”, con minucioso detalle sino que esta localización lo que pretende es transmitir no cómo es sino cómo hace sentir. La inseguridad, el miedo, el abandono, la desesperanza son los pilares sobre los que se construye la prisión de Aramburu. Recursos como el frío, la oscuridad o la humedad son los principales detalles acerca del centro penitenciario pero no se trata de precisiones concisas sino que simplemente son aportadas para transmitir dichas impresiones en el lector. Por ello, “Golpes en la puerta”

comienza situando al reo en la prisión pero los detalles de esta se omiten en favor de aquellos sobre los sentimientos y actitudes del etarra.

Es como si golpearan con una porra o con un palo la puerta de hierro. Lo hacen quince, veinte veces por noche; puede que más. Desde el corredor le encienden la lámpara, se la apagan, ese la vuelven a encender. Luego, retumbo de golpes otra vez. El ruido se agranda dentro de la celda hasta alcanzar resonancias de disparo. No le dejan dormir. Duerme a ratos, tapándose la cabeza con la manta. Cuando ya empieza a olvidarse de todo, el estrépito lo saca bruscamente de su precaria placidez. Un guardián le dijo el día de su llegada que no pensara que había venido a un hotel, que aquí a los asesinos de mierda se les trata como merecen. [Aramburu 2006, 161]

Además de las descripciones propiamente físicas del lugar, a lo largo del relato se van introduciendo comentarios del estilo a “como vienen sin prospecto, él no las toma” [Aramburu 2006, 164], refiriéndose a unas cápsulas administradas por la penitenciaría, o “seguro que también le zurraron y cantó” [Aramburu 2006, 175]. Este tipo de apreciaciones, desde un primer razonamiento inintencionadas, perfilan un espacio carcelario de abusos, miedo, maltrato y vejaciones que incrementan el halo de desamparo y desesperanza que siente el narrador.

La dislocación temporal y la concentración espacial son, como se ha podido observar, una constante en la redacción de las historias que conforman *Los peces de la amargura* y, aunque dichos espacios son similares unos a otros simplemente por pertenecer a la misma sociedad, las connotaciones personales de los personajes les nutren de significación individual.

## **5. LA MENCIÓN DE ETA**

La banda terrorista, pese a ser foco temático de cada uno de los relatos que componen *Los peces de la amargura*, no se menciona de manera directa en todos ellos y en ninguno de ellos se encontrará resquicio de juicio alguno. Tal y como se ha ido

justificando a lo largo de todo este estudio, Fernando Aramburu prefiere la insinuación a la presentación puesto que con ella el umbral que considerar se amplifica. Por este motivo, incluso en aquellos cuentos en los que la banda terrorista se presenta de manera directa, esta es tratada desde una perspectiva neutral como un simple elemento más de la ficción.<sup>15</sup>

Los cuentos de Fernando Aramburu, como ya se ha señalado en estas páginas, no muestran únicamente un punto de vista sobre el conflicto armado sino que en ellos se vierten, desde el criterio de este estudio, tres diferentes visualizaciones del mismo. Por una parte se encuentran aquellas historias en las que se narra el relato de una víctima, por otra parte aquellas en las que el punto de vista es el de un partidario de la organización y por último aquellas en las que no existe posicionamiento ideológico.<sup>16</sup>

Los cuentos en los que se plasma la perspectiva, la historia, de aquellas personas que fueron directa o indirectamente afectadas por el drama político, al no indagar en la causa del mismo sino en sus reminiscencias, apenas inciden en la existencia de ETA. El caso concreto de “Los peces de la amargura” o “Lo mejor eran los pájaros” muestra un claro ejemplo de cómo al autor lo que verdaderamente le importa es la realidad social vasca, el dolor y la desesperanza de aquellos que han sufrido la violencia armada. En ambos relatos no se menciona a la organización terrorista en ningún momento. Es más, es el propio lector el que debe sacar sus propias conclusiones y aunar ambos relatos con la temática general de la obra pues, de otra forma, los dramas allí narrados podrían ser causados por cualquier otro agente. De esta forma, el lector llega a percibir el daño de una vida rota pero sin buscar culpables ni necesitarlos puesto que el sobrecogimiento y el sentimiento de empatía con el personaje ya se ha creado sin necesidad de subsanarlo buscando un culpable.

