

INTIMIDAD DEL DAÑO: LAS VÍCTIMAS DEL TERRORISMO EN *LOS PECES DE LA AMARGURA* DE FERNANDO ARAMBURU

JUAN MANUEL DÍAZ DE GUEREÑU
Universidad de Deusto

RESUMEN:

Analiza *Los peces de la amargura*, la última obra de Fernando Aramburu, un libro de cuentos publicado a finales del verano de 2006, y destaca su valor ético de abordar el sufrimiento de las víctimas del terrorismo, así como su valor literario de hacerlo con acierto estético. El volumen ofrece al lector la posibilidad de quebrar, mediante la verdad de la ficción, mediante la franqueza del artificio literario, el muro de la indiferencia y la incompreensión del daño.

PALABRAS CLAVES:

Fernando Aramburu. Cuento. Literatura. Terrorismo. País Vasco.

ABSTRACT:

This paper analyzes *Los peces de la amargura*, the latest work by Fernando Aramburu, a book of short stories published at the end of Summer 2006. It highlights its ethical value by dealing with the sufferings of the victims of terrorism, as well as its literary value by doing it with great aesthetic skill. The volume offers the reader the possibility of breaking through the truth of fiction, through the honesty of literary artifice, the wall of indifference and lack of understanding of the damage.

KEYWORDS:

Fernando Aramburu. Short story. Literature. Terrorism. Basque Country.

Los peces de la amargura, por ahora la última obra de Fernando Aramburu, un libro de cuentos publicado a finales del verano de 2006, obtuvo de forma inmediata una amplia y favorable acogida crítica. Las reseñas y los comentarios que suscitó coincidieron de modo casi unánime en resaltar dos valores de la obra: el valor ético de abordar el sufrimiento de las víctimas del terrorismo, asunto casi completamente inédito en nuestras letras, y el literario de hacerlo con acierto estético, con un libro que el lector de buena literatura apreciará sin duda.

En ello insistieron, por ejemplo, los comentarios de Ricardo Senabre, Fernando Savater e Iván Igartua, por recordar sólo algunos. Senabre señaló “el carácter insólito” de la colección de cuentos y “la eficacia de los contenidos” de éstos, debida al talento narrativo de Aramburu (Senabre, 2006: 14). Fernando Savater escribió que

“hasta ese admirable puñado de relatos (...) las víctimas del terrorismo no habían encontrado un reconocimiento artístico de su humilde calvario a la altura exigible” (Savater, 2006: 13). El también escritor Iván Igartua se declaró “conmovido, y hasta conmocionado” por “la paciente transfiguración literaria” de la realidad de las víctimas en los cuentos de Aramburu, de quien dijo además que “inaugura prácticamente un método literario, el del realismo trágico”, que consiste en que el escritor “no deja que el artificio, por comedido que sea, pueda alterar la traumática realidad que evoca” (Igartua, 2006: 15).

Esta coincidencia crítica evidencia al menos algo que los lectores atentos de Aramburu percibieron de inmediato: que su libro abordó con tino un tema difícil, que lo era no por controvertido, sino porque suscita en buena lógica una encendida unanimidad de compasiones e indignaciones. Es notorio que el terrorismo viene siendo desde hace décadas una de las preocupaciones fundamentales de los españoles, según muy numerosas encuestas, y el rechazo compartido a los crímenes de ETA, pacífico y masivo, uno de los factores de cohesión de la sociedad española desde la transición, cuando el abuso partidista no lo ha trocado en materia de disputa electoral. Y, aunque también es notorio que tal unanimidad se desbarata en el País Vasco natal de Aramburu, feudo de los matarifes, lo que exige del escritor alguna dosis de valentía para abordarlo, su abrumadora presencia había de dejarse notar en el ánimo de todo escritor que se propusiera escribir sobre el tema.

Confirmó la relevancia pública del libro de Aramburu el hecho de que precediera a su puesta a la venta en librerías el adelanto de dos de sus relatos en otros medios. El diario *El País* publicó el cuento “Lo mejor eran los pájaros” en su edición del 27 de agosto de 2006, y la página *web* del movimiento ciudadano contra el terrorismo Basta Ya (www.bastaya.org) ofreció el que da título al libro, “Los peces de la amargura”, desde el 11 de septiembre.

