

A propósito de la mundificación en literatura: lluvia, silencio y restauración del mundo como proceso ético en Patria (F. Aramburu, 2016)

Juan Rubio de Olazabal

Universidad Francisco de Vitoria. Madrid

juan.rubio@ufv.es

Arturo Encinas Cantalapiedra

Universidad Francisco de Vitoria. Madrid

arturo.encinas@ufv.es

Regarding "world expansion" in literature: rain, silence and restoration of the world as an ethical process in Patria (F. Aramburu, 2016)

Fecha de recepción: 16.02.2021 / Fecha de aceptación: 11.06.2021

Tonos Digital, 41, 2021 (II)

RESUMEN:

Patria (Aramburu) suscita un particular caso de estudio acerca de la compleja y fecunda relación entre el mundo de ficción y la realidad histórico-social en la que se inspira. Apoyándonos en el concepto de mundificación —que incorporamos a la metodología de los mundos posibles—, esta investigación estudia el modo en que *Patria* indaga en algunos aspectos ético-sociales relacionados con la experiencia de las víctimas del terrorismo de ETA. La lluvia se encuentra omnipresente en la novela en tres tipos de acontecimientos: memoria, muerte y silencio social. Además, resulta un elemento estructural de la persecución al Txato y del retorno de Bittori.

Palabras clave: lluvia; mundos posibles; *Patria*; silencio; novela.

ABSTRACT:

The publication of *Patria* calls forth a particular case study concerning the complex and fruitful relationship between narrative fiction and social and political reality. Following the concept of worldmaking along with the possible worlds theory, this investigation studies the way in which *Patria* looks into some of the socio-ethical aspects related to the experiences of the victims of ETA's terrorism. The rain is always present in the novel in three types of events: memory, death and social exclusion. Thus, it becomes a structural element of the persecution endured by El Txato and of Bittori's return.

Keywords: rain; possible worlds; *Patria* (homeland); silence; novel.

INTRODUCCIÓN¹

Entre las múltiples alabanzas y reflexiones suscitadas por *Patria* (Aramburu, 2016) puede incluirse la capacidad de recoger la vivencia del terrorismo de ETA desde un punto de vista cotidiano. El protagonismo recae sobre dos mujeres, Bittori y Miren, cuya amistad se quiebra cuando el marido de la primera es asesinado por la banda a la que el hijo de la segunda se ha unido. No se trata aquí de dirigentes políticos, altos mandos policiales o jefes terroristas, sino de las personas y ciudadanos de a pie, así como de la sociedad que componen los vecinos de una pequeña localidad guipuzcoana. El éxito crítico y editorial de la obra de Aramburu, por tanto, puede cifrarse, entre otros factores, en la recreación de un entorno social indiferente y omisivo ante los crímenes de la banda terrorista ETA. Este fenómeno, directamente vinculado con el miedo y ampliamente analizado en diversos estudios (Llera y Leonisio, 2017; Santos Diego, 2009; Arteta,

¹ El presente artículo es resultado del Proyecto de Investigación "El valor práctico y especulativo de los mundos ficcionales: *Patria*: el pueblo, la novela, la serie", con ref. UFV2020-39, realizado por el Grupo Estable de Investigación "Imaginación y mundos posibles" de la facultad de comunicación de la Universidad Francisco de Vitoria. Aprovechamos para agradecer sus valiosos comentarios y sugerencias a Alberto N. García Martínez, Álvaro Abellán-García Barrio, Victoria Hernández Ruiz y Pedro J. Gómez Martínez.

2010a; 2010b), recibe un tratamiento estético en la novela de Aramburu a través de un elemento muy concreto: la lluvia. La hipótesis que se propone en esta investigación consiste en la consideración de esta manifestación climática principalmente como símbolo del elemento social del silencio ante ETA; aunque también encontramos otros sentidos secundarios, como el fatalista o el que remite al paso del tiempo.



FIGURA 1. Portada de *Patria* con imagen de Filip Colpaert.

Fuente: *Patria* (Aramburu, 2016) y [“Patria: la ilustración de la cubierta”](#) (2016).

Las portadas de *Patria* y *Años lentos* (2013) —la primera novela de Aramburu sobre ETA tras la colección de relatos *Los peces de la amargura* (2019)— comparten un elemento asociado a la lluvia: el paraguas². El autor reconoce en su blog personal (Aramburu, 2016b) que en la portada del libro la primacía simbólica es del paraguas; y que la relación de las víctimas con la lluvia es casi inconsciente en él: tras escoger la portada de la novela, súbitamente recordó el paraguas rojo del periodista José Luis López de Lacalle cuando ETA le asesinó.

² Para *Los peces de la amargura* hemos empleado una edición de 2019, si bien la primera edición data de 2009.



FIGURA 2. Fotomontaje sobre la muerte de López de Lacalle; junto a su cuerpo, el paraguas rojo.

Fuente: [«Éramos conscientes del riesgo, pero nuestro padre evitó que nos pesara»](#) (González Egaña, 2020).

Años lentos no sólo presenta el motivo del paraguas en la portada, sino que alberga hasta doce referencias explícitas a la lluvia (Aramburu, 2013: 40-43, 55, 63, 72-74, 80, 112-114, 119, 322-323, 341, 480-482, 2029-2030, 1003-1011)³.

³ Hemos empleado la edición electrónica de *Años lentos*, por lo que los números en referencia a esta obra corresponden a posiciones y no a páginas.

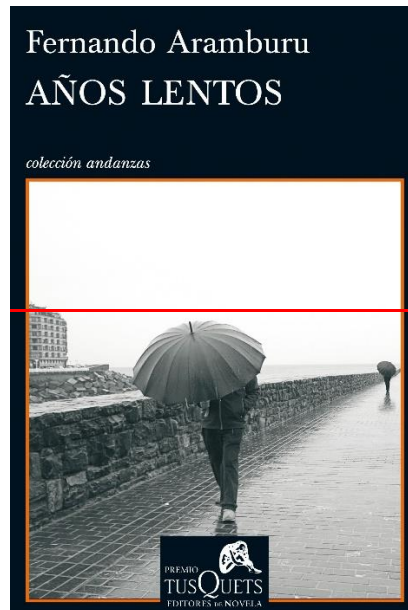


FIGURA 3. Portada de *Años lentos* con la fotografía *Sunny San Sebastián* de Leonard Anderson.

Fuente: *Años lentos* (Aramburu, 2013).

La asociación lluviosa con el clima de persecución puede rastrearse también en *Los peces de la amargura* (Aramburu, 2019: 43, 64, 69, 84, 141-148). La importancia del elemento lluvioso en la obra de Aramburu sobre ETA anterior a *Patria* refuerza la pertinencia de su estudio en esta novela⁴.