---

<sup>15</sup> El presente trabajo, dado su carácter filológico y su limitación de extensión, no plasmará detalles históricos sobre la organización terrorista independentista vasca pero títulos fundamentales sobre la temática son: *ETA 1958 – 2008: medio siglo de historia*, *La historia de ETA*, *La guerra desconocida de los vascos*, *ETA: Historia Irudietan*, *La historia de ETA*. Todos los títulos se encuentran citados en la bibliografía para facilitar su búsqueda. Además, se incluye también en la misma el enlace al contenido online elaborado por el periódico *El Mundo* donde se recorre la historia de la actuación de la organización.

<sup>16</sup> Los cuentos estructurados en torno a una víctima de ETA son “Los peces de la amargura”, “Lo mejor eran los pájaros”, “Madres”, “Enemigo del pueblo”, “El hijo de todos los muertos” e “Informe desde Creta”. Aquellos en los que la focalización es desde un personaje partidario de la organización son “Maritxu” y “Golpes en la puerta”. Por último, los relatos en los que no hay posicionamiento ideológico son “La colcha quemada” y “Después de las llamas”.

En aquellos relatos en los que sí se menciona a la banda terrorista, dicha mención es prologada por léxico vasco y detalles locativos que orientan al lector haciéndole saber la referencia antes de la mención directa a ETA. La utilización de términos vascos es constante a lo largo de toda la colección de cuentos puesto que al tratarse de relatos sociales, la contextualización y la caracterización de los personajes se torna necesaria. Por este motivo, obviar terminología vasca implicaría obviar el bilingüismo de sus personajes lo que desencadenaría una carencia en el lazo de unión entre el pueblo y la cultura vasca. De esta forma, términos tales como “Eusko gudariak” [Aramburu 2006, 63], “txakurra” [Aramburu 2006, 153] o “aitonas” aparecen intermitentemente a lo largo de toda la redacción [Aramburu 2006, 191]. El autor incluso se ve en la necesidad de añadir un glosario en el que se explican los “vocablos y modismos procedentes del vascuence que muchos ciudadanos del País Vasco acostumbra a empelar cuando se expresan en castellano” [Aramburu 2006, 239].

Además de los términos vascos, la contextualización en el País Vasco y la caracterización de los personajes como ciudadanos de dicha comunidad autónoma se logra con la introducción de errores gramaticales propios de los hablantes vascos. Dentro de las susodichas faltas gramaticales caracterizadoras de los hablantes bilingües de español y vasco, se encuentra el caso de mutación del subjuntivo por la forma condicional del indicativo. Este error concreto se ve ejemplificado en “Maritxu” cuando la misma exclama “que se creían que iba a estar aquí esperando a que lo cazarían” [Aramburu 2006, 65], o en “Enemigo del público” cuando “la señora”, vecina de la localidad sin especificar, exclama “ya iba ella a mandar a alguno a que se la quitaría” [Aramburu 2006, 145]. Tal y como señala Anderson, “una de las funciones del diálogo, en un cuento, es la de caracterizar al personaje haciéndolo hablar. Oímos cómo usa la lengua de su comunidad, los modismos que prefiere, el tono de su voz y no necesitamos más para comprender su carácter” [Anderson 1996, 244].

Como resulta evidente, la frecuencia tanto en el uso de palabras vascas como en el error en el uso del castellano será mayor en aquellos personajes estereotipados como defensores de la causa etarra o en aquellos en los que la tradición familiar sea puramente vasca. Pero, de cualquier forma, dichos detalles forman los indicios necesarios para que el lector logre situar el relato en un contexto espacial y a los

personajes en una sociedad concreta. Por este motivo, el caso particular de “Maritxu” resulta interesante puesto que en él todos los personajes son prototípicamente parte de la sociedad vasca y, además, partidarios de la causa etarra por lo que la reiteración de las particularidades lingüísticas descritas es asidua.

Tal y como se ha expuesto, el juicio ético queda desbancado en estos cuentos pero no por ello, dada la necesidad de caracterizar debidamente a los personajes, se deja de loar la actuación de la banda terrorista por parte de alguna de las figuras sociales allí representadas. Entender la existencia de unas víctimas implica asimilar la existencia de unos culpables y para llegar hasta ellos, la inserción de opiniones personales con respecto a la causa se torna indispensable. Sin embargo, Fernando Aramburu consigue mostrar que las víctimas no son únicamente aquellos que han sufrido el daño físico o fueron atacados por la banda terrorista de cualquier forma sino que también hay víctimas dentro de la propia banda. Víctimas de la inocencia, víctimas por haber perdido una vida por la defensa de un ideal. Dicha defensa de la causa vasca se evidencia a la perfección en el siguiente fragmento extraído de “Golpes en la puerta”, donde se refleja el orgullo sentido en libertad:

