



Patria: memoria cultural y silencio

Eugenia Ortiz Gambetta¹

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina
maeortiz@gmail.com

Resumen: En este ensayo sobre la novela de Fernando Aramburu, *Patria* (2016), propongo vincular el texto ficcional con los conceptos de memoria cultural, memoria colectiva, olvido y silencio. Además, se hará mención de las resonancias políticas y sociales del terrorismo de ETA y las posibilidades de representación de las vivencias personales de este, un asunto de poco impacto masivo en el mercado y los medios hasta la fecha de aparición de esta novela.

Palabras clave: Fernando Aramburu – ETA – Terrorismo – Patria – Memoria cultural

Abstract: The aim of this essay is to consider Fernando Aramburu's *Patria* (2016) from the concepts of cultural memory, collective memory, forgetfulness and silence. Further, it will be considered the social and political issues about the ETA terrorism and the possibilities of representation of this matter, terrorism's personal experience and its little massive impact on the market and the Media until the publishing of this novel.

Keywords: Fernando Aramburu – ETA – Terrorism – Patria – Cultural Memory

¹ **Eugenia Ortiz Gambetta** es Licenciada en Letras y doctora en Filología Hispánica. Fue Mercator Fellowship de la Universität Heidelberg (Alemania) y actualmente es becaria posdoctoral de Conicet con sede en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y profesora adjunta en la Universidad Católica Argentina. Sus trabajos se han centrado en los discursos hispánicos y criollos de la colonia y del siglo XIX. Ha trabajado en ediciones críticas y en novelas históricas y sentimentales y sus claves proyectivas en relación con conflictos políticos.

La bomba, el iceberg

Cuando en el otoño de 2008 un coche bomba estalló en el estacionamiento de la Universidad de Navarra, la sacudida se sintió en todos los edificios colindantes. Desde dentro de uno de ellos, sin haber visto la detonación ni comprobado el origen del estruendo, la voz de un bedel rompió el silencio. El insulto no fue una expresión de miedo o de asombro, fue una imprecación, un “hijos de puta” desgarrador, tácito, dirigido a ellos. Mientras que algunos extranjeros pensaron en temblores de tierra, aquel navarro lo supo: el colapso lo había provocado la detonación de un artefacto de ETA. Esa certeza no tuvo base empírica sino algo que le permitió al hombre, en un segundo, unir con trazo seguro distintos puntos de una constelación: aquel estruendo, atentados anteriores, pancartas, pintadas en las calles, silencios en los bares y entre amigos. Esa constelación invisible formaba parte de un conocimiento intuitivo que, en el instante del estruendo, se convirtió en certeza.²

La reacción del bedel, como la bomba en el campus, como las acciones de la *kale borroka* fueron la punta del iceberg del malestar y el miedo pero tuvieron, durante décadas, la misma entidad en la superficie de la realidad: fueron las manifestaciones de la brecha que atravesó al País Vasco, y a España, hasta la primera década del siglo XXI. El silencio sobre el terrorismo en la vida cotidiana se quebraba cada vez que irrumpía la violencia, pero después del evento, después de la dislocación, había que atenuar o callar para seguir viviendo.

Durante años, las acciones terroristas de ETA poblaron los medios de comunicación como una realidad de la vida del Estado que, lejos de impactar solo a Euskadi, se extendía a todo el territorio. Para los no vascos, las acciones de ETA eran parte de una mecánica regional (casi extranjera) e irracional que repercutía también en ellos. Poco o nada reflejaban los medios sobre cómo era vivido el conflicto puertas adentro, o qué pasaba con las víctimas y su entorno, y con las familias de los victimarios dentro de los lindes de cada pueblo o ciudad. Hasta el

² Agradezco a Miguel Saralegui por haberme animado a escribir este ensayo. Su objetivo académico también se convirtió en un modo de exorcizar lo vivido, ya que estuve presente en este atentado.

desarme definitivo de la banda en 2011, lo que primaba era el silencio basado en un miedo al que muchos vascos se aferraban como a un clavo ardiendo.

