

VÍCTIMAS DEL TERRORISMO: TRAUMA Y SUPERACIÓN EN *LOS PECES DE LA AMARGURA* DE FERNANDO ARAMBURU

María-Dolores Alonso-Rey

(Universidad de Angers. Francia)

Mariadolores.chevallier@univ-angers.fr

Resumen:

En *Los peces de la amargura* (2006), Aramburu da testimonio de la lógica del terrorismo y de sus efectos sobre la sociedad y sobre el individuo. Se centra en el padecimiento psíquico de las víctimas que viven diferentes grados de neurosis traumática. Este estudio analiza la escritura del trauma: la manera de representarlo, los recursos literarios y narrativos utilizados para dar cuenta de la experiencia traumática en sus diferentes fases así como de los procesos de superación individual y social, especialmente el papel del arrepentimiento.

Palabras clave: cuento, terrorismo, escritura del trauma, resiliencia, reparación, mitocrítica.

ABSTRACT:

In *Los peces de la amargura* (2006), Aramburu bears witness to the logics of the social and individual effects of terrorism. He focuses on the psychical suffering of the victims who go through several stages of traumatic neurosis. This study analyzes the written expression of the trauma: the way to represent it, the literary and narrative resources used to describe the different stages of the traumatic experience as well as the individual and social resolution process and mainly the part of repentance.

Key words: short story, terrorism, written expression of the trauma, resilience, compensation, mythocriticism

Desde finales del siglo XX el cuento literario vive un momento de éxito creativo, editorial y crítico (Encinar 2014: 63-85). Pese a que domina la heterogeneidad, se distinguen dos grandes tendencias: la fantástica y la realista. Dentro de esta última, destaca la producción de Aramburu, quien en *No ser no duele* (1997) se interesa por “los dolores particulares del individuo, los cause la imposible ensambladura del rosario de ilusiones que cada cual atesora [...] o la rotunda indiferencia del otro” (Díaz 2005: 157). Allí tuvo cabida el terrorismo tratado con notas de humor negro. En *Los peces de la amargura* (2006), Aramburu da testimonio tanto de la lógica del terrorismo como de sus efectos sobre la sociedad y sobre el individuo. Consigue el efecto totalizador al presentar tanto el mundo de los terroristas como el de las víctimas directas e indirectas¹. Aunque a todos los personajes les iguala el sufrimiento, no todos son iguales. Las víctimas se definen desde la intención de los victimarios, esto es, la implantación mediante la violencia de un proyecto político totalitario nacionalista (Arregi 2015: 23).

Los victimarios de estos relatos cumplen condena, (*Golpes en la puerta*, *Maritxu*, *Después de las llamas*) o acaban de cumplirla (*El hijo de todos los muertos*). La prisión sirve aquí para separar moralmente a víctimas de victimarios. Tanto en *Golpes en la puerta* como en *Maritxu*, el terrorista no condena ni su proyecto político ni los medios utilizados para alcanzarlo. La culpabilidad del terrorista de *Golpes en la puerta* la provoca el haber delatado a su amigo Koldo en un interrogatorio. La cicatriz que lleva en la frente, resultado de una auto lesión, objetiva tal sentimiento. En *Maritxu*, unos imaginarios muñequitos mutilados objetivan igualmente la culpabilidad y condena parcial de la madre de un asesino: “Que matéis guardias y chivatos, pase. Pero niños, no” (Aramburu 2009: 61) Estos dos relatos ofrecen además una visión similar sobre la banalidad que empuja a participar en el mal. El encarcelado de *Golpes en la puerta* es terrorista, más que por adhesión libre y voluntaria al proyecto político totalitario, por su sumisión al amigo de infancia, sustituto de su padre muerto en accidente laboral. El que él, emigrante, sea aceptado como vasco se convierte en la razón última e indiscutida de su acción: “El me dijo [...] ‘Tu y yo tenemos que ser amigos’ Yo dije: ‘Vale’, y ese día me convertí en su sombra”(Aramburu 2009: 165).

¹ Según el artículo cuarto de Ley 29/2011, de 22 de septiembre, de Reconocimiento y Protección Integral a las Víctimas del Terrorismo son víctimas las personas fallecidas, las heridas física o psíquicamente como consecuencia de la actividad terrorista y los familiares de los fallecidos. Forman parte de las víctimas indirectas, también llamadas macro-víctimas, los amenazados, los ciudadanos que han sufrido la violencia callejera, los desterrados de la diáspora democrática vasca, los familiares y amigos de las víctimas directas...

En Maritxu, las convicciones ideológicas parecen depender simplemente de la adhesión a quien ostente el poder en el momento: "A Martitxu le venían recuerdo de cuando era niña. En casa del viejo, viviendo Franco, ponían en el balcón la bandera española. Si había procesión allí iban [...], y ahora esto" (Aramburu 2009: 63)

El extenso catálogo de víctimas de estos relatos corresponde a las múltiples violencias con las que el terrorismo implanta el clima psicológico, mezcla de amenaza, miedo e inseguridad, con el que domina a la población (Manonni 2004:95). Estas víctimas se caracterizan por su irenismo, por su fuerza débil consistente en resistir a la venganza (Laruelle 2012). Ni reivindican un papel social ni son víctimas radicalmente desgarradas al estilo de Améry (Améry 2001).

Se ha apuntado que "lo importante aquí es el sufrimiento del que padece la violencia terrorista, el dolor que provocan los hechos y su incompreensión" (Rivas 2009:223). El padecimiento psíquico de estos personajes ilustra los diferentes grados de neurosis traumática existentes. Se entiende por trauma una conmoción que tiene lugar en el interior de la psique cuando un exceso de excitación externa, consecuencia de un acontecimiento violento, quiebra las defensas del psiquismo. El traumatizado sufre un cambio de personalidad. Su vivencia del tiempo queda perturbada y la idea de caos se apodera de él (Crocq 2012: 14-31). El trauma altera la confianza de las víctimas en sí mismas y en los demás. Desaparece el sentimiento de seguridad y de control y se instala la duda sobre la bondad del mundo (Echeburúa 2004:53).

Enfocaremos este estudio explorando la escritura del trauma. Analizaremos de qué manera éste se representa, cuáles son los recursos literarios y narrativos utilizados para dar cuenta de la experiencia traumática en sus diferentes fases así como de los procesos de superación individual y social. Para ello nos centraremos primero en los relatos que presentan a una víctima traumatizada, después en los que muestran víctimas que intentan superar el trauma y por último en los que ya lo inscriben en un proceso de transmisión y de reparación.