Como dice Aurelio Arteta, Catedrático de Filosofía Moral y Política de la Universidad del País Vasco: "Quien experimenta la indiferencia del prójimo frente a la vileza de la que es objeto deja de sentir el mundo como su hogar" (Arteta, 2010b: 44). El término "mundo", además de su sentido original aquí empleado, tendrá una acepción técnica para nuestro desarrollo, pues remite al núcleo metodológico de esta investigación.

1. LA TEORÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES COMO MARCO TEÓRICO: CATEGORÍA ÉTICA Y ESTÉTICA DE LA MUNDIFICACIÓN

⁴ Aunque aquí no resulte imprescindible, conviene indicar que Aramburu dedica uno de los poemas de *Autorretrato sin mí* (2018) a la lluvia con el título precisamente de *Lluvia* (2018: 117-118).

Los estudios del terrorismo vasco y su contexto concluyen que una parte considerable de la sociedad vasca “con su silencio, su indiferencia y su inacción” (Ugarte Gastaminza, 2018: 18) se posicionó en favor del terror de ETA y en contra de sus víctimas. En opinión de los expertos, este silencio es un fenómeno difícil de entender y de representar (Portela, 2016: 57). El objetivo principal de esta investigación consiste en mostrar de qué forma el artefacto literario-ficcional que supone *Patria* emplea la lluvia como expresión simbólica de esa realidad histórico-social. Concretamente, se busca demostrar que la lluvia en *Patria* es un elemento de mundo, es decir, no una mera yuxtaposición sobre los sucesos, sino una parte estructural del mundo de la novela. En virtud de esta noción de mundo desde la que razonamos, el objetivo principal se formula teniendo en cuenta el valor especulativo y práctico de lo imaginativo-ficcional de la lluvia en *Patria*.

Con el fin de alcanzar los objetivos ya anunciados, proponemos estudiar la obra desde la teoría de los mundos posibles, una metodología del ámbito de los estudios literarios que permite comprender el texto no sólo como estricta narración, sino también en sus coordenadas geográficas, antropológicas, filosóficas, etc. (Planells, 2015: 52).

Lo que interesa a la investigación no es estudiar las correspondencias extensionales entre el mundo del texto y nuestro mundo real; tampoco cómo se estructura el mundo interior del personaje (a ello se dedican las teorías de Ryan, Doležel o Albaladejo, entre otros). Lo que buscamos es rastrear las dinámicas existenciales que conducen a diferentes modos de habitación de la realidad o figuras de mundo y que se corresponden en mayor o menor grado con el logro vital del personaje. El mundo que buscamos no es o exclusivamente físico o puramente mental (esta sería la perspectiva de las teorías que descartamos), sino, más bien, un sistema de posibilidades auténticamente humanas fundadas en la realidad (Zubiri, 2011: 134, 140-141). Por ello, de entre todas las propuestas teóricas de mundos posibles vamos a inspirarnos en las obras de García-Noblejas (1984, 2005) y Pavel (1986) especialmente.

Esta perspectiva de estudio posee las ventajas y los inconvenientes de la hermenéutica: su apertura al juego creador del texto le resta la

sistematicidad de otros modelos de análisis (Vilar, 2012: 23). Para ganar en claridad y avanzar hacia la sistematización de nuestra hermenéutica, proponemos la incorporación de las nociones de mundificación y desmundificación⁵. El término mundificación y su contrario deben entenderse en una perspectiva ético-narrativa. No todos los mundos ofrecen posibilidades igualmente adecuadas al desarrollo de la auténtica humanidad, pues hay sistemas de posibilidades menos promotores de lo humano que otros. El ambiente deshumanizante puede ser mundificado. La existencia puede perder en autenticidad y dignidad en la desmundificación. La persona no tiene otra forma de estar en la realidad que no sea la del mundo (Zubiri, 2010: 166-201), pero esa existencia puede ser "más mundo" o "menos mundo" y su mapa de acciones mantiene en un tipo de existencia moral o transporta a otro. La mundificación, por tanto, se definiría como el proceso de crecimiento en la experiencia de los personajes de la ficción.

La evaluación del proceso ético-narrativo de la mundificación o su contrario se lleva a cabo estudiando las dos dimensiones existenciales del mundo. La existencia humana abre el espacio interior del mundo como adentro: hogar, origen, lugar del retorno que hace posible volver a empezar (Marín, 2019: 47-93). Si hay una dimensión del mundo que sea el adentro al que volver, eso se debe a que antes se ha salido. Para tener mundo no basta lo recibido, hay que salir. He aquí la siguiente distinción: el mundo como afuera de la existencia que se abre en el salir y que tiene en la amistad su forma más eminente. El través del mundo expresa mejor que el adentro que la existencia es un viaje en un solo sentido, una salida (95-

⁵ La expresión "mundificación" deriva del término "mundificante", que Zubiri emplea para hablar del fundamento del mundo, la causa primera que es fuente mundificante (2010: 215-216). Nosotros no tenemos en cuenta el componente de ultimidad que Zubiri concede a la expresión, sino que adaptamos la idea a un nivel primariamente humano y en el sentido que explicamos en este apartado. Por supuesto, tampoco empleamos el término "mundificación" en su sentido habitual de purgación o acto de limpiar (aunque, en efecto, nuestro uso de la expresión se presta a la analogía con su significado común).

142). “[...] en la medida que la amistad sea la sociedad en la existencia misma como vicisitud, cabe postular que *estar en el mundo es* —muy primordialmente— *tener amigos*” (37). Los dos aspectos existenciales del mundo revelan mundos más o menos completos en clave vital y narrativa.

Patria, aunque es un mundo posible de ficción, se refiere claramente a una realidad histórica. Ello puede plantear un cierto diálogo e invitar a consideraciones (más vitales que de verificación extensional) por parte del autor. A este tenor, es útil la terminología de Pavel (1989: 43-72), que distingue entre mundo primario y secundario⁶: la realidad social e histórica del País Vasco correspondería al mundo primario y *Patria* al secundario o saliente (o sobresaliente). El mundo secundario, en tanto que ficción, pretende poner de relieve un aspecto del mundo primario (realidad histórica) e influir en la percepción que tenemos de este último, de modo que se vuelve un “cosmito” que, por medio de un discurso teórico que presenta modos narrativos, ofrece una orientación ética (García-Noblejas, 1984: 147; 2005: 17).