Este trabajo pretende abordar la tematización de ese silencio ominoso sobre el terrorismo en Euskal Herria a partir del análisis de la novela *Patria* (2016) de Fernando Aramburu, cuya amplia difusión y su omnipresencia en los medios hegemónicos de comunicación facilitó la interrupción de ese silencio y la exposición pública de una herida social aún abierta. Para esto, consideraré los conceptos de “memoria cultural” y “memoria colectiva” de Jan y Adela Assman y las reflexiones en torno a la memoria y el olvido de la historia reciente de España, a partir de los trabajos de López de Abiada y Stucki y Santos Juliá, entre otros. A su vez, me concentraré en el análisis de ciertas estrategias narrativas presentes en la obra que, lejos de ser innovadoras, son herramientas lingüísticas para desplegar la tensión de lo dicho y lo callado, que alcanza una proyección social en la esfera de representación de la historia reciente.

Patria no es la primera novela que habla del terrorismo en Euskal Herria, como se mencionará más adelante, pero es la primera que, estrategias de *marketing* y distribución mediante, llega a un número masivo de lectores y produce una repercusión sin precedentes. *Patria* eleva a categoría estética la tensión cotidiana, a las víctimas sin heroísmo, a los victimarios ciegos por su causa, a la vida de un pueblo (y de un país) atravesado por las hostilidades personales e ideológicas.

Esta novela viene a representar algo de la intrahistoria de los ochenta y seis atentados y sus ochocientas cincuenta víctimas mortales, viene a hablar de la presión que ejerció la banda a los empresarios y pequeños comerciantes que, como el Txato, eran euskaldunes, daban trabajo a los suyos y debían pagar el impuesto revolucionario, mudarse o atenerse a las consecuencias. *Patria* viene a decir cómo una parte del pueblo vasco eligió, en muchos sentidos, el silencio o, en su defecto, la simulación, en una situación donde cada estrato de la sociedad jugaba su juego, al decir de uno de sus personajes: “el lehendakari con su lengua de dos puntas, al obispo hipócrita, los abertzales pringados hasta las orejas de sangre ajena y todos esos vecinos señaladores que comunican a ETA a qué hora

pasa la víctima” (Aramburu 430-31). Casi siempre las víctimas buscaban el anonimato: cuanto más crecía el miedo, más callaban los habitantes de los pueblos. Una estructura de insolidaridad se afianzó entre vecinos, más allá de discursos políticos y los vericuetos del llamado “proceso de paz”³ que no reparaban los daños intangibles. Aramburu viene a contar todo esto y lo hace eligiendo un género aún vital en el mercado y en las prácticas lectoras de la cultura occidental. *Patria* es una novela realista, una novela episódica, una narración arquetípica: dos familias, un pueblo, un conflicto y su reparación.

Memoria cultural: conciencia colectiva

La memoria, el recuerdo y el olvido forman parte de una reflexión que sigue dando muchos frutos en la historia y la literatura, además de tener ya un lugar consolidado en las retóricas políticas. López de Abiada y Stucki (*Culturas de la memoria*) coinciden en que la tematización de la memoria y el recuerdo va siendo tratada cada vez más por otras disciplinas, pero aún no hay definiciones consensuadas de estos conceptos. Sin embargo, desde los testimonios de la Shoá hasta las novelas sobre las dictaduras latinoamericanas del siglo XX, la profusión de discursos, estudios y obras literarias sobre pasados recientes parece una cantera inagotable y sigue colaborando en la construcción colectiva de las sociedades, en la necesidad imperiosa de construir una memoria para no repetir los errores del pasado y recomponer el desequilibrio.

