

## COPIA POSTPRINT DEL ARTÍCULO:

**Olaziregi, Mari Jose (2022). La casa del padre en ruinas. La narrativa de Karmele Jaio. *Symposium. A Quartely Journal of Modern Literatures*, 76( 2), 104-114.**

<https://doi.org/10.1080/00397709.2022.2064633>

"This is an Accepted Manuscript of an article published by Taylor & Francis in Symposium on 20 Jun 2022, available at: <https://doi.org/10.1080/00397709.2022.2064633>."

### ABSTRACT

This article will analyze the thematic and poetic axes that govern Karmele Jaio's literary universe, with special focus on narrative production formed by three books of short stories—*Hamabost zauri* (2004; *Heridas crónicas*, 2010), *Zu bezain ahul* (2007), and *Ez naiz ni* (2012)—and two novels—*Amaren eskuak* (2006; *Las manos de mi madre*, 2008) and *Musika airean* (2010; *Música en el aire*, 2013)—as well as the recipient of the latest Premio Euskadi 2020: *Aitaren etxea* (2019; *La casa del padre*, 2020). Jaio's literary trajectory delves into the silences, lack of communication, and longings of characters many times constrained by gender roles. Women become protagonists in Jaio's literary universe, a place saturated with glances, memories, and gestures in an intimacy and corporeality that transcends and moves, and has been adapted in the film *Amaren eskuak-Las manos de mi madre* (2013) by Mireia Gabilondo, also analyzed here in dialogue with Jaio's original novel. This close reading will situate the author in context with the most recent Basque narrative and serves to interpret, from the commemoration of a violent political past, a contemporary reality marked by the end of decades of terrorism.

**KEYWORDS** : Karmele Jaio, Basque Literature, Mireia Gabilondo, *Amaren eskuak*; *Las manos de mi madre*, *Aitaren etxea*, *La casa del padre*.

## La última literatura vasca sobre el conflicto

En publicaciones anteriores hemos reflexionado sobre las peculiaridades que la rememoración de los conflictos que han asolado la sociedad vasca en época reciente, en especial, la Guerra Civil española y el terrorismo de ETA, ha tenido en la producción literaria vasca actual (Olaziregi “Literature,” “Cualquier”). Podríamos añadir, simplemente, que los miedos y sufrimiento generados por décadas de terrorismo, y las terribles consecuencias del alzamiento de 1936 han sido recogidos por una literatura vasca que ha aludido reiteradamente a su papel performativo y destabuizador. Incluso, autores como Iban Zaldúa han defendido el poder homeopático que pudieran tener las obras que tratan el tema (1153). Un poder y un ámbito, el literario, que sin duda se antoja mucho más reflexivo e interesante que la recurrente controversia que preside la vida política de los vascos, con continuos desencuentros incluso en celebraciones y conmemoraciones como el del Día de la Memoria de las Víctimas del Terrorismo, una celebración que sigue generando, tras una década de su instauración, polémicas que, destacadas reiteradamente por los medios de comunicación, siguen incidiendo en las heridas individuales y colectivas.<sup>1</sup>

La historiografía de la literatura vasca ha subrayado la irrupción de las narrativas de la memoria en la década de los años noventa del siglo pasado. Una irrupción que se plasmó, la mayoría de las veces, a través de la querencia por poéticas realistas y que tuvo en novelas como *Gizona bere bakardadean* (1993) [*El hombre solo*] de Bernardo Atxaga y *Hamaika pauso* (1995) [*Los pasos incontables*] de Ramon Saizarbitoria, algunas de sus plasmaciones más aclamadas. Se trataba de novelas que tenían la peculiaridad de focalizar mayormente los hechos narrados desde el punto de vista del victimario y su entorno, y no desde el punto de vista de la víctima, cuestión que alejaba la novela vasca de la tendencia predominante en la literatura anglosajona. Sea como fuere, es obvio que las más de las 80 novelas sobre el conflicto que se han publicado desde que en 1976, año en que Ramon Saizarbitoria publicó la novela *100 metro* [*Cien metros*], hasta el cese de la actividad armada en octubre del 2011, la narrativa en lengua vasca sobre el tema ha desplegado todo un repertorio de características temáticas y formales que