Como ya mostré con detalle en el estudio que dediqué al conjunto de su obra narrativa, Aramburu escribe cada libro proponiéndoselo como un desafío literario, una dificultad que debe superar con esfuerzo para conseguir una forma verbal que conmueva las conciencias y suscite el goce estético de los lectores. Suele quitar importancia a la reflexión teórica o a las convicciones estéticas no porque no le interesen las ideas o las formas bellas, sino por evitar que se traduzcan en exclusiones, clausuras y límites, que resten eficacia al trabajo creador (Díaz de Guereñu, 2005: 368).

En el caso de *Los peces de la amargura*, la entidad del desafío era, como se ve, clara para algunos de sus lectores más avisados en cuestiones literarias. Representar el dolor de las víctimas del terrorismo resultó tarea compleja por demás. En una carta que me escribió el 18 de febrero de 2005, cuando llevaba escritos sólo cuatro

de los diez cuentos que habían de conformar el libro, Aramburu señaló algunos de los riesgos de su proyecto: “No son escasos los peligros que me rodean: el patetismo, la tentación de tomar postura política e incurrir en moralejas y simplificaciones, el lenguaje inadecuado a la materia tratada, etc.” A otro error posible de que se previó alude el escritor en una de las entrevistas publicadas a raíz de la publicación del libro. El tremendismo, dice, “habría supuesto una simplificación, un recorte en las posibilidades interpretativas de los lectores y, por tanto, un error” (Rodríguez, 2006: 36).

Posiblemente a fuerza de deslindes, de evitar los numerosos escollos que amenazaban la entidad literaria de la obra que se había propuesto, Aramburu consiguió definir su proyecto, resultado de un largo proceso de maduración. El escritor ha repetido que *Los peces de la amargura* es fruto de casi dos años de escritura, precedidos de un periodo mucho más largo de reflexión, de preparación: “Le precede una larga rumia reflexiva. Hasta hace dos años creo que me faltaba madurez y acaso serenidad para abordar el tema con las suficientes garantías”, ha dicho (Fontova, 2006). Y con más detalle:

El tema llevaba llamando a mi puerta prácticamente desde los comienzos de mi vocación literaria. Lo abordé en unas cuantas ocasiones, si bien de forma fragmentaria, casi siempre como reacción a sucesos recientes. Yo aspiraba a algo distinto de hacer declaraciones públicas en los periódicos o de escribir con rabia y dolor textos urgentes. Y no por nada, sino que no son ésas las tareas para las que estoy preparado. La naturaleza no me dotó para escribir “en caliente”. Necesito rumiar a fin de ser luego un poco lúcido. Y escribir sin lucidez sobre la violencia de ETA me parecía un empeño insensato. Durante largo tiempo sentí mi mano entorpecida por la inmadurez literaria. Sabía más o menos lo que debía escribir, pero ignoraba cómo hacerlo y en qué tono, y no estaba en absoluto dispuesto a dedicar esfuerzos a una obra menor. Hace dos años entendí que había llegado la hora de dar forma escrita a mi dolor personal, a mi compasión por las víctimas, a la repugnancia sin paliativos que me produce la violencia. Me salieron diez relatos uno detrás de otro. (Muñagorri, 2006)

En cierto modo, los relatos de *Los peces de la amargura* son fruto de escarmientos precedentes ante el mismo tema. Aramburu juzga con dureza una de sus tentativas previas de abordar el asunto del terrorismo, el cuento “Karnaba”, al que atribuye, precisamente, un lenguaje inadecuado (Aramburu, 1999). En una de sus reflexiones más articuladas sobre el género del cuento, hizo suya la idea de que éste “consiste en la voz que cuenta”, en el “maridaje indisoluble de una historia y su diestro intérprete” (Aramburu, 1998b: 36). Si la voz que cuenta no es la apropiada, el

relato simplemente no funciona. Tampoco la otra incursión explícita del escritor en el tema del terrorismo, el artículo con tintes de relato “¿Por qué matamos?” (Aramburu, 1998a), en el que parodia las reflexiones –es un decir– de un terrorista, le bastaba. Y Aramburu, escritor concienzudo y fiel a su oficio, no se hubiera perdonado la ineficacia literaria en los cuentos de este libro.

