

ÉTICA Y ESTÉTICA DEL PERDÓN EN AÑOS LENTOS DE FERNANDO
ARAMBURU

María-Dolores Alonso-Rey

(Universidad de Angers, Francia)

Mariadolores.chevallier@univ-angers.fr

Fecha de recepción: 1-6-2016 / Fecha de aceptación: 9-1-2017

RESUMEN:

El alto el fuego permanente de ETA ha avivado la cuestión del perdón en el debate público. Fernando Aramburu se ampara también del asunto en *Años lentos* (2011), una novela del novelar dotada de un contenido ético. El lector no sólo tiene ante sí el cómo se gesta el texto literario gracias a prácticas como el uso del ante texto, la intertextualidad y la metaficción, sino también el porqué y el para qué. Analizamos tanto las propuestas estéticas como sus implicaciones éticas en la creación y en la recepción del texto.

Palabras clave: metaficción, postmodernismo, terrorismo etarra, perdón, reparación.

ABSTRACT:

The announcement of a permanent ceasefire by ETA revived the question of forgiveness in the public debate. Fernando Aramburu also got hold of this issue in '*Años Lentos*' (*Slow Years*) (2011) a 'novel on novel writing' with an ethical content. The reader not only can see how the literary text is created using methods such as pre-text, intertextuality and meta-fictional process, but also comprehend its whys and hows. We analyze the esthetical proposals as well as the ethical implications in the creation and the understanding of the text.

Key words: metafiction; postmodernism, ETA terrorism, forgiveness, compensation.

El concepto paradójico de perdón, de origen religioso, se ha extendido al ámbito jurídico, político, terapéutico; de ahí su complejidad y ambivalencia. Por un lado, el perdón, don puro, gratuito, incondicional y al margen de toda legalidad, es un acontecimiento que tiene lugar en un momento dado, entre dos individualidades (Jakélevitch 1967: *passim*). Por otro lado, el perdón condicionado, fruto de un cálculo estratégico y político, implica la intervención de terceros, mediadores entre víctimas y victimarios. Para Derrida, sólo el perdón que perdona lo imperdonable es perdón, mientras que el que busca una finalidad ya no lo es, es únicamente retórica y escenografía con la que esquivar el derecho (Derrida 1999: 10)

Desde finales del siglo XX, en la escena geopolítica mundial, se asiste a una proliferación de peticiones de perdón por hechos lejanos en el tiempo¹ o por hechos producidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial². El fin de regímenes como el Apartheid sudafricano o las dictaduras militares latinoamericanas dieron lugar a una serie de políticas "de perdón" cuyo objetivo era la reconciliación y la unidad nacionales por medio de la amnistía y la renuncia a demandas judiciales. Las víctimas rechazaron estas políticas, exigieron justicia y recordaron que son las únicas que tienen la facultad de perdonar. La retórica gubernamental del perdón fracasaba y ratificaba la insuficiencia del derecho frente a los crímenes de estado, así como la imposibilidad de que un estado criminal haga justicia contra sí mismo, aunque haya cambiado el régimen. (Lefranc 2002: 346-349).

Para poner fin al terrorismo, gobiernos como el británico (2005), argelino (2005) o español (1977) han propuesto igualmente amnistías, indultos o excarcelaciones de terroristas. La idea de intercambiar "paz por presos" toma fuerza en España cuando en 2005 el gobierno elabora una Resolución de lucha contra el terrorismo con el objetivo de llegar al fin de ETA mediante una negociación. A pesar de la hostilidad de la opinión (Buesa 2006:14), la idea persiste. Pese a que, tras el alto el fuego permanente de 2011, ni ETA se ha

¹ Reconocimiento de los "errores históricos" de la Iglesia Católica por parte de los últimos papas. Vid. Memoria y reconciliación. La iglesia y las culpas del pasado http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_con_cfaith_doc_20000307_memory-reconc-itc_sp.html

² 16/7/1995 El presidente Chirac reconoce la responsabilidad de Francia en la deportación de judíos.

disuelto, ni ha entregado las armas, ni se ha arrepentido de sus crímenes ni ha pedido perdón, se ha seguido exigiendo a gobiernos posteriores que modifiquen su política penitenciaria y consigan la aquiescencia de las víctimas:

“la “magia” del perdón tiene que provocarse, primero dialogando y luego negociando, primero a nivel gubernamental como responsabilidad inequívoca del gobierno y luego, en paralelo, cuando sea preciso, informarlo a las víctimas para que asuman las consecuencias y den su respaldo, aunque sea, lógicamente, condicionado.” (Cid 2013: 254).

Paralelamente se ha producido una extensa gama de situaciones que giran en torno a la cuestión del perdón. Así, ha habido instituciones, como la Iglesia y el Gobierno vascos, que han pedido perdón a las víctimas por el daño que su indiferencia les infligió (Cid 2013: 161-162). Hay víctimas que han adoptado el “ni olvido ni perdono” de Enrique Múgica. Otras han perdonado sin que sus victimarios se lo pidan, como Irene Villa u Ortega Lara. La viuda de López de Lacalle reclama “que ETA pida perdón a este pueblo” (El Mundo 7/5/16). En cambio otras abogan por el cumplimiento íntegro de las penas: “No hace falta que pidan perdón. No hace falta que se arrepientan. [...] Que paguen por sus delitos [...] que pierdan con los hechos. Entonces llegará el fin de ETA” (Cid 2013: 245-251). Tal aspiración a la justicia llega a ser tachada de deseo de venganza por algunos partidarios de la revisión de penas. Las paradojas se acumulan, pues entran en colisión el orden moral del perdón, de naturaleza intersubjetiva, y el orden político.