Se le figura que está viendo a la cuadrilla ahí delante. Caras coloradas de alegría. Entrecejos enfadados cuando brindan por la independencia; cuando denigran al alcalde del PNV por flojo, a los concejales socialistas por enemigos de lo vasco, e insultan a los votantes de éstos, gente de fuera, dicen, que vienen a chupar del bote y a españolizar Euskal Herria, me cago en la madre que los parió. [Aramburu 2006, 169 -170]

Además, el autor consigue, elocuentemente, plasmar cómo esta ideología política no es únicamente compartida por los adultos con convicciones propias sino que se trata de una cuestión de tan amplio alcance que llega a ser defendida por los niños. El incidir en la participación de los niños de la ideología política termina de conformar la idea de que el sentimiento nacionalista vasco inunda cada resquicio de la comunidad vasca siendo una realidad para la sociedad desde su más tierna infancia. Una vez más, “Golpes en la puerta” escenifica a la perfección este hecho puesto que la violencia se



hace explícita en la boca del protagonista y Koldo, cuando estos eran niños, a través de los flashbacks.

- *Algún día, cuando seamos grandes, haremos ekintzas de verdad, ¿eh Koldo?*
- *Joé que sí. ¡La de enemigos de Euskal Herria que nos vamos a cargar!*
- *Tú, si pudieras, ¿a quién te cargabas?*
- *¡Vaya pregunta! Pues al Rey. Y luego correría a contárselo a mi aitá. Voy y le digo: aitá, he sido yo, te lo juro. Como no me llega el dinero para regalos, esta ekintza te la dedico de todo corazón en el día de tu cumpleaños. [Aramburu 2006, 172]*

Sin embargo, en opinión de este artículo, las ocasiones en las que la ETA adquiere mayor implicación emocional son aquellas en las que no se hace referencia a ella. Es decir, aquellas situaciones como las dadas en “La colcha quemada”, “Enemigo del pueblo” o “Después de las llamas” en las que la acción terrorista es evidente para el lector pero es obviada por el personaje dentro de la trama. El inhumano pasotismo que caracteriza a los personajes de estos cuentos evidencia la situación de conformismo ante el miedo generada en el País Vasco que reflejan las historias. La población, amedrentada por las amenazas y las posibles represalias, hace “oídos sordos” ante las situaciones de injusticia y abuso que sufren sus conciudadanos pero Fernando Aramburu consigue dar un paso más y muestra una realidad en la que el abuso y la violencia son tan asiduos que ya no imprimen afecto alguno en los personajes. Por ello se muestra al matrimonio más preocupado por una colcha que por la integridad física de un vecino, con el que además el trato personal había sido una constante en “La colcha quemada”; al pueblo voluntariamente ciego ante la desesperación de uno de sus vecinos en “Enemigo del pueblo” y al matrimonio más preocupado por lucirse en los medios de comunicación que por la información que ellos pudieran transmitir, el asedio etarra contra otro establecimiento acusado de nacionalista, en “Después de las llamas”.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Se debe señalar que en “Después de las llamas” si bien es cierto que el matrimonio protagonista de la trama, Eusebio y Martina, no muestran aflicción alguna por la situación de sus convecinos, sí será el “otro enfermo” el que muestre arrepentimiento por las acciones etarras dando a entender de esta manera que su familia, al menos su hijo y mujer, están involucrados activamente en la causa [Aramburu 2006, 236 – 237].

Utilizando preámbulos que sirvan para la contextualización y sirviéndose de diferentes perspectivas, Fernando Aramburu logra proyectar en sus cuentos una perspectiva angular de la acción etarra. Su mención ya sea directa, indirecta o inexistente vehicula la situación que se desea transmitir bien sea para evidenciar el daño que estos ocasionaron, como en el caso de “Informe desde Creta”; el pueblo que lo consintió, como en “Madres” o las personas que defendieron sus acciones, como sucede en “Maritxu”.

## 6. CONCLUSIONES

Tras el estudio del narrador, los personajes, el espacio, el tiempo y la forma en que se menciona ETA, este trabajo se ve en la libertad de proclamar que en *Los peces de la amargura* la forma no está supeditada al contenido sino que ambos aspectos funcionan como un sistema nutriéndose mutuamente.

La variación de la voz narrativa en los sucesivos relatos permite que en cada uno de ellos la focalización recaiga en uno u otro aspecto consiguiendo así, al tomar la obra en su totalidad, mostrar un espectro completo de la realidad vasca. La gama de personajes e ideologías consigue conformar un cuadro de costumbres social que sirva a su vez para justificar, en cierta medida, el por qué de la situación y el juego con el tiempo y el espacio consiguen dotar a los relatos de atemporalidad, haciendo que el lector reciba los cuentos como si estos pudieran ocupar cualquier escenario en cualquier momento histórico.