muestran claramente no solo la evolución que dicha representación ha sufrido en nuestra literatura, sino el rol cada vez más activo que el escritor vasco ha adquirido en la narración y socialización del debate sobre el mismo. Ahí están, entre las peculiaridades formales, la preeminencia que la estructura metaficcional y la reflexión que sobre la escritura se ha incluido en muchas de ellas (Olaziregi & Ayerbe); la alusión a la represión que siguió a la Guerra Civil española como el germen de la radicalización de la política vasca y el inicio de la actividad terrorista de ETA en novelas como *Soinujolearen semea* (2003) [*El hijo del acordeonista*] o *Antzararen bidea* (2008) [*El camino de la oca*] (Olaziregi, “So dead” 224-227); la denuncia del excesivo silencio de la sociedad vasca durante años, en textos como el volumen de cuentos *Bizia lo* (2003) [*Letargo*] de Jokin Muñoz o la novela *Mea culpa* (2011) de Uxue Apaolaza. Otras novelas como *Etxeko hautsa* (2011) [*Los trapos sucios*] de Anjel Lertxundi, han ahondado en el sentimiento de culpa y la difícil asunción de la responsabilidad colectiva. Junto a este elenco de temas, deberíamos señalar también la denuncia de la política de género que ha regido la lucha armada y su representación narrativa en una sociedad heteropatriarcal como la vasca. Novelas como *Koaderno gorria* (1998) [*El cuaderno rojo*], o como la que comentaremos brevemente, *Aitaren etxea* (2019) [*La casa del padre*] de Karmele Jaio reflexionan también sobre el rol que el nacionalismo vasco les ha asignado mayoritariamente a las mujeres, un rol, el de apoyo moral y logístico, representado en la imagen de la madre abnegada, fiel guardiana del hogar. En general, podríamos afirmar que las recientes novelas vascas sobre el conflicto armado reflexionan no tanto sobre sus causas sino sobre las consecuencias y los daños directos y colaterales que ha generado. Como si se tratara de una carga imposible de evitar, o de una realidad que ha condicionado y sigue condicionado la vida de muchos vascos, la literatura más reciente mira a las segundas y terceras generaciones que hurgan en esas heridas, y que recogen el testigo de décadas de polémicas en torno al “relato”/“relatos” que debemos construir, un relato inclusivo y que recoja el sufrimiento de víctimas de toda índole. La literatura vasca post-ETA (Olaziregi “Cualquier”) reflexiona, de la mano de escritores jóvenes como Katixa Agirre, Uxue Alberdi, Lander Garro, o Beñat Sarasola, sobre la herencia recibida, así como de la identidad colectiva que demandan los

nuevos tiempos.

### ***Amaren eskuak* [Las manos de mi madre, 2006] de Karmele Jaio<sup>2</sup>**

Karmele Jaio<sup>3</sup> (1970) es, sin duda, una de las autoras más interesantes de nuestro panorama literario actual. Su trayectoria literaria incluye, hasta la fecha, tres libros de relatos –*Hamabost zauri* (2004) [*Heridas crónicas*, 2010], *Zu bezain ahul* (2007) [*Tan débil como tú*] y *Ez naiz ni* (2012) [*No soy yo*], tres novelas– *Amaren eskuak* (2006) [*Las manos de mi madre*] *Musika airean* (2010) [*Música en el aire*] y *Aitaren etxea* (2019) [*La casa del padre*] y un libro de poesía, *Orain hilak ditugu* (2015) [*Ahora tenemos muertos*]. Podríamos decir que Jaio ha convencido a lectores y crítica por su capacidad de ahondar en los silencios, incomunicaciones y anhelos de unos personajes demasiadas veces constreñidos por los roles de género. Las mujeres se erigen en protagonistas de una narrativa que recalca en miradas, recuerdos, gestos.... una intimidad que trasciende y nos emociona. De hecho, *Amaren eskuak* obtuvo premios como el Igartza Saria, el Euskadi de Plata, el 111 Akademia, el Premio Zazpi Kale y ha sido traducida no solo al español (2008), sino al alemán (2013) y al inglés (2018), traducción esta última premiada por el English Pen Award. Su adaptación filmográfica en 2013 de la mano de Mireia Gabilondo, recibió el beneplácito de la crítica y el público. Una trayectoria, en definitiva, consolidada y que ha tenido su punto más álgido en el éxito que su última novela, *Aitaren etxea*, ha tenido entre lectores y crítica al obtener el Premio Euskadi de Literatura del año 2020. Como analizaremos en líneas posteriores, la novela examina la construcción social y cultural de las masculinidades y feminidades en el contexto vasco, un contexto heteronormativo que, además, ha delimitado claramente los roles de género en el denominado conflicto vasco. Pero, también, la novela ofrece una interesante reflexión metaficcional sobre la escritura de la violencia de género. La novela *Amaren eskuak* narra los acontecimientos que desencadenará en la vida de Nerea el internamiento de su madre, Luisa, a raíz de un dramático episodio de pérdida de memoria. Nerea vivirá una fuerte crisis personal ante la gravedad de la lesión de su madre. De hecho, reconstruir el mundo (familiar, laboral, social) que se le desmorona solo será posible a partir de la rememoración del pasado secreto de la