La literatura se ampara también de la compleja cuestión sobre terrorismo y perdón tan presente en el debate público. Fernando Aramburu abordó ya el tema en el cuento *Después de las llamas* (2006) y vuelve a tratarlo en la novela *Años lentos* (2011). Examinaremos cuáles son sus propuestas estéticas y el alcance ético de las mismas, qué variaciones introduce en el tratamiento del tema. Para ello, analizaremos primero la construcción del texto centrándonos en los aspectos propios de la intertextualidad y de la metaficción postmoderna antes de abordar el perdón como motor ético de la novela.

1. Una novela en gestación: intertextualidad y metatextualidad.

Años lentos reúne dos tipos de materiales con los que realizar un posible texto de ficción. Ese proyecto es mera virtualidad. En cambio, lo que sí tiene existencia material son la serie de índices visibles que constituyen una especie de texto previo o "ante texto". Esos futuros materiales de desecho dan cuenta del secreto de fabricación de una ficción, de su proceso de escritura (Ferrer 2007: 1-3). Estamos ante un "manuscrito moderno", ese material documental que recopila el literato para crear su obra y que, desde finales del siglo XVIII, en vez de destruirlo, lo dona a instituciones públicas o privadas para delicia de los expertos en crítica genética (Biasi 1990: 7) Estos dividen el trabajo de creación, desde el indicio al texto final, en cuatro fases: pre-redacción, redacción, pre-editorial y editorial. Los materiales contenidos en Años lentos pertenecen únicamente a esa primera etapa. El último apunte anuncia una posible fase de redacción: "Si noto que la historia fluye, que se deja contar [...] le dedicaré todo el mes [...] si alcanzo la página cincuenta no habrá vuelta atrás." (Aramburu 2012:219)

En la caja de archivos que es Años lentos, los materiales de diferente autoría y naturaleza se distinguen tipográficamente. Por un lado, la narración de un farmacéutico navarro que evoca sus recuerdos comprendidos entre 1969 y 1971, a petición del narrador-novelistas. Por otro, 39 apuntes en cursiva de este último que van intercalados aleatoriamente entre la narración del farmacéutico. Esta sigue una ordenación cronológica y temática de los acontecimientos: alterna un episodio sobre su prima con otro sobre su primo. El lector puede abordar la lectura de estas fuentes de dos formas: o bien lee el conjunto respetando la ordenación de los materiales según se da, o bien lo lee dissociando los dos tipos de fuentes.

El texto del navarro, de naturaleza autobiográfica, interesa al novelista por su valor testimonial. Dado que El Lazarillo de Tormes se erige en intertexto de esta autobiografía, nace la sospecha sobre la naturaleza ontológica de dicho informante. Si, como en el caso de su modelo textual, se trata de una autobiografía ficticia, puede que el farmacéutico navarro sea un ente de ficción. En todo caso, él no tiene conciencia de serlo como ocurre en la novela autoconsciente moderna (Dotras 1994:176-179). Esa sospecha nace en el fuero interno del lector de Años lentos. Son tan numerosas las similitudes que existen entre Lazarillo y la narración del navarro que la dialéctica de la memoria, que se

establece entre el texto que se descifra y el texto que se recuerda (Rifaterre 1979:128), le obliga a considerarlas no sólo como meras huellas intertextuales sino también como imperativo de lectura (Rifaterre 1980:5)

Entre el Lazarillo y el texto del navarro existe una relación intertextual relacionada con la construcción del texto, que podemos calificar de macrotextual. Lázaro de Tormes informa a una dama, que no vive en Toledo, sobre el amancebamiento de su propia mujer con el Arcipreste de San Salvador. Este es jefe de Lázaro y confesor de la dama, temerosa de que no se respete el secreto de confesión. Para que esta comprenda bien el caso, Lázaro, marido consentido, le cuenta su vida y ascensión social seleccionando los episodios más relevantes desde su nacimiento (Navarro 2010:26-40). Lázaro interpela a su interlocutora a lo largo de su crónica, transcrita quizá por un escribano dada su falta de letras: "Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso "(Lazarillo 2003:10). Del mismo modo, el navarro Txiki Mendioroz Anranzábal se dirige respetuosamente al novelista en su escrito: "Yo, señor Aramburu, por las razones que usted conoce..." (Aramburu 2012: 11).

La narración de Lázaro es una construcción articulada con piezas narrativas que se subordinan a la explicación del caso (Lázaro 1978: 84-90). Del mismo modo, el navarro subordina primero sus recuerdos al objetivo global del novelista: "como me dijo, aspira relatar con veracidad los hechos de una familia de Ibaeta por los tiempos de su niñez" (Aramburu 2012: 29). Posteriormente, su narración se centra en esclarecer los episodios que interesan al novelista. Por lo que respecta a su prima, es el bofetón que su tía propina al cura en público, "suceso que yo le voy a contar a usted ahora en cumplimiento de la promesa que le hice" (Aramburu 2012: 212). Por lo que respecta al primo, se trata de su fuga y registro policial de su habitación: " el episodio [...] que usted dijo conocer a medias la última vez que nos vimos y por el cual me confesó que experimentaba un vivo interés" (Aramburu 2012: 119

Lázaro de Tormes no pierde de vista el objetivo de su relato, por ello justifica la selección de sus recuerdos: "Huelgo de contar a Vuestra merced estas niñerías, para mostrar cuánta virtud sea a los hombres subir siendo bajos" (Lazarillo 2003:10). El navarro actúa con el mismo dominio del discurso. Unas veces decide contar recuerdos- los juegos eróticos de los adolescentes del barrio- por su potencial narrativo: "no me extrañaría que al leerlo sienta tentaciones de

sacar provecho literario al suceso" (Aramburu 2012: 35). Otras los evita: "no me explayo en estos recuerdos tristes porque ya sé que a usted le interesan otros asuntos." (Aramburu 2012: 140).