En virtud del mundo primario, a lo largo de nuestra investigación será necesario referirnos a los estudios más ponderados y rigurosos de las ciencias sociales sobre los efectos del terror de ETA (Llera y Leonisio, 2017) y en concreto sobre la extorsión a través de cartas exigiendo el llamado impuesto revolucionario (Ugarte Gastaminza, 2018). Dice Ugarte Gastaminza, fundador y director de la Fundación Bakeaz (por la paz):

La espiral de silencio que rodeaba la recepción de la carta es su expresión más elemental. La invisibilidad obedece a un proceso de naturalización que es en sí mismo un indicador de la degradación moral que permitió a una parte de la sociedad vivir tranquilamente en una suerte de hipernormalidad acomodaticia. (2018: 26).

El núcleo de la situación que desencadena la persecución y asesinato del Txato en *Patria* está descrito elocuentemente en este texto que, junto a

⁶ Las expresiones “mundo primario” y “mundo secundario” ya las empleaba Tolkien, aunque con un sentido diferente al de Pavel (Tolkien, 2008: 12-19).

la muy estudiada noción de espiral de silencio (Llera y Leonisio, 2017: 10-11) introduce el término “hipernormalidad”. El elemento lluvioso de la novela recrea, como proponemos en nuestra hipótesis, la aceptación tácita de la violencia etarra que corresponde con esta normalidad-anormal o trampantojo de la realidad (Alonso Zarza, 2018: 403-404). Por ello, a lo largo de la investigación tendremos muy presente la relación entre la imitación del mundo primario a través de la lluvia en *Patria* y la hipernormalidad en la región vasca.

A continuación, tras dar cuenta de nuestro marco teórico, proponemos un camino en tres pasos: la lluvia como medida del tiempo y memoria del pasado; los momentos lluviosos como eminentemente fatalistas; y el aguacero como elemento de mundo que simboliza el silencio social en torno a la persecución del Txato y al regreso de Bittori al pueblo.

2. LA LLUVIA EN *PATRIA* COMO MEDIDA Y MEMORIA DEL TIEMPO

Conviene esclarecer si la lluvia en *Patria* es una mera yuxtaposición o, por el contrario, se trata de un elemento estructural del mundo ficcional. De las cuarenta y cuatro apariciones explícitas de la lluvia en la novela, la gran mayoría de ellas sucede en acontecimientos de gran importancia; y el hecho central de la novela, el asesinato del Txato, se perpetra un día de lluvia intensa (Aramburu, 2016: 418-421) que será recordada en los momentos en los que se narre este crimen (418-421, 480, 550). Incluso cuando la novela no aborda la narración completa del episodio la lluvia sigue hasta en las más escuetas alusiones al atentado: “Y tras la fecha, la edad del Txato la tarde lluviosa de los disparos” (Aramburu, 2016: 576). La asociación entre el agua lluviosa y el asesinato del Txato está tan consolidada que Xavi, su hijo, lo expresa del siguiente modo: “—Veo esta lluvia y no te puedes imaginar lo que pienso. —Que llovía igual el día en que asesinaron al aita. —¿Cómo lo has adivinado? —Ha llovido muchas veces

desde entonces con la misma intensidad" (630). Parece que la memoria del episodio del asesinato está necesariamente acompañada de la climatología.

Constatamos que la lluvia está referida no sólo al momento pasado del atentado, sino que parece desempeñar una función de unidad temporal. En ocasiones se trata de una medida del tiempo, como si la lluvia sustituyera y/o acompañara a los años: "sumando lluvias cumplió treinta y seis años" (Aramburu, 2016: 480); "se sucedieron los años, las lluvias, las bombas y los tiros" (550). Al expresar el pasar de los años como la suma de lluvias (los años caen sobre los personajes como la lluvia) y equiparar su frecuencia con la de los crímenes se sugiere el carácter cotidiano de la violencia de ETA. He aquí una imagen secundaria o saliente de la hipernormalidad o banalización del mal en el mundo primario.

3. LA LLUVIA EN *PATRIA* COMO TRASFONDO DE FATALIDAD

Casas-Olcoz (2019:149-150) ha hecho notar que el aguacero es presagio de la desgracia del Txato y que actúa casi como mensajero de la muerte e, incluso, conductor a un destino fatal. También indica que en este caso se activa el mecanismo literario a través del cual el tiempo atmosférico se identifica con la subjetividad del personaje. Puede que sea así, pero también hay algo más y, quizá, más fundamental.

Numerosas veces, cuando el relato se sitúa en el punto de vista de diferentes personajes (Joxian, Xabier, Nerea, Gorka), la alusión al aguacero parece contener este aroma trágico o, por lo menos, recuerda a la lluvia sobre el moribundo Txato (Aramburu, 2016: 230-231, 233, 48, 368, 145-146, 458, 461). La parte de la novela donde mejor se aprecia el carácter funesto de la lluvia es la muerte del Txato desde su propio punto de vista; así comienza este capítulo que narra su asesinato: "Oía la lluvia desde la cama" (418). La imagen del condenado a muerte postrado en la cama del dormitorio anuncia su asesinato y prefigura la sepultura que tantas veces visitará Bittori en el cementerio (etimológicamente "dormitorio") donde, ya sí, yacen para siempre sus restos mortales. Al salir a por el coche "Lluvia y grisura" (420). Más adelante se añade "Tiempo de exposición a la lluvia"

(421). El sentido más funestamente metafórico de la lluvia aparece de inmediato anticipando su muerte: "Y qué manera de llover. La madre que me. Ni que hubieran estado esperándolo las nubes para vaciarse" (421). El cielo espera al Txato, como el comando de Joxe Mari. Los nubarrones arrojan su contenido sobre el casi difunto de modo análogo al cargador de la pistola unos instantes después. El significado funesto-lluvioso queda consolidado. Posteriormente a la muerte del Txato, la asociación lluviosa permanece también en el punto de vista de Bittori. Esto se aprecia en su visita al cementerio, "donde se veía una lejana nube solitaria" (Aramburu, 2016: 71) y en el funeral, celebrado "una tarde de lluvia" (83).

Lo que favorece la comprensión de un mundo de ficción no es tanto la acumulación de muchos datos "objetivos" o "verdaderos" en ese mundo, como la selección y la ordenación del material narrativo esencial para captar el sentido de lo que allí sucede (García-Noblejas, 2005: 24, 87). Aramburu no pone interés en dejar claro qué año ocurrió el asesinato, o en qué día de la semana, o en qué estación. Limita los datos del asesinato a lo imprescindible, es decir, aquello que comunica un sentido fatalista y trágico: soledad, café, cuatro de la tarde, pero, especialmente, lluvia, y no cualquiera, sino un aguacero abundante. El texto enfatiza la intensidad de las precipitaciones en numerosas ocasiones (Aramburu, 2016: 48, 54, 120, 148, 194, 222, 371, 397-398, 421, 454-455, 461, 438, 629, 630, 634, 636).