Por lo tanto, las técnicas narrativas se ponen al servicio del autor para conseguir mediante el uso de cada una de ellas resaltar los diferentes puntos de vista, las diferentes consecuencias del conflicto armado y los diferentes prototipos sociales para conformar de esta forma una miscelánea social que logra, sin lugar a dudas, exponer la verdadera realidad vasca.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

Alonso Rey, María Dolores, “Víctimas del terrorismo: trauma y superación en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu”, Murcia, Universidad de Murcia, Editum, 2016.

Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996

Aramburu, F. , *Los peces de la amargura*, Barcelona, Tusquets, 2006

Arjona, Daniel, “Aramburu, sobre *Patria*: Yo pude caer en ETA como cualquier otro joven vasco. Noticias de Cultura.” *El Confidencial*, El Confidencial, 24/04/2017, [www.elconfidencial.com/cultura/2016-09-14/fernando-aramburu-patria-eta\\_1259318](http://www.elconfidencial.com/cultura/2016-09-14/fernando-aramburu-patria-eta_1259318). Consultado 15/06/2017

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987

Booth, Wayne C., *La retórica de la ficción*, Barcelona, Casa Editorial Bosch, 1974

Casanova, Iker, *ETA 1958 – 2008: medio siglo de historia*, Tafalla, Nafarroa, Editorial Txalaparta, 2014

Díaz de Guereñu, Juan Manuel, “Intimidación del daño: las víctimas del terrorismo en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu. Universidad de Deusto: Monteagudo, 3ª Época – Nº12, 2007, Págs. 185-196

Elorza, Antonio, *La historia de ETA*, Madrid, Temas de hoy, 2000

Garmendia, José Mari, *La historia de ETA*, Bilbao, La Gran enciclopedia vasca, 1981

Forster, E., M., *Aspectos de la novela*, Barcelona, Ánthropos, 2005

Pérez Reverte, patente de Corso. *Los peces de la amargura*. El Semanal 17/05/2008. Online: <http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/199/los-peces-de-la-amargura> Consultado 27/02/2017, 13:12

Pozuelo Yvancos, J.M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988

Pozuelo Yvancos, J.M., *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993

Prince, G. , *A Dictionary of Narratology*, London, Scholar Press, 1988

Reis, C. y Lopes, A.C.M., *Diccionario de narratología*, Salamanca, Almar, 2002

Rivas Hernández, A., *De la Poética a la Teoría de la literatura*, Salamanca, Universidad, 2005

Rivas Hernández, A., *Modos de contar la barbarie en Los peces de la amargura, de Fernando Aramburu*, Letras de Deusto, vol.39, nº125. Octubre – Diciembre 2009

Rui Pereira: *La guerra desconocida de los vascos*, Txalaparta, Tafalla 2001

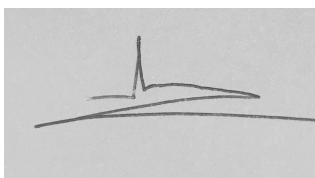
Zabalza Ricardo, *ETA: Historia irudietan (1951 – 1978)*, Txalaparta S.L, Tafalla, 2015

## **DECLARACIÓN JURADA**

Yo, María San Venancio Puerto, con DNI 70909666E, DECLARO que he sido la única persona que ha realizado el presente trabajo íntegramente y que ninguno de los materiales que se adjuntan ha sido escrito o elaborado por otra persona, excepto las citas o el material identificado como perteneciente a otro.

Hago esta declaración jurada sabiendo y comprendiendo que, de comprobarse su falsedad, la calificación será negativa.

Fdo.



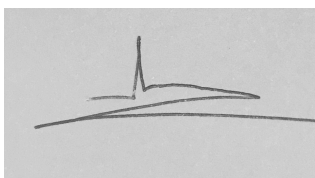
En Salamanca, 4 de julio 2017

## **AUTORIZACIÓN PARA LA INCORPORACIÓN DEL TFG AL REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UNIVERSIDAD**

D/Da María San Venancio Puerto con D.N.I 70909666E

AUTORIZO que el Trabajo de Fin de Grado titulado “La técnica narrativa al servicio de la catarsis. El caso vasco en *Los peces de la amargura*” sea incorporado al Repositorio Institucional de la Universidad de Salamanca en caso de que sea evaluado positivamente con una nota numérica de 9 o superior.

Fdo



En Salamanca, 4 de julio 2017