A la postre, lo que el autor buscó escribiendo los relatos de *Los peces de la amargura* se resume en: “devolver el rostro a aquellas personas a quienes se lo han arrebatado y describir su soledad, su dolor. Esto es, no hacer reportaje, ni transmitir datos, ni pronunciarme sobre una u otra cuestión, sino bajar a lo humano” (Marín, 2006). Aramburu quiso situar sus textos donde no alcanzan los recursos del lenguaje periodístico (sea el informativo de noticias y reportajes o el comentativo de artículos de opinión), para dar, al fin, una visión de las víctimas desde la literatura. Por lo mismo, su intento plantea, aunque de forma implícita y discreta, la cuestión de los límites que deslindan a ésta de aquél.

En varias de las entrevistas que ha concedido con ocasión de la publicación del libro, Aramburu ha reiterado que lo propio del escritor, su responsabilidad, es dar “presencia histórica a los individuos” (Rodríguez, Muñagorri, Fontova, Marín). La coincidencia no es casual en autor poco dado a la divagación y la palabrería, que además ha convertido en motivo principal de varias obras el modo como la sociedad o la historia humanas aniquilan o descalabran al individuo. Tal es, por ejemplo, el núcleo argumental de *Los ojos vacíos* (Aramburu, 2000). De ahí que la picaresca sea a menudo el modelo literario a partir de cuya plantilla imaginaria labora el narrador: a Aramburu le han interesado siempre las andanzas de personajes que pugnan por sobrevivir a las pautas que define el grupo, a sus constricciones y violencias. Dar presencia histórica significa, contra la tendencia de la Historia a pasar por encima del individuo –y frente a la de los historiadores y cronistas a ocuparse de la sociedad, del grupo o país, es decir, del acontecer colectivo–, rescatar y hacer significativo el universo personal de éste, “devolverle el rostro”. Si el proyecto terrorista pretende anular a la víctima, de modo que no cuente ni signifique sino como cifra de su macabra contabilidad guerrera, el proyecto literario de Aramburu aspira a que ese ser humano cuente como tal y perdure en el ánimo y la memoria de los lectores de sus relatos.

Tal propósito, referido a las víctimas, no consiste en definitiva sino en aplicar a un asunto particularmente denso de significaciones y sentimientos el proyecto literario del novelista, tal como lo entiende Aramburu. En 1996, al presentar en San Sebastián su primera novela, *Fuegos con limón*, afirmó que la cúspide literaria “más difícil y arriesgada” que se propuso conquistar con aquel relato fue la de “dotar de volumen humano a los personajes” (Díaz de Guereñu, 2005: 379). A su

entender, el narrador se ocupa de hacer creíble y vivo por sus particularidades a cada personaje, de modo que el lector deba compadecerlo, es decir, sentir su existencia ficticia como propia.

Naturalmente, ese empeño se traduce en artimañas del escritor, es decir, en soluciones formales con que procura tramar el engaño y seducir al lector, incluso con la aparente falta de artificio a que aludió Iván Igartua en el comentario citado arriba. Las técnicas que aplica, los procedimientos narrativos que despliega, el lenguaje que elige son herramientas de su oficio que pone al servicio de la significación literaria de su empeño. Como Aramburu afirma, los libros “son masas de lenguaje escrito, dotado de un poder de representación de la realidad que depende directamente de la pericia embaucadora de quienes los componen” (Díaz de Guereñu, 2007a 71). Ya he repasado sucintamente en otro trabajo algunas de las técnicas narrativas que emplea Aramburu en *Los peces de la amargura* (Díaz de Guereñu, 2007b). Me interesaré aquí de forma específica por las que afectan a la definición de los personajes, muestras sobresalientes, a mi juicio, de la pericia embaucadora del escritor, es decir, de su talento para dar vida literaria al drama de las víctimas.