Bien sabemos que "el pasado de Lázaro se tamiza en la novela con el cedazo de su presente" (Rico 1982:29), y que él es bien consciente de las implicaciones estos dos tiempos: "hoy día cuando topo con alguno de su hábito con aquel paso y pompa [el tercer amo], le hé lástima con pensar si padece lo que aquel le vi sufrir" (Lazarillo 2003:92). Idéntica consciencia y perspectiva temporal se manifiesta en la narración del navarro: " Mi prima Mari Nieves, por los tiempos de estos recuerdos míos, era [...] de cuerpo sano, bastante rollizo, aunque no tan hinchado como ahora" (Aramburu 2012: 27).

Los procedimientos intertextuales de tipo macroestructural se refuerzan con una serie de alusiones microtextuales centradas en la construcción de personajes. El paralelismo entre Lazarillo y el informante navarro es evidente. Los primeros hitos biográficos suceden a la misma edad: "Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre..." (Lazarillo 2003:14). El navarro, privado de padre como el salmantino, abandona igualmente el hogar materno por penurias económicas: " Llegué a San Sebastián [...] una tarde a principios de 1968. Acababa de cumplir ocho años". Las humillaciones y golpes, propinados por su primo, recuerdan los del ciego que alumbraba a Lázaro en la carrera del vivir. Como Lázaro, "en la cumbre de toda buena fortuna" (Lazarillo 2003: 135), el navarro termina su relato mostrando con orgullo su ascensión social: "Y aquí me tiene, señor Aramburu, después de tantos años, con mi bata blanca, mi farmacia, mi mujer..." (Aramburu 2012: 216).

La peripecia vital de la prima Mari Nieves parece sintetizar la de las mujeres de Lázaro, madre y esposa. Al igual que a esta última, que antes de casarse "había parido tres veces" (Lazarillo 2003: 133), se la procura casar, embarazada de otro, con un marido consentido: "Te saldrá buen marido, alégrate. Lo mismo que carga a gusto con mis bolsas cargará con la criatura y con todo lo que le echas". (Aramburu 2012: 132). Si, en el Lazarillo, existen sospechas sobre posibles violaciones del secreto de confesión por parte del arcipreste de San Salvador [trasunto de García de Loaysa, confesor amancebado de Carlos V (Navarro 2010: 62-67)], en el caso de Don Victoriano, para el navarro, son certezas: "no respetaba el sigilo sacramental, sino que los pecados

que algunos habían cometido en compañía de mi prima [...] él se los había revelado a mi tía" (Aramburu 2012: 32)

Las apelaciones de Lázaro a Vuestra Merced reforzaban "la ilusión de historicidad y la verosimilitud global de la novela" (Rico 1982:27). Las innumerables apelaciones del navarro al novelista desempeñan el mismo papel estructural y sirven además para apuntalar la naturaleza ontológica del informante. Si su biografía no es ficticia, entonces es un ser real que casualmente escribe como si tuviera al Lazarillo de Tormes como modelo, pese a su desdén por la literatura: " a mí que he leído tantos libros científicos [...] no me gusta mucho la literatura, ya lo sabe usted" (Aramburu 2012: 98).

Su realidad ontológica se afirma en incisos que evocan un tiempo, espacio y estrato social compartidos con el novelista: "como usted sabe de sobra, señor Aramburu, por cuanto vivió largos años en el número 4 de aquel arrabal". (Aramburu 2012: 16). Lo mismo ocurre cuando a menudo recuerda que existe un pacto previo de escritura que condiciona su colaboración. El informante, que no desea perjudicar a sus parientes benefactores, busca proteger sus identidades. Eso supone que el nombre propio designa a seres únicos, a sustancias individuales reales, entre las cuales se encuentra él, y que el uso de un nombre-máscara literario los convertirá en virtuales, irreales: "le ruego que trate con respeto a mi prima Mari Nieves en su novela y que, en cumplimiento de la promesa que me hizo, le asigne un nombre ficticio" (Aramburu 2012: 28).

El narrador navarro reflexiona sobre su trabajo de escritura y lo justifica: "Perdone estas minucias descriptivas, pero ya va a ver como no carecen de sentido" (Aramburu 2012: 36). Es consciente de que el objetivo y la naturaleza de su texto se oponen radicalmente a los de la literatura. El trabajo literario no consiste en reproducir fielmente lo real sino en transformarlo: "nada de lo que pienso referirle [...] es inventado, aunque quizá la verdad carezca de importancia cuando se escribe con propósito novelesco" (Aramburu 2012: 98). Pero, a veces, parece olvidarlo y conmina al novelista a relativizar sus juicios, como si diera por hecho que éste se limitará a transcribir fielmente su versión: "Bien pudiera ocurrir, no obstante, que estas no sean sino figuraciones mías. Por si acaso no las tome usted demasiado en serio" (Aramburu 2012: 27). Igualmente es sabedor de que la realidad es insabible, por fragmentaria, incluso para los testigos presenciales. De ahí que no se pronuncie sobre lo verdaderamente ocurrido:

“Piense usted lo que se le antoje” (Aramburu 2012: 104). A pesar de que no se esfuerza especialmente con el estilo, pues usa siempre fórmulas introductorias fijas (“Y fue de esta manera” (Aramburu 2012: 29), le agrada su condición de informante. Tanto es así que hace valer sus silencios para convertirse en fuente de referencia: “sobre este sacerdote yo podría contarle muchas cosas y algunas cosillas siempre que lo considerase usted útil para su novela” (Aramburu 2012: 29).