madre y el suyo propio. Y es que, como se subraya en la novela, el mar y el tiempo lo devuelven todo (51)<sup>4</sup>, y ese regreso fantasmal, espectral del pasado, toma cuerpo a través de la revelación de las relaciones amorosas que tanto la madre como la hija han mantenido ocultas. Germán, el amor imposible de la madre, o Carlos, el amor arrebatado por la militancia en ETA, son los grandes secretos que desvelará la novela. El cuerpo inmovilizado de la madre “habla,” se expresa, a través de sus manos, sea en la reiterada mención a la foto familiar de la playa en la que la madre repite la frase “altxa burua” (levanta la cabeza), o sea a través de la palabra “tale” que señalan las sábanas del hospital (5). El cuerpo de la madre, por tanto, se erige en ese campo de batalla (Rich) donde el pasado afectivo secreto de la madre, marcado por roles y violencias fomentadas por una sociedad heteropatriarcal, lucha por aflorar. Destaca, a su vez, la centralidad que adquieren las fotografías familiares, fotografías que muestran el pasado familiar y afectivo de vivencias compartidas en la playa, en el restaurante, o en las celebraciones de cumpleaños. Son las verdaderas activadoras del acto de recordar que abordan Nerea y su madre, fotografías que, como afirmaba Susan Sontag a propósito del poder que tiene este arte, ofrecen una ilusión de la evidencia, de lo que realmente pasó y muestran también una ética de la visión, de lo que debemos ver (3). Las imágenes inmovilizadas e inmortalizadas del pasado y los *flash-backs* permiten a los personajes recomponer su historia y sus nexos familiares, se convierten en un “instante robado” (143), en algo que puede ser compartido (Kattago 49) entre madre e hija. Diríamos que son los caprichos de la memoria, las continuas idas y venidas al pasado los que nos permiten comprender el caos que ha generado el ingreso de la madre.

La novela subraya más que la película el trauma que dicha desaparición dejó en Nerea, al presentar esta relación como un secreto que ni siquiera comparte con su marido hasta el final de la historia. Jaio explicita, por medio de la voz de Nerea, el dolor y el sentimiento de ser una víctima secundaria del conflicto: “Desde que Carlos desapareció, no puedo escuchar esas noticias [atentados de ETA]. Lo siento como... una herida abierta. Como si la onda expansiva me llegara hasta el estómago” (75). Nerea se pregunta por la conciencia de Carlos (76), quiere saber si le pesan las víctimas, y afirma sentir el peso de años de conflicto: “Yo no

tengo nada que ver, pero aun así siento un gran peso sobre mi espalda (...). Vaya alivio nacer en Murcia o Oxford” (77). Es por ello que no duda en afirmar: “Quédate en la tumba Lázaro, quédate” (94) al referirse a Carlos. Por último, llama poderosamente la atención que la adaptación fílmica omita casi todas estas referencias al trauma que la desaparición de Carlos generó en Nerea. La película ahonda más en la crisis familiar y personal que desata el ingreso de la madre para Nerea y limita visiblemente la presencia del pasado fantasmal de ETA representado por Carlos. La referencia a la violencia de ETA viene, además, acompañada en la novela, como en el caso de *Aitaren etxea*, con la referencia a otro tipo de violencia: la de género. La novela menciona, por ejemplo, que Germán reacciona airadamente ante los reproches de Nerea y que, incluso, la agrede, propinándole una bofetada: “El dueño de la mano que golpeó su mejilla no podía ser el mismo que aquel joven que conoció un domingo, en el baile, aquel que rodeaba su cintura con delicadeza” (104). Tanto Nerea como su madre Luisa son víctimas de diferentes formas de violencia en una sociedad vasca donde reina el heteropatriarcado.

Como vemos, *Las manos de mi madre* gira en torno a dos personajes desaparecidos, Germán y Carlos, antiguos amores de las dos protagonistas. Y lo hace desplegando, al igual que novelas vascas como *Twist* (2011), de Harkaitz Cano, que abordan el tema de los desaparecidos por la guerra sucia, poéticas fantásticas que ahondan en el regreso espectral del desaparecido. En artículos anteriores (Olaziregi “So dead”), nos hemos referido a la aparición súbita del espectro, de ese *haunting* del fantasma. Un fantasma que, como rezó Derrida en su *Spectres of Marx* nos interpela, y así se siente, precisamente, Nerea, más que interpelada, interceptada: “Me siento atacada. Como si un encapuchado me hubiese abordado en la calle con una navaja en la mano. Imagino un fantasma pronunciando mi nombre, preguntando por mí” (94). Llaman mucho la atención las referencias a textos próximos a la poética fantástica, como *Alice in Wonderland*, y se establecen claros paralelismos entre la angustia de Alice por sentirse perdida en el laberíntico universo de Wonderland y Nerea, desorientada tras la crisis que ha generado la pérdida de memoria de su madre (52). La transcripción del diálogo entre el gato Chesire y Alice sobre la dirección que ésta debe tomar para salir de Wonderland (Jaio, *Amaren*

18), subraya la idea de que nuestro destino marcará el itinerario a seguir.

Diríamos, en definitiva, que la novela aborda dos cuestiones cruciales en las narrativas contemporáneas de la memoria: por un lado, la cuestión del sentimiento de culpa del victimario, de su conciencia (94) y, por otro, la responsabilidad, que la propia Nerea siente, a pesar de no ser culpable directa, por el conflicto. Es la cuestión de la responsabilidad colectiva por delitos que no hemos cometido (Arendt 151) lo que las reflexiones de Nerea apuntan claramente, ese “peso” que dice sentir a sus espaldas (77).