1. El trauma se instala

El trauma no solo posee una dimensión individual. Afecta también al entorno familiar del traumatizado y a otros miembros más distantes de su red social. La traumatización secundaria puede provocar el deterioro físico y psíquico de quienes conviven con la víctima. Por ello, el efecto contagio que causa un atentado terrorista se ha comparado a las ondas que forma una piedra arrojada en un estanque (Echeburúa 2007:199).

Precisamente Aramburu se centra en los círculos que rodean a la víctima directa para mostrar cómo la violencia altera la estructura familiar. En *Los peces de la amargura*, el narrador, Jesús, da cuenta tanto de su estado anímico como de las secuelas físicas y emocionales que sufre su hija, víctima directa por azar. De esta manera el lector tiene una visión más amplia y profunda de la magnitud del daño causado. Este relato sobre pérdidas no aceptadas se configura al estilo del efecto dominó. El narrador da cuenta del dolor que le causa la pérdida del que iba a ser su futuro yerno como consecuencia de la inadaptación de su hija a la normalidad, a raíz de la pérdida de una pierna, causada por la explosión de un coche bomba. Si bien la pérdida de la pierna, secuela física del atentado, es involuntaria e irremediable, la pérdida del futuro marido es totalmente voluntaria y en absoluto irremediable. Del absurdo “no hay pierna, no hay boda” nace precisamente el dolor de Jesús, un hombre psíquicamente vulnerable: “Yo reconozco que sí, que soy propenso al desánimo. Mi Juani es más entera” (Aramburu 2009:15).

Su relato, dotado de “una densidad emocional casi dolorosa” (Díaz 2007b: 138) es la crónica de la ruptura entre su hija y el novio. Rescata los hechos claves de ese proceso ahora que conoce el final de la relación entre ambos. Habla en su casa, un año después del atentado, a un interlocutor desconocido. ¿Habla a los peces como hace su hija? El paralelismo psicológico de ambos personajes, que se sirven de los peces para evadirse de la realidad, hace sospechar que las mascotas son los interlocutores.

Los hechos narrados se extienden desde la salida de la joven del hospital a finales de noviembre hasta mayo, aniversario del atentado. En diciembre su hija no se acepta todavía, antes y después de navidades los padres ayudan sin éxito a la pareja para que intime, en marzo la relación se rompe y la hija se interesa por los peces, pero Jesús sólo se entera de la ruptura en mayo, cuando ve al novio con otra mujer. Esta cronología se quiebra con el relato del atentado y con el del anuncio de la boda, que muestra el contraste entre la energía vital de la víctima en el pasado y su ausencia en el presente.

Jesús expresa su impotencia repitiendo “Triste” y “Mi hija”, a modo de letanía, y su desgarró afectivo a través de frases elogiosas sobre su malogrado yerno: “a mí me gustaba Andoni para yerno por su tranquilidad”, “Para mí el yerno ideal y para Juani, lo mismo” (Aramburu 2009:20). El jubilado pierde un futuro feliz de camaradería y compañía: “a mí Andoni me caía simpático. No creo que haya muchos como él. Estoy seguro de que habríamos congeniado. Ahora me tendré que hacer el

ánimo de que no vendrá a nuestra casa” (Aramburu 2009:31). De Andoni destaca su solidez física y su fortaleza mental. Es grande, fuerte, trabajador, acepta la desgracia imperturbablemente y se adapta a ella: “Jesús, mantengo mi promesa de matrimonio” (Aramburu 2009:11).

Andoni es la antítesis de la víctima que, tras la salida del hospital, parece sumida en la fase de latencia de una neurosis traumática, un periodo en el que está en juego el futuro del herido. O bien vuelve a la normalidad o bien se encamina al síndrome post-traumático. Entonces la persona traumatizada “se siente sobrepasada para hacer frente a las situaciones que se ve obligada a arrostrar. [...] incapaz de adaptarse a su nueva situación puede sentirse indefensa, [...] encontrarse paralizada para emprender nuevas iniciativas y [...] para gobernar con éxito su propia vida” (Echeburúa 2007:202).

La joven se encuentra en una encrucijada de ahí su comportamiento paradójico. Por un lado se esfuerza en ganar autonomía: “Se empeñó en subir sola la escalera” (Aramburu 2009:14), “Insistió en fregar los cacharros [...] Intenté disuadirla. ¿Me consideras una inútil o qué?” (Aramburu 2009:18). Por otro lado, esa voluntad de adaptación capitula en los ámbitos afectivo, sexual y laboral, pues no acepta su cuerpo actual y carece de fuerza psíquica para hacerse cargo de su destino. No sólo pierde el uso de un miembro sino también su vida anterior al atentado. En el hospital elaboraba listas sobre lo que no podría hacer sin pierna; fuera, rechaza lo que sí puede hacer sin ella: casarse.

Reduce su vida social al acuario, como si ella igualmente se jubilara de la vida. El aislamiento, el repliegue, el quedarse detenido en la experiencia traumática sin poder retomar la actividad anterior son síntomas que caracterizan el periodo de latencia (Crocq 2012:51-56) El repliegue, consecuencia de la perturbación del estado anímico y mental del traumatizado, se plasma acertadamente mediante juegos regresivos, casi infantiles, entre padre e hija : “ le entró capricho por saber cuál de los peces creía yo que podía ser ella si fuera uno de mis peces” (Aramburu 2009: 29). Más que una animalización de la víctima, se produce una identificación emocional, entre ella y el animal, que le permite verbalizar su malestar psíquico: “le decía cosas por lo general graciosas. También le decía que le daba pena su soledad” (Aramburu 2009: 30). Al hacer de un pez su alter ego, por extensión se equipara la casa de la víctima con la pecera, metáfora de su mundo voluntariamente reducido. La recurrencia del contacto verbal con un animal de compañía tan poco receptivo sugiere un agravamiento de su estado psíquico. Así parece intuirlo su padre, que responde alejándose sin éxito de la

casa, cuando la oye hablar sola: "A través de la puerta cerrada se oía la voz de la hija. Ven a saludarme no me dejes aquí sola" (Aramburu 2009: 32)