Las afinidades con el novelista, el deseo de prolongar la colaboración con él en el tiempo, los ejemplos de autoconciencia y auto referencialidad en la narración otorgan al narrador navarro la calidad de ser real. De la misma manera que su texto comparte con los apuntes del novelista la condición de fuente, él parece compartir con el narrador-novelistas su estatus ontológico.

El navarro da fe de una violencia que afecta todos los ámbitos de socialización del individuo. En el ámbito nacional, se encuentra la violencia policial, metonimia de la de la dictadura. Frente a ella, la terrorista. Es la época en la que ETA empieza a matar. La fecha del asesinato de las primeras víctimas mortales (José Pardines -7/6/68- y Melitón Manzananas -2/8/68-), el estado de excepción de 1969 y el terremoto del 28/2/1969 fijan la cronología de la acción. En el ámbito local, la violencia se ejerce contra la familia del informante. El embarazo de la adolescente supone su exclusión social. Para evitarla, tras la tentativa fallida de abortos, su madre se humilla buscándole un marido y pagando presumiblemente un precio en forma de favor sexual a su futuro consuegro. La muerte social de Julen, el hijo, resulta del abandono de la banda terrorista y de una posible delación. El precio que paga es la salida primero de su pueblo y después el exilio. Su familia se reintegra socialmente cuando prueba a la comunidad que su destierro será definitivo. Como en las obras de teatro de Koldo Barrena (Alonso Rey 2015), el acusado de chivato, que se exilia forzado a América, vuelve como indiano generoso que posibilita el ascenso social de su primo. En el ámbito doméstico, la víctima es el miembro más débil, el bebé deficiente, cuya muerte puede haber sido provocada. Es un mundo de victimarios y de víctimas que participan en la espiral mimética de la exclusión. Los individuos parecen aplastados por su destino. El informante ve a su primo terrorista como “el corcho de mi caña posado en el agua del mar, arrastrado [...] por fuerzas superiores a él” (Aramburu 2012: 189)

2. Una novela en gestación: la metaficción

Los 39 apuntes que alternan con la narración del navarro son un material emparentado con la metanovela, una novela en la que “el narrador [...] cuenta resaltando la propia elaboración de la novela. El acto de escribir y organizar la historia forma parte del objeto de la escritura, prestándose atención explícita al acto mismo de crear [...]. [En este tipo de textos], el escritor pone ante el lector una novela concluida y a la vez en proceso de desarrollo y elaboración” (García 2005:66-70) En estos apuntes se usa el recurso del autor ficticio dramatizado: el escritor real Aramburu se dobla como narrador-novelistas. Estaríamos pues ante una metaficción enunciativa o discursiva (Gil 2005:17), pues la instancia autorial produce fragmentos pertenecientes al relato de ficción junto a otros pertenecientes a la ficción del relato: el acto narrativo del proceso de creación. Pero, a diferencia de lo que ocurre en una metanovela al uso, el narrador fictivo no produce un universo de ficción acabado y completo, sino inconcluso, fragmentario e inorgánico. Es más, sus textos podrían calificarse de marginales, pues están escritos en los márgenes de lo literario, algo muy del gusto de la estética postmoderna (Sobejano–Morán 2003: 7-14). Tanto es así que la instancia autorial no define la naturaleza ni la forma de la futura de la novela. Todo es indeterminación. ¿Será una novela metafictiva y conservará entonces el rastro del proceso de su creación o no lo será y, por consiguiente, serán destruidos estos materiales que muestran el artificio de la construcción de la ficción?

Estos 39 apuntes pueden clasificarse en tres grupos, según la forma. El primero se compone de apuntes de tipo personal con predominio de la primera persona. Reflejan pensamientos que tienen que ver con la opción estética deseada: una novela corta con poco lugar para los personajes secundarios (nº 23); señalan la conveniencia de añadir determinadas escenas similares a las del cuento *Los peces de la amargura* (nº 24, 25). Otros se centran en su informante. El narrador-novelistas corrige los errores botánicos y léxicos del navarro (nº 35), se queja de su falta de precisión y fiabilidad sobre los datos históricos (nº 28), proyecta sacrificar la verdad del informante en aras de la solidez psicológica del personaje literario (nº 32), cavila sobre los posibles problemas jurídicos derivados

del incumplimiento de su pacto con el informante sobre el cambio de nombres de los personajes (n°36). En algunos, más intimistas, confiesa lo difícil que le resulta recrear el ambiente de finales de los sesenta (n°29), lo necesario que es introducir una experiencia personal (n°38) o planifica su calendario de escritura (n°39).

Un segundo grupo está constituido por fragmentos autónomos de carácter literario que ya podrían ser incluidos en la economía de la futura novela (n°27, 31, 33). El tercer grupo, el más numeroso, se compone de textos heterogéneos: diálogos, cuya interlocución va precedida del nombre de los personajes (n°21), o que no respetan el uso de los signos ortográficos (n°12). Hay meros esquemas narrativos estructurados en acción, tesis, consecuencia (n°18,19) o intervenciones de distintos personajes sobre un mismo asunto (n°27). Se incluyen listas confeccionadas para una ulterior explotación literaria. Pueden ser documentación extraliteraria, como las penalidades del terrorista (n°30), o información proveniente de otros testigos presenciales, como sus padres (n°38).