### ***Aitaren etxea [La casa del padre, 2019]***

La novela *Aitaren etxea*, obtuvo el Premio 111 Akademia en 2019 y, un año más tarde, en 2020, el Premio Euskadi de Literatura en euskera. Desde el principio fue un éxito de ventas, tanto en Euskal Herria, donde dos años después de su publicación sigue apareciendo en los listados de los libros más vendidos, y también en el ámbito estatal español, con una primera edición en Destino, en enero de 2020, y una segunda edición en Planeta, en octubre de 2021. Su buena recepción influyó, sin duda, en que Karmele Jaio fuera una de las autoras invitadas a la Feria de Frankfurt en 2021, año en que España fue país invitado.

El título de *Aitaren etxea* hace una clara referencia al conocido poema del poeta bilbaíno Gabriel Aresti (1933-1975), “Nire aitaren etxea,” publicado en el poemario *Harri eta Herri* (1964) [*Piedra y pueblo*].<sup>5</sup> Se trata, sin duda, de uno de los poemas más conocidos de Aresti y, seguramente, el más traducido de la literatura vasca. Próximo a la poesía social, y amigo de Blas de Otero y Gabriel Celaya, Aresti plasmó con su obra la llegada de la modernidad a nuestra literatura, una modernidad que, además, conectó con los lectores vascos de los años 60, ávidos de poéticas renovadoras acordes con una época tan proclive a las revueltas sociopolíticas. Se trata de un poema donde el “yo” del poeta se alza con contundencia y dramatismo, según Kirmen Uribe, a la defensa de la casa del padre, aún a costa de la propia vida. Pero, además, “lo importante del poema es que el pueblo lo ha asumido como propio, tal como sucedió con los poemas de Beñat Etxepare, a quien Aresti tanto estimó” (Uribe 210).



“Nire aitaren etxea” ha inspirado multitud de creaciones culturales en el contexto vasco, desde conocidas esculturas, como la firmada por el escultor Eduardo Chillida en 1987, “Gure aitaren etxea” [“La casa de nuestro padre”], encargada por el Gobierno Vasco en el aniversario del bombardeo de la conocida villa vizcaína durante la Guerra Civil. Pero también ha inspirado películas como *Nire aitaren etxea* (2008) [*La casa de mi padre*] de Gorka Merchán, un drama relacionado con el terrorismo de ETA, o la serie televisiva *Aitaren etxea* (2015) [*La casa del padre*] de Jabi Elortegi, ambientada en la dura posguerra en un pueblo de la costa vasca. La casa a defender hasta las últimas consecuencias, la patria vasca, va ligada, como se traduce en la película de Merchán, a los gudaris o soldados vascos varones, un mandato que se transmite de padres a hijos, y donde las mujeres que participan activamente en la lucha deben someterse a la ética masculinizante del nacionalismo vasco, sea del signo que sea, o aceptar su rol de soporte del gudari en la retaguardia (Olaziregi “Cualquier”).

La novela de Jaio ahonda, precisamente, en la política de género que ha regido el conflicto vasco. Libe, hermana de Ismael y amiga de su mujer Jasone, es lesbiana, y su juventud estuvo marcada por un activismo político próximo a la izquierda abertzale que le llevó a estar detenida por unos días, tras lo cual decidió alejarse de Euskal Herria y emigrar a Berlín: “El pueblo necesitaba héroes, no tortilleras” (99).<sup>6</sup> Al igual que la conocida heroína del melodrama histórico *Libe* (1903) de Sabino Arana, la hermana de Ismael es viril, valiente, patriota, pero inaceptable por cuanto no responde al rol establecido para las mujeres en la lucha por la patria, ni consigue redimirse como lo hizo el personaje de Arana, quien muere y es artífice de la victoria frente al enemigo español.

La novela escenifica perfectamente, a través de las canciones que comparte la familia en boca del patriarca, tales como la conocida marcha de San Ignacio (62), donde el fundador de la orden de los Jesuitas y patrón de Gipuzkoa y Bizkaia se alza en armas contra el enemigo, ese imaginario colectivo plagado de héroes combatientes, siempre masculinos. Frente a esas canciones, las que conformarán la juventud de Libe, tales como, “Hil ezazu aita” (62) (mata al padre) del grupo musical Hertzainak, integrante de lo que en los años 80 del pasado siglo se conoció como “rock radical vasco,” sugieren el relevo de un nacionalismo por otro y la