No extrañará que uno de los procedimientos narrativos a que Aramburu recurre en estos relatos sea la narración en primera persona. Para lograr que el personaje sea tenido en cuenta, uno de los recursos obvios es que él mismo se cuente. Están narrados en primera persona, por alguno de sus protagonistas, cuatro de los diez cuentos del libro: “Los peces de la amargura”, “Madres”, “Lo mejor eran los pájaros” e “Informe desde Creta”. Un quinto, “Golpes en la puerta”, alterna un narrador externo con la voz del protagonista. Y las voces de los personajes en los diálogos predominan visiblemente sobre la voz narrativa externa a la acción en el desarrollo de otros dos: “Maritxu” y “Después de las llamas”.

Una de las bazas significativas fundamentales de *Los peces de la amargura* es probablemente el hecho de que en sus relatos no se expresan sólo las víctimas del terrorismo, sino también quienes practican la violencia, sus familiares o los testigos a los que fastidian los incidentes. Es protagonista de “Golpes en la puerta” un terrorista encarcelado, de “Maritxu” la madre de otro asesino, y lo son de “Después de las llamas” los vecinos de un concejal atacado, a los que molesta su vecindad. Esta ampliación del universo humano de los relatos a quienes se sitúan al otro lado de la frontera que establece el hecho violento o querrían no enterarse de éste produce un efecto amplificador de la significación del conjunto del libro, como si ofreciera una caja de resonancia para las heridas de las víctimas.

Los peces de la amargura muestra las consecuencias arrasadoras de la violencia en el conjunto de la sociedad vasca; también en quienes la practican y los suyos o en quienes se desentienden. Al incluirlos en sus relatos y hacerlos verosímiles, es

decir, al dibujar excelentes retratos literarios de esos protagonistas, Aramburu logró para los que trazó de las víctimas una credibilidad añadida, la que les proporciona verlos integrados en un paisaje humano contradictorio, dislocado y terrible, como lo es el del País Vasco real.

“Maritxu” es una excelente muestra de esa resonante polifonía de la sociedad señoreada por los terroristas, sobre la que Aramburu construye su retrato de las víctimas. Todo el relato, que por otro lado elide buena parte de las descripciones usuales insertando rótulos que identifican escuetamente el lugar o las circunstancias concretas de cada escena, consiste esencialmente en una barahúnda de discursos, en la que predomina de forma abrumadora la justificación ideológica del terrorismo y la glorificación de sus agentes como soldados heroicos de un ejército de liberación. De ella se desprenden las intervenciones de la protagonista, la madre del terrorista, la *amatxo*, preocupada porque el hijo ha enflaquecido entre rejas, porque sus secuaces lo apodan Potolo en lugar de llamarlo por su nombre, Joxian, porque su novia parece que no le guarda las ausencias, por la imagen obsesionante de los niños muertos en el atentado. Maritxu se debate entre su fidelidad inquebrantable al hijo, simple amor de madre, y la conciencia de que causó la muerte a inocentes, no sólo a guardias civiles. Así monologa ante el retrato de su marido muerto:

Y aquellas criaturas destrozadas no me las saco del pensamiento. Mejor que te mataste en la carretera, así no has tenido que enterarte. Los críos hay que dejarlos fuera del conflicto, ¿eh, Joshé? Ahora que igual no fue Joxian sino otro del *talde* el que apretó *pa que explotaría*. ¿Se lo pregunto en la próxima visita o tú qué dices? (p. 67)

También disloca su discurso, contra la ruidosa y unánime solidaridad de su entorno para con el héroe y sus allegados, la desconfianza espontánea hacia todos ellos –camaradas, vecinos, novia–, hacia quienes no pertenecen al círculo seguro del amor familiar, del hogar. En el fondo la *amatxo*, a pesar de ideas y creencias bien arraigadas, sólo cree en su amor de madre, suspicaz y prevenida ante las motivaciones poco fiables de todos los demás. En la extraña pero muy humana y desgarrada mixtura de odios y ternuras, de fidelidades y desconfianzas de que da muestra Maritxu, Aramburu desvela también otras devastaciones íntimas producidas por la barbarie.