Para afrontar el trauma, las víctimas aleatorias son más vulnerables psicológicamente que los miembros de colectivos amenazados. La evitación y el embotamiento emocional son una respuesta adaptativa, equivocada, a la nueva situación con la que se quiere prevenir un eventual daño futuro (Echeburúa 2004: 55) La víctima de este relato pone en marcha su estrategia de aislamiento desde la salida del hospital y es independiente del comportamiento amoroso del novio: "La hija rechazó su brazo en el momento de tomar asiento en la parte trasera del coche. Como no lograba entrar me pidió a mí que la ayudara" (Aramburu 2009:13). Mina la fortaleza de Andoni rechazando su presencia: "la hija me pidió en voz baja que le dijera que aún no se había levantado. Transmití la mentira y colgué" (Aramburu 2009:19) Con gran pudor se insinúa la evitación de encuentros sexuales en los tres momentos en que los padres los propician con su ausencia. Finalmente, el deseo de permanecer estancada en la desgracia se plasma verbalmente: "La hija replicó que nadie contara con ella para formar un hogar feliz" (Aramburu 2009:19). Simbólicamente se sugiere mediante dos ramos de flores, que nada tienen de nupciales. La víctima tira al mar, en presencia del novio, el ramo de rosas frescas que recibe en el hospital, como si de un acto fúnebre se tratara. Se deshace de lo que significan las rosas en la tradición poética renacentista: la belleza, la juventud, el *carpe diem*... Idénticas connotaciones mortuorias posee el ramo que decora su habitación, imagen-reliquia de la vida anterior al atentado y sus proyectos de boda: "unas flores secas dentro de un vaso sin agua, regaladas alguna vez por Andoni" (Aramburu 2009:16).

Este comportamiento de auto castigo contrasta, por un lado, con la facilidad que tiene para hablar del atentado. Inquieta detalles para reconstruir el recuerdo: "la hija quiso saber dónde estábamos cuando sonó la explosión". Por otro, contrasta con el mutismo de los padres sobre asuntos relacionados con el terrorismo: "Juani y yo nos tenemos prohibido sacar el tema" (Aramburu 2009: 28). El tabú de unos es síntoma de la traumatización secundaria, mientras que la locuacidad de la víctima directa es un resquicio de esperanza para que un día supere la suya.

En *Los peces de la amargura* tenemos a una víctima que está en ese punto crucial que puede llevar o bien a superar el trauma o bien a hundirse en una neurosis traumática. En *Enemigo del pueblo*, crónica de la destrucción de una vida en doce días, la víctima no parece tener alternativa. Estos dos relatos coinciden en enumerar

una serie de hechos que condicionan y explican el deterioro físico y mental de la víctima que no supera la situación en la que se encuentra. En *Los peces de la amargura* la víctima rechaza y se aísla mientras que, en *Enemigo del pueblo*, la víctima no soporta el aislamiento ni el ser rechazado. Divergen en la presentación de la relación causa-efecto de los acontecimientos. En *Enemigo del pueblo*, el acoso al que se somete al chivo expiatorio se narra remontando la cronología: se parte del desenlace, el suicidio, y se finaliza en la incierta causa que origina el linchamiento moral: una acusación, acaso infundada, de delación. La narración presenta una estructura espacial circular, pues la peripecia del héroe comienza y finaliza en la taberna, espacio mayor de socialización, teatro de su inclusión y de su exclusión social. La cronología invertida hace que se dé máxima importancia a la causa en detrimento del proceso de deterioro anímico del héroe, ya que, de entrada, se presenta el momento de máxima alteración psíquica que va disminuyendo a medida que se remonta el tiempo. El narrador heterodiegético, no omnisciente, hace una crónica objetiva tanto de los ataques que sufren la víctima y su familia como de sus reacciones.

Se trata de una agresión multiforme constante y prolongada. Este tipo de violencia provoca en la víctima una reacción inmediata inadaptada que se vive como un trauma. Pueden darse cuatro reacciones: pasmo, agitación, fuga o comportamiento de autómatas (Crocq 2012 37-41). En este relato, el lector reconstruye el impacto psíquico de la violencia repetida a través de la descripción externa, gestual, del agredido. Conocer la acusación provoca, en el amenazado, una alteración de la atención y un gesto que traduce su contrariedad: "se le atirantó el semblante" (Aramburu 2009:157). En cambio, produce alarma extrema en su acompañante: "cara demudada y ademanes nerviosos" (Aramburu 2009:158). Cuando incendian la carpintería de la víctima, su herramienta de trabajo, Zubillaga se queda anonadado, en un estado en el que los ámbitos cognitivo, afectivo y volitivo quedan impactados. En el plano cognitivo, es incapaz de evaluar con precisión la situación, de reflexionar y de comprender la significación de los hechos. Primero pone "una mueca de pasmo" (Aramburu 2009:151), luego actúa ralentizado: "Caminaba despacio, con las manos en los bolsillos, como si no hubiera pasado nada" (Aramburu 2009:154). A consecuencia de ello, la parálisis anestesia su voluntad y sus afectos: "Permanecía quieto como si no se atreviera a recorrer los últimos metros que lo separaban de su taller" (Aramburu 2009: 153)

La agravación de su estado anímico se describe como “decaimiento”. El acoso que sufre mediante cartas y llamadas amenazantes, lo supera. Sus únicos recursos son el pismo, la parálisis y el aislamiento: “Tampoco salía del cuarto, donde pasaba horas sentado a oscuras” (Aramburu 2009: 151). Tras las primeras agresiones, la facultad de decidir queda como en suspenso. Posteriormente, abandona el aislamiento y ejecuta un plan de autodefensa pública en tres fases. Primero, lleva a cabo una acción no violenta de contenido simbólico y visual: sentarse “cabizbajo en su silla, tan quieto que parecía dormido” (Aramburu 2009: 145) envuelto con la bandera vasca en medio del pueblo bajo la lluvia. En segundo lugar, ante la falta de absolución popular, opta por el mensaje escrito distribuido en octavillas. Estos actos de desafío público a la condena social lo convierten en un loco: “Ya corría por todo el pueblo el rumor de su chaladura” (Aramburu 2009: 144). Por último, pese a su decadencia mental y física, evocada públicamente como “su delgado cuerpo”, tiene un último arrebato de energía: “desfogaba con voz de pito su amargura” (Aramburu 2009: 141). Expone sus razones oralmente ante la asamblea de la taberna donde nuevamente no halla receptores ni absolución. Habla solo con “expresión de animal acorralado” (Aramburu 2009: 141). Su discurso se percibe como “ladridos distantes”, como “un gau-gau confuso y estridente” (Aramburu 2009: 141). Parece animalizado, pero en realidad no llega ya a la categoría de animal. Queda despojado de ella en el episodio clave del incendio de la carpintería donde un perro mereció más que él la empatía y solidaridad de sus conciudadanos: “por su culpa va a arder el barrio [...] con más razón se tenía que quemar él por traer problemas que no el pobre Txiki” (Aramburu 2009: 153).