De esta forma, el temporal parece ser el elemento más allá de la voluntad de los personajes que envuelve por completo este acontecimiento: el chaparrón es aquello que sucede en este mundo cuando la fatalidad cae sobre una familia y la destruye en sus dos aspectos fundamentales: adentro y afuera. La lluvia es el aviso de desmundificación, pero su gran intensidad es la confirmación de la desgracia. Al otro lado de la línea, secos y cómplices, miran desde sus guaridas los asesinos, sus simpatizantes y las gentes que prefieren colaborar en un proyecto de mundo poco humano antes que perder el propio por completo, tal y como les ha pasado a "esos" (28, 438) o a "esa" (124, 335, 518, 634, 642), denominación por excelencia para la familia del Txato o alguno de sus miembros (especialmente Bittori)

que expresa con sencillez y fatalidad el sino trágico del que padece la aniquilación de su mundo.

4. LA LLUVIA Y EL SILENCIO: EL CLIMA SOCIAL EN PATRIA

La cuestión del silencio cómplice ya se encuentra anticipada en *Años lentos* (Alonso-Rey, 2017: 16). La misma clase de dinámicas se encuentra aquí en relación directa con la lluvia. Por supuesto, no afirmamos que en *Patria* sistemáticamente la lluvia cumpla un papel de alegoría de la omisión vecinal en la localidad guipuzcoana (y por extensión en el País Vasco) —hay escenas lluviosas sin vínculo alguno con el ostracismo del Txato—, sino que se trata de un recurso poético muy habitual. De hecho, si algo unifica y estructura como mundo la aparente fragmentación de *Patria*, junto a la muerte del Txato —como decíamos—, parece ser la constante ambiental lluviosa. Ese “clima intimidante” (Martínez Arrizabalaga, 2019: 3) es mundo y la lluvia supone el modo de estructurarlo narrativa y cósmicamente. Los ejemplos más representativos se encuentran en dos partes: el proceso de hostigamiento al Txato previo a su asesinato y el retorno de Bittori viuda a la localidad después de muchos años exiliada. Una realidad social silente que acaba sedimentando en una división de mundos delimitada por la lluvia.

4.1. Lluvia y silencio en la persecución al Txato

La lluvia se hace presente de manera inmediata en el proceso de amenaza terrorista (el impuesto revolucionario) y la subsiguiente marginación social. Se trata de una lesión efectiva del mundo como través de la existencia en el caso de la familia del Txato y anuncia el fin del hogar-mundo. Lo que pretenden sus enemigos es el colapso del mundo en el salir y en el volver; y lo hacen generando la soledad del otro, pues saben que con ella el mundo disminuye (Marín, 2019: 101-105). El día que Bittori y el Txato hablan por primera vez sobre las cartas de extorsión se especifica que caía un “chaparrón” (Aramburu, 2016: 148). El descubrimiento de las primeras pintadas acusándolo de traidor y chivato también viene acompañado de un diálogo elocuente: “ojalá no nos llueva mañana” (158).

Así empieza un acoso que precisa de la socialización del miedo, pues el mensaje para el empresario guipuzcoano va dirigido a su vez a toda la comunidad: “[E]n el trasfondo de la historia se recogen frecuentes señales del miedo cotidiano de vivir en una sociedad amenazada, en donde el rumor y la delación son parte del día a día” (Martínez Arrizabalaga, 2019: 2).

La invasión del espacio público se presenta como una condición esencial a la práctica del terror en el señalamiento del traidor, pues lo vuelve cotidiano. Si la amenaza se quedara en las cartas de extorsión, su efecto se vería reducido a la esfera privada del Txato. El terror requiere de una dimensión comunitaria para imponer su normalización o, dicho en otras palabras, reclama una atmósfera, una hostilización de la exterioridad del mundo que se vuelve contra el oprimido. Todo ello se traduce en la anulación de posibilidades vitales para la víctima y en aviso para todos los demás. El miedo cotidiano al daño físico y/o a la marginación se constata como un elemento clave en este proceso (Llera y Leonisio, 2017: 14).

Así es cómo los lazos vecinales se van perdiendo o, más bien, cómo los vecinos rompen su relación con el extorsionado y su familia: al igual que en *Años lentos*, Txato y Bittori ya no reciben el saludo de sus conciudadanos (Aramburu, 2016: 82). La amistad, forma por excelencia de la salida al mundo, desaparece del horizonte de posibilidades de este matrimonio que comprueba cómo el cerco de la existencia se hace cada vez más estrecho, resistiéndose al movimiento apresurado de abandonar su pueblo. Por expresarlo con una metáfora oportuna, los esposos aguantan el chaparrón; pero, como veremos, no son inmunes y sufren sus efectos.

La negación del saludo, en cualquier caso, revela que la marca pública de las pintadas ha dejado impronta en la comunidad. La reacción es tan contundente como tácita: no se afirma explícitamente un desprecio (ni, al contrario, por supuesto, una rebeldía contra las amenazas de ETA) sino que se acata e integra orgánicamente en la vida de la localidad. El capítulo a partir del cual los propios Miren y Joxian, hasta ese momento amigos íntimos de Bittori y Txato, se unen a la discriminación comunal, termina con una referencia pluvial al futuro atentado contra el empresario: “el punto exacto donde una tarde lluviosa, cada vez más cercana, un militante de

ETA" (336). Al igual que la lluvia que proviene de la instancia superior, lejana y externa que es la atmósfera y cae sobre diversas realidades, afectándolas según su estado, también los mecanismos que ponen en marcha los violentos provienen del mundo como afuera de la existencia. Esta presión social tiene por objetivo exterminar el mundo como afuera (para la víctima) haciendo de él un ámbito intransitable por causa de la soledad y de la enemistad más corrosiva.

Dos momentos de la novela reflejan con especial claridad la presión social del mundo abertzale en la localidad del Txato, estrechamente ligada a esta naturalización de la violencia por medio de la indiferencia (Alonso Zarza, 2018: 407). El primero ocurre cuando Arantxa se inventa una excusa ante sus amigas para no acudir a un homenaje etarra (Aramburu, 2016: 260), capítulo en el que no falta la referencia pluvial, pues se menciona que "había estado chispeando" (258). El otro momento es el funeral del joven Jokin, compañero de talde (comando de ETA) de Joxe Mari.