En la década del 90, después de la caída del muro de Berlín y al abrirse el debate sobre el Holocausto, a la par que crecía el interés por los testimonios y las representaciones artísticas del asunto, Jan y Aleida Assman desarrollaron el término “memoria cultural” para explicar que toda sociedad posee una cultura del recuerdo, que establece lo que no debe olvidarse. La “memoria cultural” de una sociedad está conformada por un grupo de textos, imágenes y ritos recurrentes y mediante su conservación, el colectivo puede transmitir conocimientos cohesionados sobre su pasado, lo que favorece su percepción de unidad y particularidad (Assman *Cultural Memory*). Si bien los estudios de Jan

³ Para un análisis discursivo de este sintagma, ver Olza Moreno.

Assman hacían referencia a civilizaciones antiguas, el concepto se vinculó rápidamente con el fenómeno pos-Muro.

En sus trabajos, Assman hace una distinción entre “memoria comunicativa” y “memoria cultural”: mientras la primera tiene que ver con las experiencias individuales que se transmiten en la interacción social, la segunda se vincula con lo que se representa en el arte y en todo discurso simbólico (*Cultural Memory* 6). La objetivación cultural, así, sería la única manera de asegurar la reproducción de la memoria, más allá de la instancia comunicativa, ya que las representaciones suelen ser independientes de la vida cotidiana, y evocan siempre experiencias pasadas en un efecto que el antropólogo llama “contrapresente”: lo que no es actual y ya dejó de hacer efecto directo sobre la vida de las personas se recuerda con más fuerza y se reintegra de manera simbólica en la conciencia colectiva (Assman *Historia y mito*).

En el caso de España, el tema de la memoria, pero también de la amnistía y la amnesia sigue dando que hablar, siempre en relación con la Guerra Civil, el franquismo y la Transición, incluso luego de la Ley de Memoria Histórica. Esta apareció, quizás con retraso, pero habilitó la discusión en la esfera pública de temas incómodos, velados o directamente subsumidos en un pacto de silencio que fue, a grandes rasgos, producto de un consenso social. El pasado reciente necesitó una “amnistía progresiva”, en palabras de Santos Juliá (680), aunque tal vez fue un precio muy alto a pagar por una joven democracia. El proceso que se ha dado en España no siempre es comparable con lo que sucedió con pasados traumáticos de otros países de Europa o América: el consenso fue ese “pacto entre caballeros”, a la antigua usanza, o dicho con la frase familiar y negadora del mundo hispánico, se actuó bajo la consigna: “aquí no ha pasado nada”.

Las series de TV y el cine de las últimas décadas han tematizado el pasado español reciente y son manifestaciones del cesante pacto de silencio o, al menos, han dado cuenta del gesto curativo que la sociedad quiso asumir: las posturas ideológicas han dificultado sanar la herida, pero diversas obras artísticas han permitido al menos levantar la gasa y mirarla. Con mayor o menor impacto, esto sucedió con novelas como *Primera memoria*, de Ana María Matute, y dentro de la larga lista que le sucedió, claramente se nota un *boom* en los primeros años de la

aplicación de la Ley (2007-2008) que se extiende hasta el día hoy, dentro de la cual tienen un lugar predominante Javier Cercas y la saga de Almudena Grandes. A veces utilizados programáticamente, otras veces lanzados con grandes campañas editoriales, se podría decir que estos relatos apuntan a ser parte de la memoria cultural sobre la España del siglo XX.