El fracaso de su empresa es una nueva agresión que le deja sin recursos, anonadado: “la mirada grande, el gesto alelado, actitud pensativa, con la cabeza gacha” (Aramburu 2009: 142). Así, agotadas todas las soluciones, se decanta por la autoinmolación. La amenaza se cumple por su propia mano: la víctima propiciatoria se sacrifica a sí misma, pues no acata el destierro, castigo tácito de la delación, que exigen la autoridad religiosa y los acosadores: “no vamos a parar de daros caña hasta que os larguéis” (Aramburu 2009: 155). El hijo mayor se pliega a la doxa: “se había marchado a vivir al caserío de un amigo, ya en los límites de la comarca” (Aramburu 2009: 155). Queda en suspenso el ostracismo de madre e hija, pues la expiación del supuesto delito es familiar.

Es este un mundo, unánime en el linchamiento, que se rige por una justicia popular que arrolla al individuo. Acusa y ejecuta a los que designa arbitrariamente como traidores o enemigos. Encubre y vengas a los suyos, presentados como “unos

chavales” que gestionan material de guerra en un zulo: “un polvorín que los dos jóvenes tenían montado en un pequeño sótano cuya entrada estaba disimulada debajo de una máquina impresora”. Tal elección semántica hace del narrador un espectador prudente que no va contracorriente. ¿Su equidistancia calculada es una mera estrategia defensiva?

2. La superación individual del trauma

Con las denominaciones “estado de estrés postraumático” (PTSD) o “síndrome postraumático diferido o durable” se hace referencia a una serie de síntomas de repetición y a la alteración de la personalidad que sufre la persona que ha vivido un acontecimiento violento como un trauma, esto es, con horror, sentimiento de impotencia, de ausencia de socorro y de sentido (Crocq 2012:60-61). *Informe desde Creta* es el relato de la feliz superación de este síndrome por parte de una víctima. El emisor del texto, la narradora, es la esposa de un hombre cuyo padre fue asesinado por ETA en su presencia cuando tenía nueve años. En este caso la voz narradora no es alguien que sufre la victimización secundaria, sino quien ayuda a superar el trauma. El receptor interno del texto es una psicóloga que desea archivar el relato del caso. El mensaje es lo consabido, algo que emisor y receptor ya conocen. Esta forma epistolar recuerda poderosamente a la del Lazarillo de Tormes. Los hechos narrados cronológicamente se producen en el último año y medio de la vida de la narradora. El tiempo de la narración está bien separado del tiempo narrado. Esta comienza un domingo en un apartamento turístico de Creta a las diez de la mañana y termina a últimas horas de la tarde. Las comidas –píscolabis, almuerzo y merienda- y 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.

El relato de la superación del trauma comporta alusiones explícitas a elementos míticos que se articulan como un metadiscurso (Siganos1993: 54-55). Esos elementos son el topónimo Creta y el término metafórico “laberinto”: “Santi había sido un laberinto de galerías tortuosas en el que nadie, antes de mí, se había adentrado.” (Aramburu 2009: 127). La imagen arquetípica del laberinto alude a una realidad de difícil definición. Indica un recorrido tortuoso en el que es fácil perderse sin guía (Santaracangeli 1974: 47). Estas alusiones nos sitúan en el mito con el Minotauro, Teseo y Ariadna. Si bien a veces se desprecian un tanto los textos que no proponen más que alusiones a al mito literalizado sin ofrecer verdaderas reformulaciones del

mismo (Siganos 1993: 57), en el caso que nos ocupa, su uso alegórico es un recurso muy eficaz para reelaborar literariamente la idea de resiliencia, esa capacidad que tiene el psiquismo humano para superar los efectos de un trauma. La imagen del laberinto que supone las nociones de muerte, conocimiento y renacimiento (Santaracangeli 1974: 400) se revela aquí como una gran elección para representar literariamente la metamorfosis de una víctima del terrorismo con la ayuda de su entorno afectivo.

Santi se adentra solo en Creta una vez que él ha salido de su laberinto mental. Los monumentos cretenses son la recompensa de su liberación emocional y significan el punto de final de su metamorfosis. Tal un *homo viator*, Santi pasa su infancia en San Sebastián hasta el asesinato de su padre, vive en Madrid sumido en el trauma, vuelve al lugar del crimen, que oficia como temible centro del laberinto, y pone rumbo a Creta, su nuevo punto de partida. Santi es a la vez un Teseo que penetra en el lugar del crimen y un laberinto donde pocos se aventuran. Presenta una serie de síntomas que dan cuenta de una personalidad alterada y dificultan sus relaciones sociales: retraimiento excesivo, timidez, seriedad, mutismo, disfunción eréctil, fobia a entrar en cines.... Lo más llamativo son los rituales obsesivos consistentes en trazar "cuadrados y redondeles repartidos por los márgenes de algunas hojas" (Aramburu 2009: 115). Sufre igualmente del síndrome de repetición como respuesta a un estímulo que recuerda al trauma (Crocq 2012: 66). En dos ocasiones revive intensa e involuntariamente la experiencia traumática cuando ve una pistola apuntándolo en directo o en una pantalla de televisión: "noté un temblor en las piernas de Santi. [...] sus manos apretaron mi cabeza como si se hubieran acalambrado. [...] gritó: "¡la pistola!" Al punto me acordé del día en que nos vino un atracador a la sucursal y Santi perdió el sentido" (Aramburu 2009: 123). Las secuelas del trauma, incomprensibles a primera vista, se convierten en indicios de un misterio que despierta la curiosidad: "me persuadí de que aquel hombre escondía un secreto" (Aramburu 2009:114). Si en el mito el misterio del mundo se reducía al esquema enigmático del laberinto (Santaracangeli 1974: 40), en este relato la víctima con sus secuelas se convierte en enigma.