Un gentío se apretaba en la plaza del pueblo para recibir el féretro envuelto en una ikurriña y llovía. Siempre llueve en esas ocasiones [...] a Joxian le parecía que siempre llueve [...] silencio de las cruces bajo la lluvia (228).

Nótese el contraste entre el multitudinario funeral-homenaje del terrorista Jokin en su propio pueblo y el entierro discretísimo del Txato en el cementerio lejano de Polloe en San Sebastián. El parecer de Joxian revela elocuentemente, y quizá confirma, que las precipitaciones en *Patria* son un elemento estructural de este mundo, una reacción cósmica ante ciertos acontecimientos trágicos, pues "Siempre llueve en esas ocasiones" (228). La cuádruple repetición del dato meteorológico en el fragmento también refuerza esta interpretación, más todavía sabiendo que para Aramburu la repetición (un recurso ampliamente presente en esta novela) genera una musicalidad que subraya la importancia y viste líricamente los pasajes en los que hace acto de aparición (Fundación Juan March, 2019: min. 4:44).

El chubasco acompaña los hitos silentes del acoso y aislamiento del Txato. La apología de ETA (reverso de la omisión de las víctimas) también viste ropajes lluviosos, especialmente en las pompas fúnebres de los terroristas. El aislamiento del traidor se prolonga en el intento por borrar su testimonio vivo: sus familiares retornados al pueblo.

4.2. Lluvia y silencio en el regreso de Bittori

“La lógica oficial queda reflejada en la novela mediante las imágenes de limpieza del espacio público, propiedad exclusiva de los violentos” (Alonso-Rey, 2019: 3); las pintadas acusatorias de chivato forman parte de una estrategia de socialización del terror. O lo que es lo mismo: de difusión de la omisión. La presión del silencio contra Bittori le disputa precisamente este derecho a recordar, con su mera presencia, la injusticia cometida contra el Txato y su familia. Los lugares públicos se convierten así en el escenario del intento de derribo de esta lógica por parte de la viuda, que:

... reconquista su antiguo espacio vital, remedia las insuficiencias del aparato administrativo-judicial y busca reparación. La acción hace de ella un personaje único en la literatura sobre el terrorismo de ETA. [...] Bittori regresa de su ostracismo en la gran ciudad para reapropiarse su pueblo. En primer lugar toma posesión de su espacio privado (su casa) y paulatinamente de los espacios públicos: bus, bar, iglesia, huerta, calles y plazas [...] (Alonso-Rey, 2019: 7).

El regreso de Bittori a la localidad guipuzcoana donde vivió con el Txato y sus hijos revela las resistencias del orden social abertzale. El manto de lluvia que siguió a su difunto marido hasta su asesinato se cierne todavía sobre ella. Su regreso como parte del plan para averiguar la verdad de quién lo mató y lograr el perdón de Joxe Mari supone no sólo la recuperación del espacio privado (su hogar, el mundo como adentro) sino del espacio público (sus relaciones y amistades, el mundo como afuera). El mundo de Bittori se destruyó en las dos dimensiones fundamentales en las que se despliega, lugar del retorno y lugar de salida. Resulta elocuente que

Patria omite casi por completo la vida de Bittori desde su traslado a San Sebastián en los años ochenta, justo después del atentado de su marido, hasta su regreso al pueblo, poco después del anuncio del cese definitivo de la violencia por parte de la banda terrorista ETA. El mundo existencial de Bittori quedó definitivamente destruido con esa mudanza; aquí también hay una aplicación narrativa del silencio, aunque con un matiz diverso al expuesto hasta el momento. Por ello no hay drama hasta que la mujer emprende la reconstrucción de su existencia. Cabe apuntar que, aunque lejos de su casa, la protagonista sigue teniendo como referencia la tumba del marido; la sepultura es el primer lugar humano, el del muerto, e, igual que el hogar, remite a la espera en la ausencia que hace posible el regreso (Marín, 2019: 58-66). La trama principal de la novela consistirá en la refundación de este mundo que es hogar y es vida exterior con los otros. No en vano, aunque el recuerdo del aguacero es constante en la memoria de la viuda, su presencia real se atenúa cada vez más según avanza la línea temporal cercana al presente (por lo menos así sucede en lo tocante a Bittori).

En una perspectiva de mundos posibles, por tanto, Bittori se lanza a la reconstrucción del mundo como afuera, lugar de salida. Y la lluvia, como vamos a ver, aparece una vez más en todos los lugares asociados a esos personajes que formaban parte del antiguo mundo como afuera de Bittori: la calle (vecina anónima), la iglesia (don Serapio y Miren), la huerta (Joxian) y la plaza (Arantxa y Miren). Este último espacio, además, propicia un cambio sustancial en el simbolismo de la lluvia.

Al comienzo de la novela, ETA ha declarado el cese definitivo de la violencia armada (año 2011). Pero la percepción por parte de Bittori desde que se tuvo que marchar no ha cambiado. Un ejemplo claro es que aún recuerda a una vecina que “esperaba en la esquina de la calle, mojándose bajo la lluvia, para no coincidir las dos en el portal” (Aramburu, 2016: 19). Esta manifestación secundaria o saliente es reflejo de otro elemento que proviene del mundo primario: el velo de negación psicológica (Alonso Zarza, 2018: 387) representado climatológicamente por la capa que interpone la lluvia entre las vecinas. Maite Pagazaurtundúa (política, escritora y testigo

del terrorismo vasco) habla de "fenómeno atmosférico" cuando se refiere a las miradas de incomodidad que reciben de sus vecinos escoltados en el País Vasco (2016: 152).

La omisión, el "velo de negación", reaparece constantemente de modo tan condicionante en la percepción de quienes lo padecen o lo atestiguan que podría confundirse con una ley física. Que esta ley silente (modo de habitación) esté expresada en categorías de fenómeno meteorológico (universo material), por un lado, y que la lluvia (universo material) sea tratada casi como una ley (modo de habitación), por otro lado, sugiere una metaforización cruzada de un elemento con respecto a la otra e indica la mutua dependencia entre ambas. Las dos remiten a la hostilidad del mundo como afuera y dificultan enormemente tanto el tránsito a través de la existencia como la posibilidad de la amistad. Así, lluvia y negación se revelan respectivamente como imagen y mecanismo de la destrucción del mundo de las víctimas, desmundificación.