Algunos textos son híbridos: el discurso de ficción se enlaza con el teórico (n°1-5). Esos incisos metatextuales confieren al material la categoría de texto privado, pues su receptor es la instancia autorial que se escribe a sí misma y escribe para sí misma. Además indican que ese prototipo de texto de ficción no es aún de carácter literario, que su estatus es incierto, provisional: "chica, te haces la tonta (buscar un sinónimo menos trillado) o qué" (n°1). La instancia autorial se manifiesta mediante la primera persona: "una vecina (¿preciso la identidad?) trae la urna con la Virgen" (n°1). Pero, cuando esta falta, el enunciado se le atribuye obligatoriamente: "No conviene interrumpir el hilo narrativo" (n°2). El autor-novelistista representado se centra en los aspectos técnicos, artesanales, de la escritura. Vigila tanto la competencia léxica del personaje que crea: "Esta expresión tal vez sea demasiado rebuscada para esta clase de personajes" (n°1); como la suya propia: "que le quema (cuidado, leísmo, la quema)" (n°1). Anticipa los problemas de recepción del texto: "(introducir una breve explicación para lectores no vascos, pero sin romper el hilo narrativo)" (n°1). Cuida la coherencia temporal de la acción: "(Ojo con este detalle porque me obliga a situar la acción en otoño)" (n°7). Se apoya en la documentación: "(mirar las fotos que hice cuando estuve allí)" (n°5). Atiende a los efectos estilísticos: "Cambiar de sopetón el ritmo sintáctico. Begoña corre

hacia su amiga" (n°10). Dado que el narrador-novelistas trata como un material más tanto la forma como el fondo, desacraliza el discurso y la praxis nacionalistas al imposibilitar que se establezca una conexión sentimental o afectiva con lo narrado: "La verde y hermosa tierra de los vascos. La que nos quieren arrebatarse, etcétera. Lanzan unos gorras..." (n°5)

Del mismo modo, las prácticas intertextuales ahondan la distancia emocional entre el creador y sus criaturas. En el apunte 9, explora el suicidio de la adolescente embarazada utilizando una gama de modelos literarios femeninos, autoras o personajes, que resultan inoperantes o inverosímiles aplicados a la realidad de su personaje: "Opción Alfonsina Storni: Mari Nieves va a la playa de Ondarreta y se adentra en el mar hasta ahogarse. La acción resultaría más poética si la muchacha no fuera gorda." (n°9). Finalmente opta por un suicidio fallido construido sobre las bases de la intermedialidad (Gil 2005:15), en este caso, el aprovechamiento de técnicas y estéticas fílmicas en la novela: "Como en las célebres secuencias de Hitchcock, el relato presenta a Mari Nieves por la espalda..." (n°10)

No es extraño que los textos de tipo metafictivo acaben convirtiéndose en aporías. En Anabel de Cortázar, la instancia autorial elabora un discurso sobre el sufrimiento que le produce la imposibilidad de escribir (Clain 2000:37). De la misma manera, en los apuntes de Años lentos, el material metatextual desborda en ocasiones al texto literario. El esbozo técnico acaba suplantando a la creación que se deja en suspenso y se convierte en mera intención: "Aquí urge poner por obra un truco literario que mantenga al lector en la expectativa [...] y le transmita una sensación de tiempo que pasa inexorablemente. Esto quizá pueda conseguirse mediante la descripción con frases sincopadas..." (n°10)

El lector de Años lentos asiste, pues, como espectador, a la construcción de una obra literaria, que esboza el diálogo interno del creador a golpe de hipótesis o decisiones aplazadas en el tiempo.

La materia trabajada en los apuntes prefigura la futura novela que gira en torno a los cuatro miembros de una familia obrera vasca. La narración del informante navarro no actúa realmente como narración marco cuya narración enmarcada estaría constituida por los apuntes del narrador-novelistas representado, Aramburu. Entre ambos materiales no existe una verdadera relación especular al uso. Los apuntes son como satélites que se construyen

alrededor de la narración del informante, en los resquicios imaginativos que deja esa matriz. Los apuntes la completan, la profundizan, exploran nuevos territorios, pero no la reflejan al modo de un espejo. La única mise en abyme que cabe señalar es la de la enunciación (Dällenbach 1977:102-105), esto es, el contexto en el que se produce la obra. El autor biográfico Aramburu, que escribe *Años lentos*, se refleja en el narrador-novelistas Aramburu que elabora unos apuntes, germen de una futura novela. Este último es a la vez lector de la narración autobiográfica que le proporciona su informante navarro. El informante, que escribe un texto trufado de comentarios sobre lo creado, realiza igualmente un acto de creación y de reflexión similar al que lleva a cabo el narrador-novelistas, reflejo a su vez del autor biográfico.

Aunque la novela no exista aún, el perfil de los personajes ya está trazado. Visentico, el padre, protagoniza una escena en la que es agredido por un vecino, cuyo hijo tiene relaciones sexuales con su hija (nº2), y aparece en otras en las que su mujer intenta dialogar con él. Estas escenas son invención del narrador-novelistas. Reflejan la psicología del personaje que ya anuncia el diminutivo de su nombre: un ser débil, superado siempre por los acontecimientos. Este hombre ausente, refugiado en su trabajo, sin dominio sobre la realidad ni autoridad sobre su familia coincide con el perfil de padre de terrorista que últimamente aparece en textos sobre como *Ojos que no ven* (2010) de González Sainz o *Melodías Vascas* (2011) y *El hijo del pelotari ha salido de la cárcel* (2011) de Mikel Azurmendi.