Euskadi cuenta también con autores que han abordado de diferentes maneras el terrorismo de ETA (entre ellos, Guerra Garrido, Atxaga, Saizarbitoria) y Fernando Aramburu lo ha hecho también antes, por ejemplo, en los cuentos de *Los peces de la amargura* (2006), una antología-semillero de los núcleos narrativos de *Patria*. Sin embargo, queda aún mucho por hacer para la construcción de un relato, de una memoria cultural del conflicto porque el escollo más importante es la dialéctica entre pasado cercano y presente, aspecto que Aramburu intenta resolver.⁴ *Patria* propone una construcción de la memoria sobre el terrorismo nacionalista vasco, aunque para muchos actores de la cultura española es aún muy temprano para escribir sobre todas las dimensiones del conflicto. A su vez, y siguiendo los conceptos de Assman, este tema aún estaría vinculado a la “memoria comunicativa” de la sociedad (lo que se sabe puertas adentro, lo que se ha vivido y comentado entre familiares y amigos), porque en gran medida, y como también asegura Aramburu en sus conferencias, el conflicto no se diluyó con el final de la lucha armada en 2011: la brecha es anterior al terrorismo y pervive. Con todo, temprano o tarde, un posible relato sobre el conflicto de ETA era necesario; *Patria* lo ha logrado de una manera masiva y mediante el viejo truco de la novela decimonónica: una novela total, seiscientos cuarenta y seis páginas, una repercusión inesperada en plena época del auge de las series “a demanda”.⁵

⁴ La posibilidad de un relato se problematiza por los existentes escollos ideológicos en País Vasco y Navarra, la carencia de una compensación de las víctimas, la ausencia de una condena pública de la violencia por parte de partidos independentistas, entre otras cuestiones.

⁵ Sobre la utilización del concepto “conflicto vasco” como metáfora de los reclamos violentos del independentismo, sus vías políticas y la respuesta de las fuerzas de seguridad, ver Mínguez Alcaide, X., Alzate, R., & Sánchez de Miguel.

De cómo se cuenta el silencio

Se ha dicho mucho sobre el éxito de *Patria*, y se ha atribuido a toda clase de factores su masividad y repercusión: desde operaciones políticas hasta aquella tan comentada “objetividad”, un artilugio basado en la polifonía y la construcción de los enfoques que conquista al lector. Sin embargo, creo que el éxito responde a que *Patria* está montada en la clásica estructura del “romance” (Frye 100): dos familias, un pueblo. En el nivel de la historia (aunque no de la trama), el relato plantea una armonía originaria, la irrupción de la discordia y una sugerencia de restablecimiento del equilibrio perdido: un esquema tan arquetípico como efectivo. La novela tiene una estructura episódica y ritualizada en la que, al decir de Northrop Frye, el conflicto se resuelve en un ciclo de *forza* y *froda*, ya que la artimaña de los buenos vence a la violencia del mal. Y si bien *Patria* trata de evitar las dicotomías, el terrorismo hace ladear por su propio peso el plato de la balanza, pero este no llega a tocar el suelo, aun cuando se menciona el relato de las torturas en Intxaurreondo, los retenes en las carreteras, la violencia de los registros domiciliarios y aquellos cuerpos encontrados en el monte, aquel suicidio de un *abertzale* que no se pudo comprobar, aquel etarra que la guardia civil entregó en urgencias del hospital y que Xabier, hijo del asesinado, tuvo que atender para comprobar que el chico había sido torturado.

Todos los personajes de *Patria* se muestran vulnerables de alguna u otra forma: los victimarios actúan por una afectividad ciega, llevados por la ideología nacionalista, la necesidad de un horizonte épico y sus pocas luces; y las víctimas, para el caso, no son exactamente héroes: pagan el impuesto revolucionario y lo dejan de pagar casi sin querer; viven con miedo, rehúsan a hablar del trauma, y siguen siendo de alguna forma culpables como cuando Bittori, la viuda del asesinado Txato, decide volver a vivir a su pueblo y su regreso, veinte años después del atentado y alto el fuego mediante, es considerado una provocación.