La relación de Bittori con el espacio de la iglesia y con el sacerdote del pueblo, don Serapio, está envuelta por la lluvia y por la metáfora acuosa. Al salir de la primera misa a la que asiste Bittori en el pueblo después de mucho tiempo (a la que también acude Miren) "llovía, y seguramente debido a la lluvia la gente se dispersó" (Aramburu, 2016: 125) y se menciona el "chisporroteo de las gotas de lluvia en el paraguas" (126). Don Serapio, garante del orden abertzale, ya le ha pedido a Bittori que no vaya tanto por el pueblo, al menos "hasta que las aguas vuelvan a su cauce" (120) (expresión hecha y sin referencia lluviosa exactamente, pero no por ello menos acuosa). Lluve cuando Bittori da parte al Txato del episodio con el sacerdote (120) y cuando visita a Joxian en su huerta (inundada por un diluvio cuando Joxe Mari ingresó en ETA) para pedirle que le traslade un mensaje a su hijo en la cárcel. En esa ocasión, hasta dos veces pide Joxian a la viuda que no "revuelva las aguas" (237, 238). El narrador concluye así el capítulo: "ya las había revuelto" (238).

Sucede que el simbolismo de la lluvia en *Patria* es polisémico. El movimiento de refundación del mundo de Bittori (mundificación) cambia el sentido de las precipitaciones atmosféricas. Aquí juega un papel destacado

la reconstrucción del mundo como afuera de la existencia en la plaza del pueblo, el lugar más común y público de la localidad. No se trata sólo de la reconquista de un transitar lo público sino, y esto es lo más regenerador, de una amistad, en este caso con Arantxa (Alonso-Rey, 2019: 16), que es lo auténticamente genuino del afuera del mundo. Este testimonio público, esta escenificación de un mundo recreado, es dardo certero sobre las conciencias de otros y el sentido nuevo (añadido al de mundo fatal) de la metáfora acuática es una prueba privilegiada. Fijémonos en Miren. La madre de Joxe Mari acude al domicilio de Bittori con una advertencia poco amistosa escrita en una nota. No obstante, se detiene en el portal, no sale de su casa: “Es que llovía. Llovía con viento. Llovía furiosamente. Caían las gotas de costado” (Aramburu, 2016: 116). De nuevo el ropaje lírico en la prosa (cuádruple repetición de la idea) y con él la pista sobre la relevancia de la lluvia. En este caso, para Miren, ir al encuentro de Bittori implica padecer la lluvia y el viento, casi como si su incómoda presencia encarnara estas fuerzas de la naturaleza. La transmutación del simbolismo lluvioso culmina cuando interviene en la reconciliación entre las dos familias. “Llovía con fuerza” (634) el día que Miren se entera de que Joxe Mari ha pedido perdón por carta a Bittori. Poco después Miren tiene unas palabras con Dios en la iglesia: “Llovía a cántaros [...] convencida de que la lluvia estaba cayendo sólo sobre ella” (636). La metáfora pluvial se ha desplazado del silencio-omisivo ante las víctimas de ETA a la conciencia de culpa y de necesidad de perdón en los omisivos. Aquí cabría considerar que la lluvia adquiere un carácter purificador o, al menos, catártico. El arrepentimiento es la condición de posibilidad para volver a habitar esa región de la existencia que es el mundo como salida, travesía que se manifiesta primordialmente en la compañía del amigo.

4.3. Lluvia, silencio y disociación de mundos en *Patria*

El elemento simbólico de la lluvia se erige en ejemplo de la función ético-social de la imaginación tal y como la define Portela —quien además atribuye a la niebla el mismo simbolismo silente-social en los relatos de Jokin Muñoz sobre ETA (Portela, 2016: 135)—. “[L]a imaginación puede

ayudar a luchar contra una estructura de sentimiento —la de la sociedad vasca— dañada por tantos años de convivencia con la violencia” (2016: 18). Como hemos visto, Aramburu recrea el modo en que la “estigmatización hacia «los otros» conllevaba (conlleva) formas de exclusión que significan, al menos, el ostracismo social, cuando no el acoso, las amenazas y hasta las agresiones de diverso tipo”, (Santos Diego, 2009: 10). El planteamiento de Portela (que se pregunta si es posible “hacer un cambio imaginativo que permita reconstruir los vínculos sociales resquebrajados por la violencia, y si la cultura tiene una función en este proceso”) (2016: 15-16), en línea con Aurelio Arteta, consiste por tanto en una restauración de la imaginación como condición previa para una auténtica restauración de los lazos comunitarios:

Lo que sucede cada vez que nos despreocupamos de la suerte del conciudadano doliente por la injusticia padecida es el derrumbe de la imaginación del semejante; o sea, de ese espacio común que sostiene la humanidad y por ende toda comunidad política. [...] Lo que hemos de combatir no es solamente la maldad, sino también la estupidez, entendida como falta de imaginación (2016: 24).

Esta restauración imaginativa se logra aquí mostrando una disociación de mundos gracias al empleo del recurso lluvioso. La presión social del silencio omisivo ha trazado una línea divisoria en la sociedad vasca que ha terminado por producir una verdadera disociación de mundos. El paisaje saliente de *Patria* pone el acento en estos dos mundos, dejando en un segundo plano otros mundos u otras regiones del mundo que también proceden del mundo primario. Pero antes de esto, resulta pertinente constatar que la noción de un doble mundo se encuentra ya implícita en las investigaciones históricas, sociológicas y literarias sobre el silencio ante ETA: “dos universos disjuntos, dos paisajes incongruentes que cobijan mundos de sentido y de sensibilidad incomunicados” (Alonso Zarza, 2018: 387), el de las víctimas y el de la hipernormalidad que naturaliza su sufrimiento (387). Esta hipernormalidad conoce una recreación estética a través de la lluvia en *Patria*, como hemos analizado, y tiene a su vez una fundamentación desde la demoscópica y la sociología. Esto se advierte en el

informe del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo sobre la espiral del silencio en torno a ETA, donde se refleja que la percepción del terror fue desigual en función del signo ideológico:

aquellos que se definen como no nacionalistas, los que tienen una identidad nacional subjetiva en la que se incluye a España y los votantes socialistas y, sobre todo, del PP han sido quienes han percibido mayor temor a participar en política (Llera y Leonisio, 2017: 34).