Maripuy, la madre, compensa con su fuerza la abulia del marido. Se enfrenta con los vecinos para prevenir sin éxito el embarazo de su hija (nº2). El autor-novelistas no explota la sospecha de adulterio que alberga el informante: "Ezeibarrena la fue a ver sin su caja de herramientas. Piense usted lo que se le antoje" (Aramburu 2012: 104). La presenta sólo como mujer deseada por su futuro consuegro (nº1). Hace que Maripuy dé la noticia del embarazo a su marido (nº7) y que le pida ayuda para solucionar el problema de la nieta deficiente (nº34). Tampoco reelabora las sospechas de asesinato que pesan sobre ella: "Una sospecha [...] pequeña al principio, se me agrandó al descubrir que también don Victoriano la profesaba" (Aramburu 2012: 214).

Construye el personaje de Mari Nieves con gran libertad. Muestra la presión social al excluirla de la clase de música por su embarazo (nº6) y al

intentar llevar a cabo un suicidio, jamás insinuado por el informante (nº8, 9, 10). La hace dialogar con el padre de la criatura (nº33) y con su futuro marido, Chacho (nº26), el único personaje secundario con cierta relevancia. Se le describe físicamente (nº 16) y se perfila su simple psicología en un diálogo con unas vecinas (nº17).

A Julen, el hijo, le dedica numerosas secuencias centradas en los momentos iniciales de su trayectoria terrorista. El adoctrinamiento nacionalista de la mano del cura, condensado en el paisaje, la lengua y la bandera (nº3, 4, 5), lo recrea a partir de los datos del capítulo, titulado por su informante, La cosa más sagrada. El narrador-novelistasacraliza la bandera del PNV estableciendo un paralelismo con las capillas móviles que las madres de familia custodiaban por turnos en sus domicilios. Los hijos adoctrinados en el nacionalismo debían custodiar la bandera por turno y en secreto. Es una manera eficaz de mostrar cómo el nacionalismo y ETA se sustentan en tres figuras de lo sagrado: Dios, la nación y la revolución. Son figuras del pasado, desechadas por las democracias occidentales que han sacralizado, en su lugar, el valor de la vida humana como signo de los nuevos tiempos. (Ferry 2006:275).

El narrador- novelista mantiene la pistola y el dinero que aparecen en el capítulo Dado azul de su informante para construir los diálogos que corresponden a la huida de Julen y su amigo (nº18,19). Las penalidades de la clandestinidad (nº20, 21, 22, 30, 31) son todas invención del narrador-novelistasacraliza la bandera del PNV estableciendo un paralelismo con las capillas móviles que las madres de familia custodiaban por turnos en sus domicilios. Los hijos adoctrinados en el nacionalismo debían custodiar la bandera por turno y en secreto. Es una manera eficaz de mostrar cómo el nacionalismo y ETA se sustentan en tres figuras de lo sagrado: Dios, la nación y la revolución. Son figuras del pasado, desechadas por las democracias occidentales que han sacralizado, en su lugar, el valor de la vida humana como signo de los nuevos tiempos. (Ferry 2006:275).

El gusto por los diálogos y la utilización de detalles prueban que el narrador-novelistasacraliza la bandera del PNV estableciendo un paralelismo con las capillas móviles que las madres de familia custodiaban por turnos en sus domicilios. Los hijos adoctrinados en el nacionalismo debían custodiar la bandera por turno y en secreto. Es una manera eficaz de mostrar cómo el nacionalismo y ETA se sustentan en tres figuras de lo sagrado: Dios, la nación y la revolución. Son figuras del pasado, desechadas por las democracias occidentales que han sacralizado, en su lugar, el valor de la vida humana como signo de los nuevos tiempos. (Ferry 2006:275).

Elabora artísticamente las situaciones inaccesibles para el testigo presencial: " le dijo unas palabras ofensivas. No me pregunte usted cuáles porque nunca las he sabido" (Aramburu 2012:192). La información aportada se convierte ante todo en punto de partida estimulante, pero sus limitaciones le obligarán a zanjar los conflictos producidos entre lo real y lo ficticio. Su informante repite rumores y enuncia hechos que valora en el momento de la escritura: "fíjese usted en que a pesar de la marea represiva, [...] mi primo decide interrumpir su exilio [...] y se pone a cenar tan campante como si hubiera estado fuera de casa unas horas en lugar de un año y cinco meses."(Aramburu 2012: 187) Tal falibilidad obliga al narrador-novelistas a buscar infructuosamente la verdad en otras fuentes, sus padres: "¿Alguien fue detenido por su culpa? ¿Lo vieron hablando con policías? No sabe. Que pregunte a mi madre"(n°37).

En su proyecto de novela, no se pronuncia sobre qué va a hacer con el personaje Julen. ¿Lo va a presentar como delator, como víctima de una falsa acusación, como en el cuento Enemigo del pueblo de Los peces de la amargura, o dejará planear la duda? ¿Lo tiene decidido en el momento de elaborar estos apuntes? Estos interrogantes son de máxima importancia en la ejecución del proyecto narrativo, pues su decisión modelará considerablemente el sentido de su futura obra.

Estos borradores no sólo dejan entrever el cómo se hace una obra literaria, sino también el porqué se crea. Dan cuenta tanto de la técnica como del impulso que motiva de la creación.

3. El trasfondo textual: El perdón como motor de la novela.

El apunte n°38 contiene la clave de la creación de la futura novela. Es un ante-texto que abre la puerta al mundo de l'arrière-texte. Si la noción de ante-texto se refiere a los borradores que preceden materialmente la creación literaria, arrière-texte, o "trasfondo textual", designa todo lo inmaterial que la precede: asociaciones verbales, sensoriales, cognitivas que engloban y superan el fenómeno de la intertextualidad (Trouvé 2010: 7). Este concepto, con su doble acepción espacial y temporal, es pertinente para analizar la intertextualidad que pasa desapercibida en una simple lectura, el trasfondo cultural de la creación, las

circunstancias históricas y personales de la producción e incluso la incidencia del cuerpo en el discurso (Trouvé 2010b: 14).