Los retratos de las víctimas exhiben también pequeñeces, contradicciones y matices que los dotan de veracidad, enriquecidos además por la vecindad de otros tan ajenos a su dolor. Vale la pena detenerse en los que traza el narrador en el primer cuento del libro, el que da título al conjunto.

Cuenta “Los peces de la amargura” Jesús, el padre de una muchacha lisiada por el azar siniestro de una bomba. Jesús es un jubilado, uno de tantos, al que gustan los partidos de pelota (pp. 19 y 26), que viste boina (p. 25), que cuida de los peces del acuario doméstico, de los que sólo se olvidó mientras su única hija estuvo en el hospital. Se confiesa presa fácil del miedo y el desánimo, sobre todo desde que la bomba desgració a la muchacha. Recuerda con nostalgia, como “otros tiempos”, aquellos anteriores al atentado: “Yo al menos me he hecho muy viejo en los últimos seis meses y pico” (p. 22). Propende a “quitarse de en medio”, a apartarse para no molestar y también para tener paz, a lo que le invita el talante agrio y discutiendo de su mujer y su hija (p. 23), entre las que dice ha presenciado “incontables discusiones” (p. 32). También podemos suponer que tiene la lágrima fácil, pues su mujer le advierte de que no le monte el numerito en el hospital (p. 29).

Lo que cuenta Jesús dibuja un paisaje doméstico que resulta familiar, si no directamente reconocible, para muchos paisanos: el de un hombre apacible y discreto al que su señora, una mujer de temperamento recio y mandón, domina a su antojo. Ella lleva las cuentas caseras, ella decide qué hacen y cómo, y aunque Jesús esté en desacuerdo se aguanta, convencido de que no logrará desengañarla (p. 27). “Será que la relación es mucho más fácil cuando uno manda y el otro obedece”, reflexiona él acerca del modo como su hija dominaba al fortachón de su novio (p. 19), y el lector tiene la certeza de que la noción le va que ni pintada a él, lo mismo que la escueta descripción del joven como “formal, callado, trabajador” (p. 13). Su posición subalterna queda clara cuando es el último en enterarse de que su hija ha roto su relación con Andoni, otra de las consecuencias del atentado: “te pasas el día con tus peces, tus sopas de letras y tus partidos de pelota, y no te enteras de lo que ocurre a tu alrededor”, le recrimina su mujer (p. 33).

Pero, tanto o más que lo que cuenta dice de él el modo como lo cuenta. Jesús habla de lo que pasó en su familia desde aquella bomba, un día de primavera hace ya un año. Se fija en algunos episodios dispersos en el tiempo; da la impresión de que son aquellos que lo han conmocionado más: el día que su hija volvió a casa del hospital, las tardes en que los dejaron solos a ella y su novio, aquella otra en que la muchacha se fijó en los peces y se identificó con la soledad de uno de ellos. La lógica de su relato es la de la memoria dolorida, que no atiende a argumentos, sino a sentimientos. Por lo mismo, los datos concretos que proporciona acerca de sí o de los suyos son escasos. Su hija es “una mujer de veintinueve años” porque eso dirán los periódicos al informar acerca de las víctimas del atentado (p. 21). Mucho más sabemos de su novio Andoni, el forzudo que es capaz de acarrear escaleras arriba un sofá, cuya mano dobla en tamaño la de Jesús: “tenía un buen puesto de trabajo, vestía y se comportaba con decencia, estaba pagando los plazos de una vivienda y enci-

ma había dicho que mis peces le gustaban” (p. 22). Es que Andoni, “el yerno ideal”, era el proyecto de vida de la hija, frustrado por el bombazo; también hubiera sido el nuevo miembro de la familia, al que ahora echa en falta.