El nacionalismo y su brazo armado toca y altera amistades (la de Miren y Bittori; la de Joxian y el Txato; la Arantxa y Nerea), no respeta límites, como cuando el sobrino del etarra Joxe Mari pasa por delante de una motocicleta con explosivos, cinco minutos antes de la detonación, o cuando la madre del este

llega inmediatamente después de un atentado en el aeropuerto de Palma. Pero el silencio es el verdadero enemigo en *Patria*. Un silencio que va de la mano del miedo al terrorismo y del *ethos* vasco. El silencio se cierne sobre las parejas, las familias, los pueblos y el país: en cada uno de estos estratos tiene funciones diferentes, pero los alcanza a todos. El silencio, en el caso vasco, acompañó durante años la grieta, algo que, por ejemplo, se refleja en Nerea y su novio Eneko, al que nunca le reveló lo de su padre, pero a quien dejó, sin dar explicaciones, cuando lo escuchó defender el asesinato de Gregorio Ordóñez:

Los separaba, no obstante, una grieta negra, sin fondo. La grieta se abría entre los dos, los acompañó a todas horas durante los cerca de diez meses que convivieron estrechamente y no la veían. De hecho, Eneko nunca la vio. (...) Y era que así como ella callaba lo de su padre, callaba él lo de un hermano que cumplía condena por un delito de terrorismo en una cárcel de Badajoz (Aramburu 478).

El silencio fue el denominador común del “país de los callados”, como llama Gorke a Euskadi, pero se practicaba de manera cotidiana en cada familia: Joxian, que no compra *El diario vasco* para no ofender a su hijo etarra; Arantxa, que no explica que su marido no va un día a casa de Bittori y Joxian porque habían asesinado a un amigo esa mañana; el Txato, que anima a su hija Nerea a ir a la manifestación pro ETA, aunque él estuviera amenazado por la banda, lo que, por otro lado, Nerea no sabía: “Mientras mi hija esté con los *abertzales*, la dejarán tranquila” (256). Una y otra vez los hijos de Miren y Joxian, de Bittori y el Txato, les echan en cara que no haya comunicación en las familias, pero ellos mismos repiten el sistema aprendido, el que se basa en adivinar al otro y no decirle nada:

El Txato era como era, volcado hacia adentro, trabajador como él solo, tozudo (...) Llegaba a casa y no contaba nada del trabajo. Si Bittori le preguntaba qué tal el día, él respondía seco, esquivo, invariablemente que bien. Y ella no estaba nunca segura de si bien significaba mal o regular o si verdaderamente bien significaba bien. Para sondear su estado de ánimo, lo miraba a la cara en busca de indicios. El Txato se mosqueaba:

— ¿Qué miras?

Y según el gesto, el brillo en los ojos o las arrugas de la frente, Bittori trataba de averiguar si su marido estaba tranquilo, si tenía preocupaciones.

— ¿Hace mucho que no te amenazan?

— Bastante (210).

La novela está minada de escenas que ponen en el centro el silencio. Cuando algunos se animan a decir su opinión en voz alta, incluso en el interior de las casas, siempre alguien a su lado le advierte: “te van a oír”. Cuando Arantxa empezó a salir con Guillermo (“Hernández Carrizo. No habla euskera. Si eso es ser vasco...”), tuvo que soportar una suerte de juicio popular de un grupo de chicas del barrio: “Yo me callé. En un país como este es mejor callar” (Aramburu 264); los mismos vecinos que en el pueblo no saludaban a Txato y Bittori, por estar amenazados por la banda, se detenían a conversar con ellos en San Sebastián. La autocensura llegaba también a la escritura, como en aquel consejo que recibe el joven Gorka de seguir escribiendo en euskera pero solo literatura infantil o: “Si te da por escribir para mayores, pon tus historias lejos de Euskadi. En África, en Asia, como hacen otros” (359).

El silencio toma cuerpo en la novela cuando Txato empieza a ser amenazado. Los amigos le hacen el vacío: ya no lo saludan por la calle, ya no lo invitan a las etapas del cicloturismo, ni a jugar al mus en el Pagoeta, ni a las cenas de la sociedad gastronómica. El silencio alrededor del amenazado va creciendo conforme aumenta la palabra escrita en los muros de la iglesia o el frontón, en las paredes de su casa: “Txato txibato”, “fascista”, “opresor”, “ETA mávalo”; una escalada de pintadas, después de haber pagado el impuesto revolucionario del año, y de haber recibido otra carta a los pocos meses exigiendo otra cantidad, lo que la víctima quiso interpretar como una equivocación: “igual te han mandado sin darse cuenta la carta del año que viene” (61).