Aquí el trasfondo textual deja entrever la culpabilidad que ha embargado al narrador-novelistas así como su arrepentimiento y disposición a asumir su responsabilidad. Su culpa es haber acosado, aislado, a Visentico: "En lugar de corresponder a su saludo le clavo una mirada de fuego" (n°38). Si lo que le unía a su informante era haber compartido tiempo, espacio y clase social, lo que le separa es de naturaleza moral. El informante y su familia fueron víctimas, en cambio el narrador-novelistas se encontraba entre los victimarios.

El hecho del que se arrepiente remonta a su adolescencia: "De entonces acá han transcurrido cuarenta años" (n°38). Según las indicaciones del informante navarro, debe de fecharse entre finales del año 1970, momento en el que Julen es condenado a la muerte civil por el párroco, y junio de 1971, fecha en que una carta, proveniente de Brasil, anuncia su destierro definitivo: "El mismo día, por la tarde, la gente del barrio empezó a saludarnos" (Aramburu 2012:199).

La ofensa no se presenta como acto realizado en absoluta libertad, sino bajo el condicionamiento del grupo social. La justifica sirviéndose de una metáfora biológica y de una expresión impersonal: "me han contagiado el odio que le profesa a él y a su familia mucha gente en el barrio por causa del hijo supuestamente colaborador de la policía" (n°38). Con ellas convierte a su vez al adolescente que fue en víctima de la presión mimética ambiental.

La comprensión de la falta, su confesión y el arrepentimiento sitúan al individuo en la dinámica del perdón. Ricoeur caracteriza el perdón como lo que se pide al otro y en primer lugar a la víctima (Ricoeur 1995:81). El mero hecho de pedir perdón ya es benéfico para el ofensor pues descarga la conciencia del remordimiento (Echeburua 2013:70). El ofensor arrepentido, que no puede librarse de su culpa por sí solo, la toma sobre sí mediante la confesión. Queda vinculado tanto a su culpa como al ofendido, quien, mediante el perdón, logra desvincular al ofensor de su acto. Se perdona al culpable pero se condena su falta (Polivanoff 2011: 96). El perdón es un olvido que permite desligarse del pasado y ese tipo de olvido es feliz por su efecto liberador. (Ricoeur 2000:652).

Ahora bien, existen situaciones complejas en las que el perdón interpersonal queda en suspense y no es liberador dado que se imbrican

diferentes tipos de culpa - criminal, moral, metafísica y política – (Jaspers 1990: passim) y se mezclan el ámbito personal con el político. El perdón puede ser paradójico y puede plantear dilemas morales. Caso paradigmático es el de Simón Wiesenthal, quien respondió con el silencio cuando un nazi agonizante, coautor de un horrible crimen, le pidió perdón, por azar, dada su condición de judío y de víctima (Wiesenthal 2004).

Aramburu privilegia en su literatura este tipo de perdón paradójico, imposible. En el cuento Después de las llamas, el padre de un terrorista etarra, sin ser autor material del delito, pide perdón a un herido en un acto terrorista callejero. El ofendido se ve en la imposibilidad de perdonar a un ofensor con el que no le une ningún vínculo previo, pese a que aquel asuma su culpa moral, metafísica e incluso política (Alonso Rey 2016).

En Años lentos, como el ofendido ha fallecido, el narrador-novelistista proyecta escribir una novela para pedir públicamente un perdón que nunca obtendrá. Comparado con un asesinato, secuestro o extorsión, negar un saludo parece un acto violento menor. Pero el narrador-novelistista adulto ha comprendido, tras un proceso de transformación interior, que, al acatar en el pasado los valores del grupo, participó en el mal y fue su cómplice. Contribuyó a extender la lógica que instala el terrorismo, el cual convierte la vida social en un foco desde el que se propaga el estado emocional que lo hace posible (Mannoni 2004: 120). Aquel acto suyo de rechazo tenía, a su escala, su función en el nacimiento, desarrollo y auge posterior del terror. Su conciencia le lleva a asumir públicamente la responsabilidad de su culpa moral individual. Si perdonar supone adquirir cierta superioridad sobre el perdonado, con la que se restablece un equilibrio simbólico de las humillaciones que palia el daño causado (Lázaro: El país 7/11/11), pedir perdón supone aceptar el estigma que hará siempre del narrador-novelistista un victimario, el ofensor de Visentico que pidió tarde perdón. Si bien el perdón es un asunto interpersonal, pues siempre necesita de la presencia y de la acción de otra persona, este no es necesariamente individual ni privado (Arendt 1983: 308). El narrador-novelistista proyecta pedir perdón ante el futuro lector de su novela, pues el ofensor no puede nunca perdonarse a sí mismo, ya que depende de los demás para aparecer ante ellos como una singularidad (Arendt 1983: 310). El perdón religioso ha institucionalizado la función de un tercero: el confesor. ¿Otorga este papel al lector?

En el origen de la novela en gestación se encuentra un impulso de naturaleza ética: " ya sólo por dicho motivo debería escribir la novela" (n°38). ¿Cómo entender esa petición virtual de perdón? El autor-narrador participó en un ritual de purificación cuyo objetivo era el sacrificio del chivo expiatorio, Visentico, para regeneración el cuerpo social. Actuó por mimetismo, sin preocuparse de si la verdad fundamentaba su acción pues, como Girard afirma, "la firme creencia de todos no exige más verificación que la unanimidad irresistible de su propia sinrazón" (Girard 2011:122). El arrepentimiento del narrador-novelistas le impele a la búsqueda de la verdad para escribir su novela, de ahí que consulte diferentes fuentes: padres, informante. Su culpa moral y su memoria privada dejarán su intimidad para exponerse públicamente mediante la ficción. Puede que, con su petición de perdón, aspire a crear un círculo mimético virtuoso y ejemplar que haga posible que cada ofensor se arrepienta y pida perdón a las víctimas. La lectura buscaría entonces el compromiso ético del lector, pues los principios morales que dirigen la escritura penetrarían en su mente y conciencia, según el adagio erasmiano *Lectio transit in mores*.