La narradora se comporta como Teseo y como Ariadna a la vez. Como Teseo, desea penetrar en los arcanos psicológicos de su novio: "tomé la firme decisión de bajar a sacarlo del pozo en el que vivía" (Aramburu 2009: 123), pero su objetivo no es destructivo, sino salvador: "si lograba llegar hasta el final del laberinto haría de Santi un hombre nuevo" (Aramburu 2009:127). Como Ariadna con su hilo, conduce al

héroe hasta su laberinto físico, el lugar del atentado, y le proporciona la clave que le permite conferir sentido a las secuelas del trauma, su laberinto mental. Descubre que el origen del grafismo trazado repetida, inconsciente y compulsivamente es copia de la última estructura geométrica que la víctima vio en el momento del atentado: "Eran cinco relieves con forma de círculo que componían una moldura en lo alto de la fachada. [...] 'Santi, allá arriba tienes el modelo de tus dibujos'" (Aramburu 2009:137). La Ariadna-Teseo, narradora del informe, actúa auspiciada por otras dos mujeres. La madre de Santi delega en ella la misión salvadora: "te pido por Dios que me lo cures. Yo no he podido. Esa es mi mayor espina" (Aramburu 2009:126). La psicóloga, que aporta sentido y conduce la acción a espaldas del interesado, la secunda racional y técnicamente. Esta trinidad sanadora femenina se sirve del amor de la víctima como motor en la dinámica de la superación del trauma: "Si te quiere se dejará ayudar aunque le duela [...] Hay que conseguir a toda costa que el miedo a perderte actúe como contrapeso de los otros miedos que lo mortifican" (Aramburu 2009:130) Para Victor Frankl, ejemplo de superación del horror de los campos de concentración, la experiencia de amar a alguien o a algo es la segunda vía que lleva al hombre a encontrar el sentido de la vida para superar cualquier adversidad. Gracias al amor, que él no concibe como un epifenómeno de los instintos sexuales, la persona toma consciencia de sus potencialidades y se esfuerza en realizarlas (Frankl 2006: 134-135). La triada femenina con la herramienta del amor se opone a los autores materiales del atentado y al terrorismo con su odio, que se convierten simbólicamente en el monstruo devorador de hombres que mata física y psíquicamente. La curación pasa por exponer a la víctima a los estímulos traumáticos para que transforme "las imágenes caóticas y fragmentadas del trauma, mantenidas en la memoria emocional, en sucesos ordenados espacial y temporalmente bajo el control de la memoria verbal" (Echeburúa 2007:207). Esta exposición es lo que convierte a la víctima de este relato en un héroe que debe volver al lugar del atentado, un laberinto físico con su decoración geométrica y sus dos puertas además de un laberinto mental. Debe volver al pasado con el amor del presente para dar un sentido unitario a los síntomas psiconeuróticos que le dominan: "Si comparte su experiencia dolorosa de la niñez con el ser amado, verbalizándola desde la perspectiva del hombre que es hoy, tiene posibilidades de superar el trauma" (Aramburu 2009: 133). La superación se consigue al recuperar el recuerdo perdido que se integra en el curso de los acontecimientos y en un discurso provisto de sentido: "Ahora me acuerdo. No aparté los ojos de aquel detalle hasta que vino un señor a sacarme en brazos de la plaza" (Aramburu 2009: 137) El acto salvador del pasado tiene su réplica en la salvación definitiva del presente

realizada por su amada, Ariadna-Teseo, símbolo del paso del dolor a la alegría: "Agarrado de la mano, saqué a mi chico de aquella plaza. Lo saqué." (Aramburu 2009: 138).

Informe desde Creta detalla paso a paso el proceso de superación del trauma, en cambio, en *Dos madres*, la ambigüedad se deja sentir. Por un lado, la narradora cuenta, en tercera persona, la historia de una víctima directa a un público no especificado, en un espacio y en un tiempo indeterminados: "Esta era una mujer de treinta y cinco años que se llamaba María Antonia [...] que es de quien yo he venido a hablar hoy" (Aramburu 2009: 35). Busca la empatía de sus interlocutores: "como ustedes comprenderán bastante quebradero de cabeza tenía la pobre" (Aramburu 2009: 46). Y se esfuerza por encontrar la expresión justa: "Era, cómo les explicaría yo..., una mezcla de desánimo y compasión al ver que existen personas convencidas de que, para formar el país de sus sueños, por fuerza hay que causar dolor al prójimo" (Aramburu 2009: 46).

La separación que existe entre el objeto del relato, la víctima, y el emisor del discurso se anula al final de la exposición donde la identidad de víctima y narradora confluyen: "desde entonces ha llevado siempre consigo esta pequeña piedra blanca que ven ustedes ahora en mi mano" (Aramburu 2009: 57). La verbalización de los sucesos correctamente ordenados espacial y temporalmente y el desdoblamiento del yo, víctima en el pasado y narradora en el presente, indican que el daño psicológico se ha ido atenuando gracias a la distancia temporal y geográfica: "ha llovido mucho desde entonces y ninguno de ellos reside hoy día en el pueblo" (Aramburu 2009:35). Ahora bien, "la piedra blanca" que lleva en la mano como "reliquia" del lugar es inquietante. ¿Qué significa exactamente? Se nos antoja que bien podría ser una alusión velada al mito de Sísifo, a diferencia de la alusión explícita al mito en *Informe desde Creta*.

Esa piedra viene a simbolizar la violencia recurrente con la que se lleva a cabo la limpieza étnica e ideológica de un territorio. Quienes la padecen la viven como un tormento incesante. En primer lugar, Toñi es víctima del asesinato de su marido que comporta tres fases. Primero se produce la amenaza verbal: "Largaos a vuestra tierra si no quierdes que a tu marido lo saquen con los pies por delante" (Aramburu 2009: 36). Una amenaza respaldada por instancias políticas: "no justificaba la venganza, pero la comprendería en caso de que se produjese" (Aramburu 2009:37). Después, el asesinato cuyos detalles se silencian: "ahí lo atraparon. Llevaba su arma, pero de nada le sirvió" (Aramburu 2009: 43). Por último, el escarnio *post mortem* en el libro de

condolencias, pues "en el País Vasco ni a los muertos se les deja descansar en paz" (Durán 2002:232): "Un enemigo menos en Euskal Herria ke se joda" (Aramburu 2009: 46).

En segundo lugar, es objeto de acoso y destierro. Esta nueva agresión viene favorecida por un error de interpretación: "Ya tienen lo que buscaban: el policía en el ataúd, la viuda humillada y los niños huérfanos. Ahora le tocará el turno a otra familia y a nosotros nos dejarán en paz" (Aramburu 2009: 47). Se concibe como un eslabón más en una cadena de víctimas alargada progresivamente y concibe el daño sufrido como expiación definitiva. Parece ignorar que el objetivo final es la desaparición física del núcleo familiar. Los étnicamente puros lo consideran como elemento alógeno, pese al sentimiento de identidad de los hijos: "yo no me voy - soltó de pronto con una frialdad más propia de una persona mayor que de un niño- Yo soy vasco" (Aramburu 2009: 52).