Jesús habla de momentos, no de fechas, incluso cuando menciona alguna. Su relato arranca la mañana en que Andoni y él fueron a buscar a su hija al hospital: “Esto fue a finales de noviembre del año pasado” (p. 13). Luego pasa por “una de esas tardes lluviosas de finales de otoño” (p. 23), “el domingo anterior a la Navidad” (p. 25) o “el otro día” (p. 32). Esas expresiones coloquiales definen el tiempo a partir de las incidencias domésticas en que se traduce en definitiva la desgracia. Lo mismo vale para la descripción de los lugares. 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 mención el detalle que quedó clavado en la memoria, como esa lámpara del hospital: “Había en el techo una lámpara. Yo todavía sueño con ella por las noches. Era una lámpara sin nada especial. Las he visto a centenares por todas partes, pero sólo aquélla se me quedó marcada en la memoria” (p. 28). Jesús pone voz tan sólo a las marcas en la memoria. O a las conmociones permanentes de la nueva vida familiar, de la nueva agonía cotidiana: a la lentitud a que deben todos acostumbrarse (p. 18), al poco peso de la hija al cogerla en brazos (p. 24), a su “entrecejo arrugado” por el dolor que no cesa (p. 30).

Y su voz lo caracteriza igualmente. En su relato asoma de improviso una referencia a las circunstancias en que lo enuncia, cuando se refiere a la primera comida tras el regreso de la hija a casa y dice, para situarla: “Estaba ella sentada ahí y yo aquí” (p. 20). La frase implica que quien atiende a su narración comparte con él el mismo espacio en que aconteció la escena narrada, es decir, que es un oyente sentado a la misma mesa de la cocina. Una situación doméstica, una intimidad en la que se franquea el dolor, de tú a tú. Dichas circunstancias justifican en el relato mismo las señas de oralidad de que está poblado. Jesús no es un narrador de cuentos, sino una persona que habla de sí y de los suyos, que dice “esto fue” y no “sucedió”; dice que el viento “lo mismo sopla de aquí que de allá”, dice “mi Juani” para referirse a su esposa (p. 13). Y lo dice todo en frases breves, concisas, de hombre de pocas palabras, al que no le gusta hablar mucho y al que atenaza la angustia cuando narra la desdicha de su hija. Su discurso escueto adquiere mayor dramatismo por la repetición sistemática, al término de cada parrafada, de la palabra “Triste”, y por la más dispersa de la expresión “Mi hija”. Ambas contribuyen a que su relato parezca en definitiva una letanía dolorosa.

Por otra parte, hay silencios que la desgracia reclama, si no impone. Jesús apenas cuenta del atentado, de aquel estruendo que una tarde cambió sus vidas, aunque recuerda que en la cafetería del hospital discutió con Andoni de la suerte relativa de su hija, a la que “algún trozo del coche le llevó la pierna”, la de otro transeúnte muerto, “un señor mayor”, o la de otros a los que “les pilló la bomba más cerca y no les pasó nada” (p. 29). En su casa, el tema está vedado por el dolor, excepto para la hija, la única a la que asiste el derecho de evocarlo. Pero hablar de ello no equivale en su caso a exorcizar el drama al exteriorizarlo. Se trata sólo de un modo de expresar la amargura de una vida destrozada, de reaccionar al dolor atosigante:

La hija quiso saber dónde estábamos cuando sonó la explosión. Juani y yo nos tenemos prohibido sacar el tema. ¿Dan en la radio o en la televisión la noticia de un atentado? Nosotros, ni media palabra. ¿Captura la policía un comando? Lo mismo. La hija, en cambio, habla de la tarde de su desgracia cada vez que le viene en gana. La tarde que fui a sacar dinero, suele decir. Le respondimos que habíamos oído el estruendo desde casa. Juani ni se acordaba ni quería acordarse. Yo estaba con mis peces. Aitá, tú y tus peces. Juani le saltó como una gata: Mejor que se entretenga con los peces que yendo a los bares. La hija se descolgó con una de sus réplicas: A mí me dan a escoger entre ser un pez en el acuario del aitá y ser lo que soy, y no lo dudo un instante (pp. 30-31).

En otros relatos de *Los peces de la amargura*, tal silencio es asunto recurrente: al Íñigo de “El hijo de todos los muertos” le han callado la verdad para protegerlo, lo mismo que hizo el hermano de la narradora de “Lo mejor eran los pájaros” con su hija hasta que cumplió nueve años (p. 79); a Eusebio, en “Después de las llamas”, su hija le reprocha que haya hablado del atentado: “mira que nos metes en un lío que para qué” (p. 227); de Santi, en “Informe desde Creta”, dicen: “Del padre no hablaba nunca” (p. 115). Los protagonistas de estos cuentos callan a menudo, intentando así protegerse de las arremetidas del dolor.