muerte simbólica del *padre* (PNV), un cambio que, además, no incidió en una manifiesta renovación de los roles de género. Libe debe autoexiliarse por no cumplir con el perfil de *gudari* o *borrokalaria* (luchador) vasco. Frente a ella, el personaje de Aitor, primo de Ismael y próximo a los gustos del padre de familia, representa al “auténtico” héroe de la lucha abertzale: es un buen montañero y cazador, hábil en el manejo de las armas, no tiene miedo y, ante todo, al igual que Libe, no es un cobarde (24). La masculinidad que representan Aitor y el padre de Ismael es la hegemónica, encarnada en el cuerpo viril, la fuerza física, la valentía, la seguridad .... y, también, como afirmó Pierre Bourdieu, en el miedo a lo femenino (Bourdieu 71). Los espacios sociales y privados que habitan están marcados por la visión normativizadora del género y es en ellos (la casa familiar, el monte, la sociedad, etc.) donde imponen su mandato. El deterioro físico y psíquico de Aitor a raíz del accidente que sufrió en el monte, tendrá su colofón con su trágica muerte al manipular un artefacto explosivo de fabricación casera. Aitor representa todo lo que Ismael no es y por eso, este último, le odia con todas sus fuerzas (120), pues no puede dejar de sentirse un inútil (para la lucha) ante él. Ismael no puede más que identificarse con el perro que su padre le pidió sacrificar “porque no valía para cazar” (16). La negligencia de Ismael en el monte al no buscar a Aitor en la zona que le había sido asignada hará que se sienta culpable de por vida por las graves consecuencias que tendrá el accidente para Aitor.

Jaio muestra una casa del padre que está en crisis, a raíz, entre otros motivos, de la enfermedad y hospitalización de la madre. Nada es lo que era, todo se tambalea, comenzando por el patriarca, el padre, de quien se afirma que tiene miedo a quedarse solo (107). La frase que éste repite, “Yo no he sido” (109), referente a la hospitalización de su mujer, apunta a uno de los ejes temáticos de la novela: el de la violencia de género y el sexismo imperante en una sociedad heteropatriarcal como la vasca. Como vemos, *Aitareen etxea* alude, sobre todo, “a la guerra más antigua de la Historia” (55), esa guerra ya denunciada desde el feminismo clásico de Simone de Beauvoir, quien afirmaba que “el varón ha construido lo que Hegel llamaba la ‘Casa del Hombre’,” es decir, “la Cultura, humanizando a la Naturaleza, someténdola” (Puleo 72). La oposición tradicional entre el binomio Hombre-Cultura

frente al de Mujer-Naturaleza, establecía una jerarquía “según la cual el hombre era superior a la mujer porque representaba y concretaba los valores de la Cultura frente a la Naturaleza, mera animalidad” (Puleo 78). Años más tarde, la filósofa Val Plumwood prefirió aludir a la Lógica de Dominación históricamente masculina (Puleo 79), y la crítica del androcentrismo llevó a la superación de los dualismos jerarquizados, afirmando que “tanto los hombres como las mujeres somos naturaleza y cultura, razón y afectividad, intelecto y cuerpo” (Puleo 81).

### **Huir del conflicto, si se puede**

*Aitaren etxea* ejemplifica en el personaje de Jasone el impulso para cambiar la lógica cultural patriarcal que niega a las mujeres la posición de sujetos. Y lo hace, desarrollando un segundo hilo temático: el de la crisis de la creación literaria que sufre Ismael, quien lleva dos años atascado con una novela (17) por no encontrar la voz adecuada para narrar la escena de la violación de una mujer en el monte que inicia la obra. La novela plantea una cuestión sobre la creación literaria, tan antigua como la literatura misma: “¿cómo escribir lo que no se conoce, o es real?” (17), y en el caso de Ismael la respuesta es clara, no puede escribir sobre el conflicto vasco porque no vivió el sufrimiento que generó (63), ni narrar con verosimilitud el dolor de un personaje femenino violado porque “los hombres no se ponen en la piel de las mujeres” (57). La novela plantea, en sus apartados metanarrativos, cuestiones sobre la función de la literatura y, ante todo, sobre la “verdad” que debe narrar. La acusación realizada por el crítico Vidarte a un texto previo de Ismael nos sitúa en la pista de los objetivos que persigue la escritura para Jaio: “En tu novela no había compromiso ni con el entorno ni con el interior de tus personajes. Y sin compromiso con la verdad, no hay arte. Eso escribió Vidarte, entre otras lindezas, sobre tu última novela” (18). Ismael, impactado con la crítica, no se quita de la cabeza la imagen del crítico, e incluso lo imagina “sobrevolando” (sic) su estudio y se atreve, al más puro estilo *cortazariano*, a dialogar con el crítico-mosca quien le recuerda, también, la autenticidad o “profunda vivencia” que debe tratar de revelar la creación, esa “verdad” que la obra debe llegar a descubrir (65).