Por otra parte, a estos padecimientos se añade la victimización secundaria consecuencia del maltrato institucional (Echeburúa 2007: 203). La viuda de este relato está abocada administrativamente a la penuria económica: "le habían dicho en el ayuntamiento que si trabajaba, adiós pensión [...] Por los niños no le pagaban un duro [...] estaba en reclamaciones" (Aramburu 2009: 50). El maltrato proviene incluso de los profesionales sanitarios. El psicólogo consultado prodiga consejos sobre cómo adaptar progresivamente a los niños a un nuevo entorno haciendo abstracción de su condición de víctimas del terrorismo: "Y a los tres o cuatro días, en un instante de carácter festivo (eso dijo, festivo), ella podría insinuarles la posibilidad de quedarse a vivir allí" (Aramburu 2009: 53).

La piedra puede simbolizar igualmente el síndrome de repetición que afecta a los traumatizados. Este suele equipararse al destino absurdo de Sísifo, condenado eternamente a subir la montaña con su carga a cuestas. O bien la repetición del acontecimiento traumático es un medio para que la víctima se lo apropie por medio del lenguaje, o bien es muestra de que el traumatizado permanece anclado mórbidamente al trauma (Crocq 2012: 145).

Resulta difícil determinar en qué caso se encuentra la narradora, pues desconocemos la naturaleza de su público, la frecuencia de su discurso y su objetivo. ¿Testifica ante un jurado, habla ante otras víctimas, ante un público heterogéneo, participa en una terapia?

Este tipo de interrogantes no tienen cabida en *Lo mejor eran los pájaros*.

La narradora es una profesora de instituto de unos 34 años, embarazada, que cuenta a su hijo aún no nacido cómo vivió el asesinato de su padre, guardiacivil, hace veintidós años en un pueblo del País Vasco. Su relato se inscribe en una larga lista de repeticiones futuras, como si se tratara de un ensayo general: “te lo cuento ahora aunque no escuches [...] y te lo contaré más adelante y muchas veces mientras viva, porque es un crimen olvidar ciertas cosas” (Aramburu 2009:77-78). Y forma parte de una serie de repeticiones pasadas: “Alguna vez hemos hablado de esto, ya de mayores” (Aramburu 2009: 82), “lo hemos hablado tu abuela y yo más de una vez” (Aramburu 2009: 84). Cada repetición aporta sus precisiones: “Años después tu abuela me confesó que se había hecho administrar un calmante antes de venir a vernos” (Aramburu 2009: 84). La narradora enriquece el discurso esclareciendo el significado oculto de ciertos hechos, lo que confiere a su relato el estatuto de confesión: “Después me la corté [la melena]. Ya nunca me la dejé crecer. Es como un luto que he mantenido en secreto. [...] no se lo he contado a nadie, ni siquiera a tu padre” (Aramburu 2009: 78). Es pues un discurso de naturaleza cíclica, siempre renovado, cuya repetición salva del olvido el pasado, insiste en la identidad de víctimas del terrorismo y transmite la memoria familiar como si de un deber moral se tratara: “Mi hermano ha esperado a que su hija cumpliera nueve años para contárselo” (Aramburu 2009:77). Esta voluntad convierte los recuerdos involuntarios en voluntarios, casi obligados. La memoria afectiva retiene involuntariamente tanto las experiencias que se imprimen forzosamente en la memoria como el contexto en el que se producen (Tadié, 1999: 117). Así la narradora evoca nítidamente detalles que en otras circunstancias hubieran pasado desapercibidos: “veo igual que si la tuviera delante a la madre Jacinta la mañana en que escribía en el encerado aquellos párrafos [...] ¿cómo me puedo acordar de estas pequeñeces al cabo de tantos años?” (Aramburu 2009: 79). Su voluntad de recordar es tan intensa que el elegir la imagen recordada se convierte en acto de resistencia y de libertad últimas: “Todavía lo sigo viendo así, alegre y guapo como era. [...] el recuerdo que guardo de él lo decido yo. Ese recuerdo no es el de un hombre muerto.” (Aramburu 2009: 83).

Dado que el relato carece de sentido para el interlocutor, ¿cuál es su objetivo más allá de establecer un vínculo comunicativo sensorial entre madre y feto? A fin de cuentas es un relato solipsista. Relatar repetidamente los hechos y las emociones ayuda, a las personas extrovertidas, a soportar la adversidad y a reducir las secuelas (Echeburúa 2004: 175). La narradora de este relato se encuentra en un punto

intermedio entre la narración catártica y el ensayo de transmisión futura de la memoria familiar.

3. Trauma, transmisión y superación colectiva.

El hijo de todos los muertos gira en torno al trauma, a la transmisión de la memoria y a sus consecuencias sociales. El cuento presenta un tradicional triángulo amoroso, motivo folklórico reseñado por Thompson como T92.1: un adolescente debe elegir a una de sus dos pretendientes. Elige una vez que accede al conocimiento de hechos mantenidos hasta entonces en secreto. El relato consta de siete secuencias: las impares (1,3,5,7) de carácter privado, tienen lugar de noche en su habitación; las pares (2,4,6), de carácter público, tienen lugar en la calle por la tarde. La alternancia de los dos planos temporales posee un efecto dilatorio (Díaz 2007b: 139) que suscita el interés del lector, necesariamente activo (Rivas 2009: 230). El zigzag temporal lleva aparejado el zigzag espacial: habitación, plaza, patio de un colegio, callejas, frontón, escondite, calle, balcón y habitación en la casa de los abuelos. A estos se suma el de las dos familias y generaciones implicadas en los acontecimientos. Estas imbricaciones dan al conjunto del relato un aire laberíntico, enmarañado, cuya clave está en el esclarecimiento del secreto.