En el mundo primario se obtiene una percepción “claramente asimétrica” (Llera y Leonisio, 2017: 47) ya que “los nacionalistas vascos percibían en su entorno menos miedo que aquellos que no lo eran” (47) y la sensación de poco o ningún temor “se reducía 20 puntos en las personas no nacionalistas” (48). Aurelio Arteta explica la importancia de esta deformación perceptiva para la legitimación social de ETA: “Cuando permanecen pasivos, esos observadores les están enviando a agentes y pacientes un nítido mensaje, a saber, que la agresión puede seguir adelante” (Arteta, 2010b: 25). De esta dicotomía perceptiva puede deducirse una disociación de mundos, como decimos, que Pagazaurtundúa recoge en la imagen de la lluvia fangosa (2016), descriptiva del ambiente en el que, al igual que Nerea (mundo secundario de *Patria*), las víctimas tienden a ocultar su condición —esto es, a asumir la omisión— (Alonso Zarza, 2018: 407), y los victimarios y testigos pasivos a perpetuar el estado de hipernormalidad:

el óxido es consecuencia de la humedad insana del fango. Pero la asociación más potente es la que enlaza la sensación psicológica con la presurización ambiental, con la climatología (asimétrica) que padeció una parte de la sociedad vasca [...] (Alonso Zarza, 2018: 412).

Esta climatología asimétrica, fruto de la permeabilidad del discurso abertzale (Portela, 2016: 52), puede ser explicada en *Patria* como una oposición entre el mundo euskeriano (expresión de Sabino Arana) de la

hipernormalidad y el que Bittori trata de restaurar. Lo que vemos en *Patria* es una encarnación parcial del ideal de defensa nacionalista que promulgó Arana en sus escritos políticos (1978): el odio y la cancelación de todo lo que no contribuya a un territorio euskeriano independiente de España. Pero no sólo hay eso, también existe el componente determinante de la dialéctica sesentayochista y la ideología de la izquierda nacionalista. Esos ideales, llevados a la práctica, originan un mundo fuertemente estructurado que padece una crisis de dimensiones éticas y antropológicas.

La acción fundamental que imita *Patria* es la refundación del mundo de Bittori, tarea heroica que requiere tanto la iniciativa mundificante de aquella que ha sido expulsada de su mundo, como el arrepentimiento de los que expulsaron (entendemos arrepentimiento no como mero remordimiento, sino como actitud que busca reparar el mal causado). La peripecia de Bittori no sólo recupera su mundo en sentido íntimo (adentro), sino que propaga a su alrededor un cambio de actitud que hace más habitable la realidad del pueblo (mundo como afuera), con la mediación imprescindible de Arantxa. Bittori es, así, heroína mundificante que facilita el acceso a un sistema de posibilidades más auténticamente humanas. Si el mundo es "una entre las posibles síntesis de totalidad de la existencia" (Marín, 2019: 28), entonces, la síntesis de Bittori es superior a la de los terroristas.

La novela de Aramburu inserta al lector en un drama, haciéndole partícipe de la peripecia de Bittori. La implicación en el mundo posible de la novela no sucede sólo en el plano de la ficción, sino que ayuda, siguiendo la expresión de García-Noblejas, a "mantener despierta la sensibilidad moral pública" (2005: 55), es decir, que busca, a través de un mundo saliente (secundario) situar adecuadamente al lector frente a su mundo real, mundo primario con respecto a *Patria*. No sin razón, así funcionan los mundos posibles poéticos, como colaboradores en la identidad personal y orientadores de los asuntos prácticos humanos (García-Noblejas, 2005: 17).

Aquí la relación entre sentimiento y verdad emerge como gran aportación de la imaginación literaria (y por extensión narrativa, artística, periodística, etc.): lo que se restaura es la capacidad para padecer como

propio el mal ajeno. Reconocer la vivencia del otro (especialmente si ha sido escamoteada y ocultada) es vía para reconstruir la convivencia social:

La indiferencia, cuando ha permeado totalmente una sociedad, muestra un fracaso en las relaciones afectivas sociales, porque significa negar que existe un sufrimiento en aquel con el que se convive (García-Noblejas, 2005: 22).

El empleo de la lluvia como elemento estructurador del mundo de *Patria* contribuye a que ésta sea un "cosmito" en el sentido enuncia al comienzo de la investigación: un mundo secundario que coopera en la construcción de la identidad del público, así como en su orientación ética y existencial.

CONCLUSIONES

El estudio alcanza cinco conclusiones relativas a los objetivos que se había propuesto cumplir. En primer lugar, la asociación de la lluvia al tiempo y a la memoria en *Patria* constituye una metáfora del carácter cotidiano de la violencia para las víctimas de ETA. Es especialmente importante la repetición invariable del parte meteorológico del momento del atentado del Txato cada una de las nueve veces que es narrado. Lo que nos lleva a la segunda conclusión: en *Patria* existe un simbolismo fatal de la lluvia como elemento funesto y vertebrador de todos los puntos de vista en torno al asesinato del Txato; el chaparrón, lo indica el relato con insistencia, era de gran intensidad. La lluvia parece ser un elemento estructurador de este mundo, no una mera yuxtaposición, pues cuando suceden ciertos eventos (la culminación del aislamiento y persecución de una víctima del terrorismo, o el funeral de un miembro de ETA), necesariamente ocurren bajo el signo de la lluvia, que se desata casi como una reacción de la naturaleza ante acciones humanas de una cierta orientación ética.

En tercer lugar, el elemento lluvioso en la novela de Aramburu planea sobre los hitos de la persecución al Txato como símbolo del silencio y pasividad de sus vecinos y amigos, así como de la presión social en otros

personajes: las cartas, la aparición de la primera pintada, etc. La lluvia es signo de desmundificación, que comienza con la aniquilación del mundo como afuera de la existencia, antesala de la progresiva corrosión del mundo como adentro y lugar del retorno. En cuarto lugar, el simbolismo silente-omisivo de la lluvia se manifiesta en el retorno de Bittori: la vecina que en el pasado prefería mojarse antes que cruzarse con ella, el aguacero a la salida de misa, o el intento fallido de Miren cuando decide escribirle una carta, entre otros momentos. A este respecto, debe destacarse como un hallazgo particular la ampliación del simbolismo lluvioso, que en el desenlace de la novela se desplaza al tormento y conciencia de Miren. El movimiento mundificante de la heroína no es ajeno al recuerdo pesaroso de la desmundificación fatalista pasada.

En quinto y último lugar, los estudios en ciencias sociales revelan una asimetría en la percepción del terrorismo (mundo primario) que se corresponde con una disociación de mundos producida por este silencio omisivo y recreada en *Patria* (mundo secundario). Estos mundos son el nacionalista silente-omisivo y el de las víctimas, pendiente de restauración. A este respecto, el final de la novela ofrece en la mundificación encarnada por Bittori un ejemplo de recuperación de los mundos íntimo y social de las víctimas a través de: por un lado, la vuelta al hogar y a la sepultura (mundo como adentro); y, por otro lado, la amistad y los espacios públicos (mundo como afuera), proceso ético que culmina en la mutación del simbolismo de la lluvia. Esta mundificación implica una salida del silencio y por tanto una alternativa al fatalismo (en sentido moral), tanto para sus ejecutores como para los que lo padecen.