La voz que habita en Ismael es una voz de “hombre hombre” (60), una voz próxima a la de su padre, que incluye el eco de siglos de dominación heteropatriarcal. De ahí el acierto de la novela al proponer una pluralidad de voces narrativas para narrar los planos narrativos que la estructuran. Mientras los planos correspondientes a Ismael y Libe son narrados en segunda persona y, por tanto, convierten a ambos en los receptores textuales, narratarios, de los mismos, la voz narrativa correspondiente a Jasone se expresa en primera persona, voz que refleja a la perfección el proceso de empoderamiento literario del personaje, su agencia. En efecto, Jasone aparece al principio de la novela como una mujer transformada, activa (“siempre tiene algo que hacer, algún sitio al que ir” (34)), una mujer que ha sido esposa, madre y “fina correctora” (45) durante muchos años, e incluso mudó su identidad de emigrante y dejó de llamarse Asun para llamarse Jasone (46), y que ha asumido durante años que el “verdadero” escritor es su marido (43), pero que ha decidido no postergar más su deseo y ha comenzado a escribir, a escondidas, en secreto (43), emulando a autoras conocidas del XIX (cf. *A Room of One's Own*, 1929). Llama la atención que, como ocurría en *Amaren eskuak*, el conflicto político vasco condicione, de modo determinante, la vida de estos personajes. Si Libe decide autoexiliarse, Jasone renuncia a la propuesta de Jauregi de montar una editorial tras la detención de Libe, paralizada por el miedo. Ella afirma que “no tenía nada que ver” (134) con aquel mundo de lucha política y que sus banderas eran las de la clase trabajadora emigrante (135) a la que pertenecía. “Por un momento deseé haber nacido en Toro, lejos de aquella guerra, haber vivido allí toda la vida” (135) afirma, al igual que lo hacía Nerea en *Las manos de mi madre*. Y, de hecho, su acercamiento a Ismael vino condicionado por el hecho de que éste “no tenía nada que ver con aquella guerra” (135), un territorio de paz para Jasone. Un territorio que, a la postre, resultó también un “corralito” (136), por las limitaciones autoimpuestas y que aflorarán en la descripción de su violación imaginaria en la novela secreta que escribe. Todo un “grito” (136), afirmará.

Diríase, por tanto, que Jasone aparcó sus ambiciones literarias e hibernó (89) durante años de “olores domésticos, olor a plátano y galleta, a toallitas húmedas, a madre que hace bizcochos” (87), hasta que un comentario del editor Jauregi (“se nota tu mano” (85)), despierta en ella de nuevo la necesidad de escribir, “de

desenterrar cosas, imágenes ocultas por el tiempo y la ciega normalidad” (91). Pero lo cierto es que el retorno a la escritura de Jasone visibilizará las dificultades que las mujeres han tenido históricamente para ser consideradas escritoras, autoras, en el sentido establecido desde el Renacimiento, es decir, artífices de una obra original, sobre la que tienen propiedad moral e intelectual y económica. El editor Jauregi no sospecha en ningún momento que el manuscrito que le ha pasado Jasone no es de Ismael sino de Jasone, y aunque al final le sea revelada la verdad, no tiene escrúpulos en solicitar que Ismael firme como autor y solventar, de ese modo, la crisis creativa de éste. Una solicitud humillante para Jasone, que Ismael rechaza, rebelándose contra Jauregi y denunciando la usurpación de la autoría a Jasone. El final de la novela no puede ser más revelador: Ismael reconoce la necesidad de analizar “desde dónde has aprendido a mirar al mundo” (221), y convertirse en un hombre nuevo (cf. dedicatoria de la novela) para poder cambiar el rumbo.

### **“Soy un cuerpo muerto en un campo de lucha” (*La casa* 40)**

Como vemos, *La casa del padre* subraya, a través de la reflexión metanarrativa, la importancia que tienen las historias, los relatos, como transmisores de emociones. “[Emotions] are taught, above all, through stories” afirmó Martha C. Nussbaum (226), y la novela de Jaio es, en verdad, un buen catálogo de ellos. Entendemos las emociones en el sentido que les da Sara Ahmed: “not as interior psychological states, but as social and cultural practices” (9). Además, diremos de ellas que son sociales (Ahmed 8) y que surgen en el contacto entre sujeto y objeto (Ahmed 6). Ahmed no distingue entre afectos y emociones y afirma que emociones como el odio o el amor toman cuerpo en nosotros.

Destacan, sin duda alguna, el miedo y el dolor, este último, transmitido/aprendido en el seno familiar, “some forms of suffering more than others will be repeated, as they can more easily be appropriated as our loss” (Ahmed 32). Al hilo de lo afirmado por estudios feministas clásicos como *Sexual Politics* (1970) de Kate Millet, la familia se erige en una institución que fomenta ideologías sexistas entre sus componentes, y lo cierto es que la que nos retrata

la novela de Jaio es todo un archivo de la infelicidad donde la heteronormatividad ejerce su opresión bajo la promesa de la felicidad (cf. Ahmed *The Promise*). La madre es, sin duda, uno de los personajes principales que ejemplifica esa opresión, no solo a través del control de movimientos que ejerce el padre sobre ella, sino a través de sus objetos de deseo, como la caja de galletas de mantequilla (145) donde guarda los ahorros para su pequeño “capricho” (un abrigo), que será truncado por parte del padre. El dinero será utilizado para la compra de una escopeta que será utilizada para reafirmar su fuerza y ejercer el terror (“sacrificará” al perro con ella).