El joven Iñigo conoce inopinadamente que su padre fue asesinado en un atentado terrorista y que él y su madre son supervivientes del mismo. Este hecho obliga a explicar tanto el porqué de la transmisión como el del silencio. Ambos están relacionados con el trauma. La esposa superviviente, con su secuela física, y los padres del asesinado, con sus secuelas psicológicas, mantenían en secreto el asesinato para evitar que el niño sufriera el efecto cascada del trauma (Echeburúa 2004: 56). Así protegían su infancia e impedían que sufriera golpes emocionales cada vez que se produjera un nuevo atentado: "No tienes más que fijarte en los hijos de las víctimas. Mira sus caras cuando las sacan en la tele [...] yo no quería [...] que mi hijo [...] se sintiera huérfano cada vez que asesinaban a una persona" (Aramburu 2009:191) Precisamente es una intensa recaída emocional la que motiva la revelación de su abuelo: "Yo pensaba que le había dado un ataque y que se ahogaba. Joé, salgo y lo pillo con la cara llena de lágrimas" (Aramburu 2009: 196).

El abuelo de Iñigo, en estado de shock, vive una doble humillación: por un lado, la exaltación pública de una etarra excarcelada, miembro del comando que asesinó a su hijo; por otro, su identidad. Ella desconoce la historia que liga a ambas

familias. Ignora que el padre de la víctima le salvó la vida a su abuelo: "A ese de la boina, dice, le salvé yo la vida en el 36. [...] Le podía haber dejado allá [...] Pero me lo eché al hombro, y su nieta estuvo con los que mataron a José Manuel" (Aramburu 2009: 198). Aquel acto humanitario ha sido silenciado en la transmisión de la memoria familiar del salvado. Sólo queda de él una ligera culpabilidad: "Mira cómo no se atreve a mirar para aquí, me dice el aitona. Se le debería caer la cara de vergüenza" (Aramburu 2009: 198).

Más allá de la revelación de secretos, el abuelo le da al nieto una lección sobre la dignidad máxima de las víctimas no vengativas (Beristain 2007:124) y sobre el rechazo de la venganza: "Dice que no hay que ser como ellos. Que si se entera de que me meto a hacer daño a alguien prefiere que no le hable. Que eso es terrorismo" (Aramburu 2009: 198). Se la transmite con las palabras y con las obras. Frente a la exaltación pública de los violentos, la víctima, confinada en su privacidad, se aleja cuanto puede: "Vuelta a llorar [...] lo pongo al lado de la ventana, con la cortina hasta la mitad para que nadie nos vería desde la calle" (Aramburu 2009:197).

Iñigo elige, con conocimiento de causa y en secreto, a Asún y rechaza a Bego, hermana de la etarra homenajeada. El conocimiento de su secreto, de su espesor histórico y de la dignidad de las víctimas no sólo le sitúan ya lejos de su infancia, sino que contribuyen incluso a su educación ideológica y sentimental.

Si *En el hijo de todos los muertos*, el mundo de las víctimas y el de los victimarios están completamente separados y las lágrimas sólo son de las víctimas, en *Después de las llamas*, los dos mundos parecen acercarse para cerrar heridas. El relato, con aire de diálogo dramático, traza cronológicamente la rutina de un día de hospital, ritmada por las curas, las comidas y las visitas. Eusebio, víctima aleatoria del llamado terrorismo de baja intensidad, tiene quemaduras en las piernas. Comparte habitación con el padre de un etarra encarcelado en Granada. Durante el día, espera una posible visita del lendakari y recibe la de la prensa, la de su esposa y la de su hija. La cantidad de víctimas obliga a priorizar el tiempo y el espacio que la prensa y los políticos les dedican: "el lendakari visitará primero a los ertzainas heridos. Compréndelo, son sus ertzainas" (Aramburu 2009:212). El tono del relato es ligero, a veces cómico. Recuerda a la película de García Berlanga *Bienvenido Mr Marshall* (1953). La mujer del herido, que se endominga para conocer en persona al político, queda decepcionada cuando se suspende la visita a causa de un asesinato. El terror cotidiano banaliza el mal y anestesia la empatía entre las víctimas: "algo he oído yo en el taxi. Como venía hablando con mi hijo no he prestado atención a la radio"

(Aramburu 2009: 233), dice la esposa del quemado. Cada miembro de la familia persigue sus menudos intereses. Los de la esposa son económicos: "vete tú a saber si Ibarretxe te ofrece una *idenización* [...] *Podríamos cambiar la cocina*" (Aramburu 2009:209). Los de los hijos son sociales. Sienten vergüenza de la víctima y la ocultan. Salvaguardan su imagen mintiendo sobre las causas de las heridas: "Mis amigas creen que te diste un trompazo en el almacén de la imprenta" (Aramburu 2009:225). Como la reprobación social no va contra los agresores, sino contra los agredidos, la hija teme la verdad y culpabiliza a su padre: "te van a sacar en la prensa con tu nombre y apellidos. Eso es una manera de señalarse. [...] Pones en peligro a toda la familia" (Aramburu 2009: 224). El hijo en la misma circunstancia, niega la visita a su padre al tiempo que teme la reacción del grupo: "En la cuadrilla por lo visto hay algunos abertzales que entienden las cosas como les apetece.[...] El hijo está preocupado. Me huelo que se ha hecho un poco abertzale" (Aramburu 2009:203).

El vínculo grupal se deteriora ante la amenaza terrorista, que disuelve toda solidaridad (Mannoni 2004: 128). De esta degradación moral, sólo se percata el otro enfermo que se comporta como un ofensor arrepentido. Eusebio no experimenta todavía un daño psicológico que interfiera en su vida, sino que el traumatizado es su vecino, atenazado por la culpabilidad. Aunque la culpa criminal es inexistente, pues no es el autor material de la agresión, su conciencia le hace sentirse culpable sin explicar claramente de qué: "Yo me entiendo" (Aramburu 2009:237). Carga con la culpa moral, la que obliga a reconocer la responsabilidad ante la conciencia, y quizá con la metafísica, la de quien conociendo crímenes no ha hecho lo suficiente para evitarlos, según la clasificación de Jaspers (Jaspers 1990). El motivo del arrepentimiento no queda claro tampoco. ¿Siente empatía y compasión por la víctima que tan amablemente le ha tratado? ¿Le mueve el remordimiento o el miedo ante la temida muerte? El lector sólo puede hacer conjeturas ante lo que calla el personaje, que evita incluso nombrar el delito por el que su hijo cumple una larguísima condena: "Algo haría. No quiero saber [...] Unos dicen que si esto, otros dicen que si lo otro" (Aramburu 2009: 236). Como en relatos anteriores, este personaje posee una visión muy simple del terrorismo, según la cual los implicados son meros juguetes del azar. Ser ofendido u ofensor es algo aleatorio, depende únicamente de las circunstancias y no de la responsabilidad individual: "tenga cuidado con el hijo suyo. Esto es como lo de la botella que tiraron. La tira cualquiera y le da a cualquiera" (Aramburu 2009: 236) Esta idea de aleatoriedad propicia que el ofensor pueda solicitar también el perdón de cualquier víctima, en este caso de la que el azar le ha deparado como compañero de habitación: "Perdón, barkatu, eso. Por lo de la botella del otro día"

(Aramburu 2009: 237). Esta víctima, arbitrariamente elegida por los agresores, ¿sustituye a otra a la que no pudo pedir perdón? En todo caso, le ofrece una oportunidad de redención de sus culpas moral, metafísica y política. La petición de perdón desempeña una función psicológica en el ofensor. Sirve "para no terminar odiándose a sí mismo y para lavar o descargar la conciencia del remordimiento. Es una forma de ajustar cuentas con el pasado" (Echeburúa 2013:70).