Cabe señalar que el recorrido muestra que en las publicaciones acerca del silencio ante ETA abunda un léxico de lo ambiental y lo atmosférico –casi como un fenómeno físico, cuando no de lo acuoso y pluvial directamente–. Parece haber una intuición común a investigadores, ensayistas, narradores, víctimas y otros testigos que Aramburu ha sabido captar y plasmar en *Patria*. En este sentido, resulta pertinente una empresa que continúe la presente: comprobar si este simbolismo lluvioso-atmosférico se prolonga en las sucesivas adaptaciones de la novela (Fejzula

y Aramburu, 2020; Viscarret y Pedraza, 2020) y de analizar su grado de importancia en la estructuración del mundo de estas transducciones lo cual, a su vez, arroja la prospectiva de un estudio comparativo de mundos entre estas distintas versiones de *Patria*.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso-Rey, M.-D. (2017). Ética y estética del perdón en Años lentos de Fernando Aramburu. *Tonos Digital*, 33. Recuperado el 10 enero, 2021 de: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1737>

Alonso-Rey, M.-D. (2019). Perdón condicionado y estética del desorden en Patria. *Tonos Digital*, 36. Recuperado el 10 enero, 2021 de: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2102>

Alonso Zarza, M. (2018), Epílogo. Azafrán de Marte. En J.M. Ugarte Gastaminza (Ed.), *La bolsa y la vida. La extorsión y la violencia de ETA contra el mundo empresarial* (pp. 385-416). Madrid: La esfera de los libros.

Aramburu, F. (2016). *Patria*. Barcelona: Tusquets Editores.

Aramburu, F. (2016b). Patria: La ilustración de la cubierta. *Déjate de rosas*. Recuperado el 29, Agosto 2020 de: <http://fernandoaramburu.blogspot.com/2016/08/patria-la-ilustracion-de-la-cubierta.html>

Aramburu, F. (2018). *Autorretrato sin mí*. Barcelona: Tusquets Editores.

Aramburu, F. (2019). *Los peces de la amargura* (2ª ed.). Barcelona: Tusquets Editores.

Aramburu, F. (2013). *Años lentos*. Barcelona: Tusquets Editores.

Arana Goiri, S. (1978). *Obras escogidas: antología política*. San Sebastián: L. Haranburu Editor.

Arteta, A. (2010a). El mal público y su espectador. *Anthropos*, 228, 44-53.

Arteta, A. (2010b). Mal consentido. La complicidad del espectador indiferente. *Claves de razón práctica*, 205, 24-35.

Casas-Olcoz, A. M. (2019). Tratamiento ficcional de un suceso histórico: El caso de Patria, de Fernando Aramburu. *Sancho el Sabio*, 42, 141-162.

Gabilondo, A. (Guionista/Productor), Viscarret, F. (Director), Pedraza, Ó. (Director) (2020). *Patria* [Miniserie]. HBO.

García-Noblejas, J. J. (1984). Sobre la constitución de los mundos posibles poéticos. *Anuario filosófico*, 1 (17), 147-156.

García-Noblejas, J. J. (2005). *Comunicación y mundos posibles*. Navarra: EUNSA.

González Egaña, A. (2020, mayo 4). Éramos conscientes del riesgo, pero nuestro padre evitó que nos pesara. *El Diario Vasco*. Recuperado el 10, Enero 2021 de: <https://www.diariovasco.com/politica/conscientes-riesgo-padre-20200504225140-nt.html>

Fejzula, T. & Aramburu, F. (2020). *Patria*. Barcelona: Planeta Cómico.

Fundación Juan March. (2019, julio 5), Fernando Aramburu: "A veces un ciclón empieza con el aleteo de una mariposa". Recuperado el 10, Enero 2021 de: https://www.youtube.com/watch?v=Z3NjXEJG4_c

Llera, F. J. & R Leonisio (2017), *Informe del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo: La estrategia del miedo. ETA y la espiral del silencio* (N.o 1; p. 60). Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo. Recuperado el 10, Enero 2021 de: <https://www.ehu.es/documents/1457190/1764026/Informe01centro+memorial.pdf/5a325cf3-7c48-4042-ad7d-14fe5957f786?t=1489693269000>

Marín, H. (2019). *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*. Granada: Nuevo Inicio.

Martínez Arrizabalaga, M. V. (2019). *Patria: ¿Desde un pasado dividido a un futuro compartido? El relato después de la violencia según Fernando Aramburu*. *Olivar*, 19 (30), 062. Recuperado el 10 Enero, 2021 de: <https://doi.org/10.24215/18524478e062>

Pagazaurtundúa, M. (2016). *Lluvia de fango. Un diario personal: 2003-2016*. Almería: Confluencias.

Pavel, T. G. (1989). *Fictional worlds*. Cambridge: Harvard University Press.

Planells, A. J. (2016). *Videojuegos y mundos de ficción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Portela, E. (2016). *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Real Academia Española (2020). "Mundificar". *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 12, Enero 2021 de: <https://dle.rae.es/mundificar>

Rivas Hernández, A. (2009). Modos de contar la barbarie en Los peces de la amargura, de Fernando Aramburu. *Letras de Deusto*, 39 (125), 223-231.

Santos Diego, D. (2009). *El miedo social en el País Vasco en relación con el terrorismo de ETA*. Bakeaz/Escuela de Paz, 16.

Tolkien, J. R. R. (2008), *On Fairy-stories*. Londres: HarperCollins.

Ugarte Gastaminza, J.M. (2018). Introducción. La extorsión de ETA en la lógica del terrorismo. En J.M. Ugarte Gastaminza (ed.), *La bolsa y la vida. La extorsión y la violencia de ETA contra el mundo empresarial* (pp. 17-28). Madrid: La esfera de los libros.

Ugarte Gastaminza, J.M (ed.) (2018). *La bolsa y la vida. La extorsión y la violencia de ETA contra el mundo empresarial*. Madrid: La esfera de los libros.

Vilar, M. (2012). Introducción a la teoría de los mundos posibles. Verdad, método y construcción de realidad. *Luthor*, 9 (2), 18-24.

Zubiri, X. (2010), *Acerca del mundo*. Madrid: Alianza Editorial-Fundación Xavier Zubir.

Zubiri, X. (2011), *Sobre la realidad*. Madrid: Alianza Editorial-Planeta DeAgostini.