Así, las prácticas metafictivas acusadas de ser mero formalismo ajeno a los problemas de la actualidad, "piruetas metanarrativas para ajustarse a la moda de las últimas corrientes narratológicas" (Senabre 2003), sirven, en el caso que nos ocupa, de cauce estético y ético para tratar de lo real: del perdón en el fin del terrorismo. El lector de *Años lentos* configura la obra que el autor le da desfigurada. Su única certeza es la de encontrarse ante un artefacto literario que le interroga: ¿es ficticio el informante que se presenta como ser real?, ¿la peripecia vital del narrador-novelistas es la del el autor biográfico? , ¿*Años lentos* es un simulacro de ante-texto cuando en realidad es un auténtico texto de ficción? Las aporías que generan las prácticas metafictivas se doblan de las aporías del perdón. Sólo el deseo de pedir perdón por el daño causado parece incuestionable.

Bibliografía

Anónimo (2003). *Lazarillo de Tormes*. F. Rico (ed.). Madrid: Cátedra.

Alonso Rey, M.D. (2015). *Víctimas, victimarios y destierros en dos obras teatrales de Koldo Barrena: Regreso y Pintxos*. C. Pelage, S Fasquel, B.

- Natanson (eds.) *Doble(s) sens = Doble(s) sentido(s)*, Espagne- Amérique Latine= América Latina-España, Orléans, Editions Paradigme, p. 251-267.
- Alonso Rey, M.D. (2016). Víctimas del terrorismo: trauma y superación en Los peces de la amargura de Fernando Aramburu. *Tonos Digital*, n° 31. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1504>
- Aramburu, F. (2012). *Años lentos*. Barcelona: Tusquets.
- Arendt, H. (1983). *Condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Lévy.
- Biasi, P-M. de et all. (1990). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Bordas.
- Buesa, M. (2006). Víctimas del terrorismo y política del perdón. *Cuadernos de pensamiento político*. Abril-junio. p. 9-22.
- Cid Cebrián, M. (2013). *Ante el final de ETA. La fuerza del perdón (1998-2013)*. Madrid: La Catarata.
- Clain, M. (2000). Une forme de la fiction théorique dans « Anabel » de Julio Cortázar. *La Metatextualité*, n°3. Nice: Université de Nice.
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Éditions du Seuil.
- Derrida, J. (1999). *Le siècle et le pardon*. Le Monde des débats.
- Dotras, A.M. (1994) *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Echeburúa, E. (2013) El valor psicológico del perdón en las víctimas y en los ofensores. *Eguzkilore*, n°27, p. 65-72.
- Ferrer, D. (1998). Le matériel et le virtuel: du paradigme indiciaire à la logique de mondes possibles. M. Contat, D. Ferrer (eds) *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS Éditions. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14019>. (consultado 4/4/16)
- Ferry, L. (2006) *Apprendre à vivre. Traité philosophique à l'usage des jeunes générations*. Paris: Plon.
- García, C.J. (2005). *Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autoreflexividad*. *Anthropos*, n°208, pp. 65-70.
- Gil González, A. J. (2005). *Variaciones sobre el relato y la ficción*. *Anthropos*, n°208, pp. 9-28.
- Girard, R. (2011). *La violence et le sacré*. Paris: Fayard.

- Jankélévitch, V. (1967). *Le pardon*. Paris: Aubier.
- Jaspers, K. (1990). *La culpabilité allemande*. Paris: Éd. de Minuit.
- Mannoni, P. (2004). *Les logiques du terrorisme*. Paris: In press éditions.
- Navarro Durán, R. (2010). *La verdad sobre el caso del Lazarillo de Tormes*. Berriozar: Cenlit Ediciones.
- Lázaro Carreter, F. (1978) *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel.
- Lázaro, J. (2011). *Las paradojas del perdón*. *El País*. 7/11/11
- Lefranc, S. (2002). *Politiques du pardon*. Paris: PUF.
- Polivanoff, S. (2011) *Historia, olvido y perdón. Nietzsche y Ricoeur: apertura de la memoria y el olvido a la vida*. *Tábano*, n° 7, p. 84-99.
- Rico, F. (1982). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- Ricoeur, P. (1995). *Le pardon peut-il guérir?* *Esprit*, n° 210, mars-avril.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Riffaterre, M. (1979). *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*. *Revue d'esthétique* n° 1-2 pp. 128-150.
- Riffaterre, M. (1980). *La trace de l'intertexte*. *La pensée*, n° 215, pp. 4-18.
- Senabre, R. (2003). *Cultura y violencia*. *El cultural* 4/12/2003.
- Sobejano-Morán, A. (2003). *Postmodernidad y metaficción*. Kassel: Reichengerger.
- Trouvé, A. (2010). *De l'intertexte à l'arrière-texte. Intertexte et arrière-texte: les coulisses du littéraire*. Reims: Editions et Presses universitaires de Reims.
- Trouvé, A. (2010b). *L'arrière-texte: de l'auteur au lecteur*. *Poétique*, n° 164.
- Wiesenthal, S. (2004). *Les fleurs de soleil*. Paris: Albin Michel.