Con esta petición quebranta la fidelidad a su grupo social: "Si la parienta se entera de que pido perdón, me pega dos hostias" (Aramburu 2009:237). Las lágrimas que siguen son ambiguas: "un murmullo leve, húmedo, similar a un sollozo" (Aramburu 2009: 237). Bien son la expresión emocional del arrepentimiento, bien la expresión de su debilidad.

El ofendido, aturdido, no otorga el perdón: "Ya no hablaron más." (Aramburu 2009: 237). Perdonar es un acto libre y generoso que libera del resentimiento al ofendido. Una víctima no puede reconciliarse con un ofensor desconocido. "La reconciliación exige la existencia de unos vínculos anteriores y de una relación previa [...] entre ofensor y ofendido" (Echeburúa 2013: 67). El problema es que Eusebio no identifica a su vecino como autor material de los hechos: "¿Qué tiene que ver usted con lo que me pasó?" (Aramburu 2009:237). Sospecha que esa petición de perdón le supera y que él solo no puede o no debe perdonar en nombre de nadie. En todo caso, lo importante es que esta se produzca, pues es la vía para que, sin olvidar, las víctimas puedan otorgar el perdón para superar el trauma y reconstruir un nuevo futuro (Beristain 2004, Echeburúa 2004:191-200). El arrepentido de *Después de las llamas* es una figura de esperanza que marca el camino personal y colectivo hacia la reparación del daño. Se opone a todos los personajes de los otros relatos que actúan como miembros atemorizados y cómplices de una sociedad que "ha comprendido a ETA, ha sido capaz de explicarla, de entenderla y de excusarla" (Arregi 2015: 189)

Este conjunto de relatos, que muestra cómo opera una sociedad cómplice con el terror, se articula en torno a unas víctimas que se encuentran en diferentes fases del trauma. Este supera al individuo que sufre la violencia directa e impacta en la célula familiar. Más que los tipos de violencias, importa el punto en el que se encuentran los afectados para llegar a superar el trauma. Para expresar su carácter obsesivo se recurre a la oralidad, a la tradición narrativa hispánica, a la mitología... La variedad de técnicas narrativas, con un gusto acusado por la alteración de la temporalidad, y las

numerosas indeterminaciones exigen un lector activo que acaba cargado de interrogantes. Aún así, termina el libro apuntando a la esperanza gracias al efecto purificador del perdón, la asunción de la culpa y su posible reparación.

En este momento histórico en el que “la libertad producto del cambio de conciencia por la asunción de la responsabilidad propia en lo acaecido no aparece por ningún lado” (Arregi 2015: 191), estos relatos siguen siendo un punto de referencia.

Bibliografía

- Améry, J. (2001). *Más allá de la Culpa y la Expiación: Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pre-Textos.
- Aramburu, F. (2009). *Los peces de la amargura*. Barcelona: Tutsquets editores.
- Arregi, J. (2015). *El terror de Eta. La narrativa de las víctimas*. Madrid: Tecnos.
- Beristain, A. (2007). Nuevas víctimas del terrorismo: su no provocación y su respuesta irenológica crean su dignidad máxima. Cuesta, C., Alonso R. las víctimas del terrorismo en el discurso político. Madrid: Editorial Dilex, Fundación Miguel Angel Blanco, p. 111-136.
- Crocq, L. (2012). *16 leçons sur le trauma*. Paris: Odile Jacob.
- Cuesta, C. (2007). *Las víctimas del terrorismo en el discurso político*. Madrid: Editorial Dilex, Fundación Miguel Ángel Blanco.
- Díaz de Guereñu, J. M. (2005). Fernando Aramburu narrador. San Sebastián: Universidad de Deusto.
- Díaz de Guereñu, J. M. (2007a). Intimidación del daño: las víctimas del terrorismo en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu. Monteagudo, nº12 p. 185-196.
- Díaz de Guereñu, J. M. (2007b). De algo triste: *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu. Revista de Occidente nº 312, p. 124-141.
- Durán, I. (2002). *Eta: el saqueo de Euskadi*. Barcelona: Planeta.
- Echeburúa, E. (2004). *Superar un trauma*. Madrid: Pirámide.
- Echeburúa, E. (2007). “Víctimas del terrorismo: del trauma a la superación”, Cuesta, C., Alonso R. Las víctimas del terrorismo en el discurso político. Madrid: Editorial Dilex, Fundación Miguel Angel Blanco, p. 197-212.
- Echeburúa, E. (2013). El valor psicológico del perdón en las víctimas y en los ofensores. *Eguzkilo*, nº27, p. 65-72.
- Encinar, A. (2014). *Cuento español actual (1992-2012)*. Madrid: Cátedra. Letras

Hispánicas n° 733.

Frankl, V. (2012). Découvrir un sens à sa vie. Paris: Éditions J'ai lu.

Jaspers, K. (1990). La culpabilité allemande. Paris : Éd. de Minuit.

Laruelle, F. (2012). *Théorie générale des victimes*. Paris : Mille et une nuits.

Mannoni, P. (2004). *Les logiques du terrorisme*. Paris: In press éditions.

Rivas, A. (2009). Modos de contar la barbarie en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu. *Letras de Deusto*, n°125, p. 223-231.

Santarcangeli, P. (1974). Le livre des labyrinthes. Paris: Gallimard.

Siganos, A. (1993). Le minotaure et son mythe. Paris: Presses Universitaires de France.

Tadié, J-Y. § M. (1999). *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard.

Thompson, S. (1989). *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Bloomington Indianapolis: Indiana University Press.