Y su silencio contrasta brutalmente con la locuacidad de que dan muestra en esos mismos relatos los partidarios de la violencia, que cuelgan pancartas, dispensan bravatas y consignas con pintadas y voces en la calle o acuden a la puerta de la víctima para amenazarla. En los cuentos de Aramburu, la violencia también consiste en un griterío avasallador que encierra a la víctima con su dolor en el silencio.

La última escena del relato de Jesús también está dibujada con los mismos ingredientes del dolor y la soledad dichos con amargura o callados. Jesús oye a su hija hablar por teléfono: “A través de la puerta cerrada se oía la voz de la hija. Ven a saludarme, no me dejes aquí sola” (p. 34). Esa llamada de socorro desde la soledad

amarga a no se sabe quién perturba a Jesús, que sale a la calle de inmediato. Hasta que la vecina con que se topa le señala que, en el azoramiento del daño, ha salido en zapatillas. El relato concluye con voz desolada: “Volví a casa con la vecina y su perro. Ya no me acuerdo de qué hablamos. Supongo que sería de algo triste” (p. 34).

La historia familiar de Jesús, Juani y la muchacha lisiada de “Los peces de la amargura” resume con elocuente verdad las técnicas que emplea Aramburu para dar vida literaria a las víctimas. El lector las encuentra tiempo después del atentado, cuando las huellas de éste quedan en las almas tanto o más que en los cuerpos. Las halla confinadas en el ámbito privado de la casa propia o en todo caso en el de la relación familiar, en la intimidad en que no son precisos los ocultamientos por conveniencia o por estrategia para sobrevivir, en que sobran las precisiones geográficas o de calendario. Aparecen como tales víctimas, tanto o más que las que padecieron la violencia física, sus seres cercanos, que sufren los otros efectos de ésta, los del dolor psíquico. Hablan –nos hablan– de su dolor con la sencilla claridad de quien no sabe contar como debe el narrador profesional, de quien carece de recursos para aliviarlo o para atenuarlo con una palabra afortunada a tiempo.

Pero, sobre todo, son víctimas con sus maneras de ser, sus manías y pequeñeces: la Juani sigue siendo “metete y discutidora” (p. 22); la hija tiene como ella “ese arranque autoritario” (p. 19) y el atentado, con su secuela de operaciones y de dolor, le ha despertado la amargura que le hace replicar agriamente “que nadie contara con ella para formar un hogar feliz” (p. 21); y Jesús sigue siendo el jubilado apacible y sumiso, casi un calzonazos, que por eludir una disputa se pliega a cualquier demanda, por poco sensata que le parezca. Se trata, en definitiva, de personajes vivos, dotados de la verosimilitud lograda mediante el detalle bien visto y bien descrito, que nos permite verlos en su cotidianidad, como si existieran independientemente del discurso escrito que los configura o del acto de lectura que actualiza el sentido de éste.

Lo mismo que ellos, los que pueblan otros relatos del libro sufren sus vidas rotas a sus peculiares modos. Toñi, la protagonista de “Madres”, afronta su viudez con las pobres armas de su determinación de madre, su capacidad para la compasión y el amor de los suyos. Poca cosa para lidiar con el reproche de su hijo: “Tú no me quieres porque soy de aquí” (p. 54); o con la inquina indeclinable de la madre del joven muerto por un guardia civil, que la atosiga con amenazas y denuestos como a enemigo irreconciliable, hasta que Toñi decide marchar a su pueblo natal y la ve despedirla, “apagada y como melancólica, les aseguro” (pp. 58-59). La Toñi se lleva a su tierra natal el dolor de la pérdida y una pequeña piedra blanca recogida al partir.