El miedo lo inunda todo en la novela. El miedo que paraliza es para Ismael una pesadilla recurrente y tiene su epicentro en el monte (14), el lugar donde sufrió ante su padre por su incapacidad para cazar y para caminar como un buen “mendizale,” montañero. Y en el monte vivió, sin duda, su drama más impactante, la fallida búsqueda de su primo Aitor y su sentimiento de culpabilidad posterior. En el monte, precisamente, localiza Ismael la escena de la violación de una chica que inicia su fallida novela. Para Jasone, en cambio, el miedo tiene otra arqueología y tiene que ver con un miedo transmitido entre mujeres de una generación a otra. Miedo a los espacios que consideramos “peligrosos para las mujeres.” La antropóloga Teresa del Valle propuso el concepto de “cronotopo genérico,” es decir, “los puntos donde el tiempo y el espacio imbuidos de género aparecen en una convergencia dinámica” (3) para hablar de estos espacios. Son repositorios y catalizadores de imágenes y prácticas más amplias (Del Valle 14), y el “cronotopo de espacio oscuro y solitario” es, sin duda, el más evidente. De hecho, la escritora vasca Mariasun Landa se refirió al miedo atávico a estos espacios solitarios que es transmitido de abuelas a madre y a hijas, y denominó a este miedo el “Síndrome de Caperucita Roja” (Del Valle 198). Son, concretamente, ese miedo y ese cronotopo los que aparecen en *Aitaren etxea* cuando Jasone imagina y narra su propia violación. De hecho, ella afirma que cualquier mujer podría imaginarse su propia violación (39) y que el miedo a ser violadas ha posibilitado que las mujeres tomaran medidas, se defendieran. Si el cuerpo de la mujer es el territorio donde se erige el patriarcado (Rich), el cuerpo violado de la mujer se erige en el territorio donde Jaio construye su universo novelesco para denunciar siglos

de opresión machista y hacerlo, además, reclamando una nueva voz para narrarlo, empoderada.

## Conclusiones

Hace tiempo que la narrativa vasca viene reclamando su papel para destabuizar al terrorismo de sus elementos más fetichistas y ritualizados. La ultimísima narrativa vasca, además, ha unido la rememoración de nuestro pasado más convulso con la crítica de la política de género que la ha regido y la obra de Karmele Jaio es un buen ejemplo de ello. Nuestro ensayo se ha centrado en la rememoración del pasado que abordan dos de sus novelas, *Amaren eskuak* y *Aitaren etxea*, y entre otros aspectos, hemos reflexionado sobre la asignación jerarquizada de roles y espacios a las mujeres, así como en el rico abanico de emociones que topologizan los cuerpos de sus protagonistas. Pero, ante todo, hemos tratado de reflejar que ambas novelas representan el conflicto vasco como un dramático legado que se quiere superar apostando por una nueva masculinidad que contribuya en la erradicación de las diversas violencias (política, violencia de género) que han asolado a la sociedad vasca. La omnipresencia del dolor y del miedo entre los personajes en novelas como *Aitaren etxea* permite, incluso, empoderar a esas voces femeninas que intentan subvertir las prácticas sexistas instauradas en la institución de la familia, verdadero archivo de infelicidad. Una rememoración del pasado, en definitiva, que contribuirá a la conformación de comunidades de memoria que incorporarán esas *otras* historias silenciadas.

## Notas

1. Mikel Ormazabal: “El Día de la Memoria de las Víctimas, la foto de la división en Euskadi”, *El País*, 8/11/2020. <https://elpais.com/espana/2020-11-07/el-dia-de-la-memoria-de-las-victimas-la-foto-de-la-division-en-euskadi.html> [Accedido el 7/2/2022].
2. El contenido de este apartado sobre *Amaren eskuak* incluye algunas de las reflexiones que redacté para mi contribución al libro editado por María Pilar Rodríguez: *Euskal zinegileak. Cineastas vascas*. (Donostia, Euskal Filmategia, 2022).

3. Para un estudio de toda la obra de Karmele Jaio, recomiendo la lectura de Mari Jose Olaziregi & Amaia Elizalde (eds.): *Karmele Jaioren literatura, emozio gorpuztua*. Bilbao, EHU, 2022.
4. Todas las citas de la novela son de la edición en castellano, publicada en 2009.
5. Defenderé/la casa de mi padre./Contra los lobos,/contra la sequía,/contra la usura,/contra la justicia,/defenderé/la casa/de mi padre./Perderé/los ganados,/los huertos,/los pinares;/ perderé/los intereses,/las rentas,/los dividendos,/pero defenderé la casa de mi padre./Me quitarán las armas/y con las manos defenderé/la casa de mi padre./Me moriré,/se perderá mi alma,/ se perderá mi prole,/ pero la casa de mi padre/ seguirá/ en pie. / <http://basquepoetry.eu/?i=poemak-es&b=1375>).
6. Todas las citas de esta novela son de la versión en castellano, publicada en 2020.

### Obras citadas

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2004.

———. *The Promise of Happiness*. Duke UP,

2010. Apaolaza, Uxue. *Mea Culpa*. Elkar, 2011.

Arendt, Hannah. *Responsabilidad y juicio*. Paidós,

2007. Aresti, Gabriel. *Harri eta Herri*. Itxaropena,

1964. Susa, 1986.

Atxaga, Bernardo. *Gizona bere bakardadean*. Pamiela, 1993. Traducción al español: *El hombre solo*, traducción de Arantzazu Sabán y Bernardo Atxaga, Ediciones B, 1995.

———. *Zeru horiek*. Erein, 1995. Traducción al español: *Esos cielos*, traducción de Arantzazu Sabán y Bernardo Atxaga, Ediciones B, 1995.

———. *Soinujolearen semea*. Pamiela, 2003. Traducción al español: *El hijo del acordeonista*, traducción de Asun Garikano y Bernardo Atxaga, Alfaguara, 2004.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, 2000.

Del Valle, Teresa. *Andamios para una nueva ciudad*. Anaya, 1997.



- . “Procesos de la memoria: cronotopos genéricos.” *Revista de estudios de género: La ventana*, vol. 1, no. 9, 1999, pp. 7–44.
- Jaio, Karmele. *Hamabost zauri*. Elkar, 2004. Traducción al español: *Heridas crónicas*. Ttartalo, 2010.
- . *Amaren eskuak*. Elkar, 2006. Traducción al español: *Las manos de mi madre*. Ttartalo, 4<sup>a</sup> edición 2009.
- . *Zu bezain ahul*. Elkar, 2007.
- . *Ez naiz ni*. Elkar, 2012.
- . *Musika airean*. Elkar, 2010. Traducción al español: *Música en el aire*. Ttartalo, 2013.
- . *Orain hilak ditugu*. Elkar, 2015.
- . *Aitaren etxea*. Elkar, 2019. Traducción al español: *La casa del padre*. Destino, 2020. Kattago, Siobhan. *Encountering the Past within the Present. Modern Experiences of Time*. Routledge, 2019.
- Lertxundi, Anjel. *Etxeko hautsa*. Alberdania, 2011. Traducción al español: *Los trapos sucios*, traducción de Jorge Giménez, Alberdania, 2011.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*, U of Chicago P, 1970.
- Muñoz, Jokin. *Bizia lo*. Alberdania, 2003. Traducción al español: *Letargo*, traducción de Jorge Giméne, Alberdania, 2005.
- . *Antzararen bidea*. Alberdania, 2007. Traducción al español: *El camino de la oca*, traducción de Jorge Giménez, Alberdania, 2009.
- Nussbaum, Martha. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Paidós, 2008.
- Olaziregi, Mari Jose. “Cualquier tiempo pasado fue peor. Reflexiones sobre la narrativa vasca post-ETA.” *Olivar*, vol. 19, no. 30, 2019, p. e060p. doi: 10.24215/18524478e060.
- . “Literature and Political Conflict: The Basque Case.” *The International Legacy of Jose Antonio Agirre’s Government*, editado por Xabier Irujo y Mari Jose Olaziregi, Center for Basque Studies-University of Nevada, 2017, pp. 251–78.
- . “So Dead, So Alive: Harkaitz Cano’s *Twist*, or What the Grass Did Not Cover.” *Lapurdum*, vol. XIX, 2015, pp. 517–28.

Olaziregi, Mari Jose, and Amaia Elizalde, editors. *Karmele Jaioren literatura, emozio gorpuztua*.

EHU, 2022.

———. and Mikel Ayerbe. “El conflicto de la escritura y la rescritura de la identidad: análisis de la narrativa de escritoras vascas que abordan el conflicto vasco.” *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*, editado por Katarzyna Moszczynska-Dúrst, Karolina Kumor, Ana Garrido, y Aranzázu Calderón, Universidad de Varsovia-Instituto de Estudios Ibéricos, 2016, pp. 45–66.

Puleo, Alicia H. “De ‘eterna ironía de la comunidad’ a sujeto del discurso: mujeres y creación cultural.” *Nuevas masculinidades*, editado por Marta Segarra y Ángels Carabi, Icaria, 2000, pp. 65–82.

Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Cátedra, 1996. Rodríguez, María Pilar. *Euskal zinegileak. Cineastas vascas*, Euskal Filmategia, 2022.

Saizarbitoria, Ramon. *Ehun metro*. Kriselu, 1976. Traducción al español: *100 metros*, traducción de Piñar Muñoa, Erein, 2017.

———. *Hamaika pauso*. Erein, 1995. Traducción al español: *Los pasos incontables*, traducción de Jon Juaristi, Espasa Calpe, 1996.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Anagrama, 1990.

Uribe, Kirmen. “Gabriel Aresti, al lado del hombre.” *Voz, palabras, lenguas. Antología de la poesía vasca*, editado por Luis González de Langarika y Sebastián Gartzía Trujillo, Euskaltzaindia, 2010, pp. 209–17.

Urretabizkaia, Arantxa. *Koaderno gorria*. Erein, 1998. Traducción al español: *El cuaderno rojo*, traducción de Iñaki Iñurrieta, Ttartalo, 2002.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Hogarth Press, 1929.

Zaldua, Iban. “Conflicto (vasco) y literatura (en euskera) 1973-2013.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 93, no. 10, 2016, pp. 1141–56. doi: 10.3828/bhs.2016.71.