La narradora de “Lo mejor eran los pájaros” cuenta a su hijo aún nonato lo que ocurrió aquella mañana de hace veintitrés años, cuando la sacaron del colegio y de

lo que había sido su vida hasta entonces, porque habían matado a su padre. Quizá el hecho de estar embarazada y lejos le da el impulso necesario para contar, para no callar, para prometer incluso que lo contará una y otra vez, “porque es un crimen olvidar ciertas cosas” (p. 80). Su relato deriva su autenticidad del recuerdo preciso de la madre Jacinta, la maestra, y de su letra cuidada en el encerado, de lo que hizo y dijo aquel día su hermano pequeño, de los atisbos de un paisaje que ha quedado en la memoria, con su verde, sus vacas y sobre todo las bandadas de pájaros. Y acen-túan su drama las frases finales del relato: “Como se celebraban las fiestas patrona-les había música y atracciones. Se veían las calles animadas” (p. 87).

La normalidad de un mundo que prosigue su alegre cotidianidad como telón de fondo del daño irreparable establece un contraste intensificador de gran eficacia lite-raria. Pero ésta se agranda en la conciencia del lector porque puede muy bien ser consciente de que no se trata sólo de un artificio literario logrado, sino de la repre-sentación exacta de lo sucedido en muchos casos. La soledad de las víctimas y su dolor han sido fruto también de la indiferencia de una sociedad que finge normali-dad para no ver la anomalía sangrante de la violencia.

Los relatos de *Los peces de la amargura*, con sus retratos certeros de seres heri-dos, en la intimidad de su dolor, ofrecen al lector, al fin, la posibilidad de quebrar, mediante la verdad de la ficción, mediante la franqueza del artificio literario, el muro de la indiferencia y la incomprensión del daño.

Bibliografía:

- ARAMBURU, FERNANDO (1998a): “¿Por qué matamos?”, *El País*, Madrid, 24 de febrero de 1998, p. 13.
- ARAMBURU, FERNANDO (1998b): “La noche mil dos”, en J. A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls (Eds.): *Los cuentos que cuentan*, Anagrama, Barcelona, pp. 36-7.
- ARAMBURU, FERNANDO (1999): “Karnaba”, *El País*, Madrid, 9 de agosto de 1999.
- ARAMBURU, FERNANDO (2000): *Los ojos vacíos*, Tusquets, Barcelona.
- ARAMBURU, FERNANDO (2006): *Los peces de la amargura*, Tusquets, Barcelona.
- DÍAZ DE GUEREÑU, JUAN MANUEL (2005): *Fernando Aramburu, narrador*, Universidad de Deusto, Bilbao.
- DÍAZ DE GUEREÑU, JUAN MANUEL (2007a): “Fernando Aramburu: ‘Para lograr uuuna ilusión verídica de realidad hace falta imaginación’”, *Papeles de Zabalandia*, nº 1, Vitoria, mayo de 2007, pp. 67-73.

- DÍAZ DE GUEREÑU, JUAN MANUEL (2007b): “De algo triste: *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu”, *Revista de Occidente*, nº 312, Madrid, mayo de 2007, pp. 124-141.
- FONTOVA, NIEVES (2006): “Fernando Aramburu, escritor: ‘El miedo es un síntoma de las sociedades sometidas a la falta de libertad’”, *Territorios*, suplemento cultural de *El Correo*, Bilbao, 20 de septiembre de 2006, p. 7.
- IGARTUA, IVÁN (2006): “Realismo trágico”, *El País*, Madrid, 7 de diciembre de 2006, p. 15.
- MARÍN, MARIBEL (2006): “Fernando Aramburu, escritor: ‘El sufrimiento ajeno es mi sufrimiento, esa es mi postura personal y literaria’”, *El País* del País Vasco, 19 de noviembre de 2006, p. 39.
- MUÑAGORRI, DANIEL (2006): “Entrevista a Fernando Aramburu: «¿Acaso ETA es algo sin sus víctimas?»”, www.bastaya.org/www2/portada.php, 11 de septiembre de 2006.
- RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS (2006): “Cuanto antes pida ETA perdón, mejor para todos” (entrevista), *La Razón*, Madrid, 7 de septiembre de 2006, pp. 36-37.
- SAVATER, FERNANDO (2006): “Víctimas”, *El País*, Madrid, 9 de diciembre de 2006, pp. 13-14.
- SENABRE, RICARDO (2006): “Los peces de la amargura” (reseña), *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 7 de septiembre de 2006, pp. 14-15.