Cuando la banda terrorista declara el alto el fuego, en 2011, Bittori decide regresar al pueblo y buscar la verdad. Después de la muerte del Txato, los hijos le han recomendado que se mude a San Sebastián. Bittori acepta y sus únicas salidas fuera de la ciudad son las visitas al cementerio de Polloe, donde habían enterrado a su marido. Aquí también se abre el primer camino para quebrar el silencio: la que, en vida del Txato, nunca decía lo que pensaba por miedo a las reacciones, la que callaba ante las amenazas y los vacíos, rompe a hablar frente a la tumba. Con una larga serie de monólogos que recuerdan los de Carmen Sotillo frente al cadáver de su difunto esposo en *Cinco horas con Mario* de Delibes (pero menos agobiantes y culpógenos), Bittori, sentada en la lápida, da su parecer

sobre el impuesto revolucionario, los amigos perdidos y la tozudez del Txato. Pero también allí comenta su deseo de recibir el perdón por parte de Joxe Mari, con la mediación de Arantxa, la hija afásica y paralítica.

Arantxa es, sin duda, el personaje clave del relato: paradoja de por medio, la mujer que no puede fonar y se comunica mediante un iPad es quien logra romper el silencio. La hija no *abertzale* de la familia del etarra, que también quiso salir del pueblo para no sentirse obligada a militar, vuelve a casa de sus padres después de un accidente causado por un ictus. Las palabras escritas en su dispositivo empiezan a cambiar el rumbo del relato cuando Bittori regresa al pueblo y se empieza a encontrar con ella, a la vista de todos. Arantxa no habla, pero logra que su hermano desde la cárcel escriba las cartas de perdón a Bittori y su familia: “pedir perdón exige más valentía que disparar un arma, que accionar una bomba” (Aramburu 628), declara el preso que decide, después de más de quince años, abandonar la causa de ETA en secreto (y en silencio), para no decepcionar a los suyos.

El relato tiene otro modo de narrar las omisiones y los implícitos que cobran vida en el lenguaje material de la novela: las estructuras inconclusas y las subordinadas acabadas abruptamente por un punto seguido o un punto aparte señalan aquello que hay que suponer: “El Txato dijo que.” (120) “No, es que.”(31), “porque me sale de.” (596). Las oraciones inconclusas son otro modo de figurar la omisión y lo sobreentendido. Con todo, la novela no acaba con un gran diálogo o un discurso, sino con la representación de un gesto. Al decir de George Steiner, “hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio. Es difícil hablar de estas, pues, ¿cómo puede el habla transmitir con justicia la forma y la vitalidad del silencio?” (29). En la escena final, Miren ya no habla hasta por los codos ni al santo de Loyola ni a su sumiso marido, y Bittori no se queja sentada en la tumba; casi sin buscarlo, las dos antiguas amigas separadas por la muerte, la tozudez y la ideología, se encuentran en la plaza: “El encuentro se produjo a la altura del quiosco de música. Fue un abrazo breve. Las dos se miraron un instante a los ojos antes de separarse. ¿Se dijeron algo? Nada. No se dijeron nada” (Aramburu 642). La ruptura, como la reconciliación, se expresan bajo la sombra de lo implícito.

***Patria*: unir los puntos**

Con la novela de Aramburu podríamos preguntarnos lo que Karen Saban plantea en su estudio sobre las novelas de las dictaduras rioplatenses: ¿cómo dar sentido a aquello que acaba de suceder, sigue sucediendo todavía y se manifiesta bajo la forma de síntomas en este momento?, ¿qué función puede cumplir la literatura en el mapa de la memoria social?” (XIX-XXI). *Patria* hace el intento de trazar ese esquema de lo no dicho durante los años del conflicto, pero también intenta crear un relato permeable en la conciencia colectiva sobre un tema todavía no superado ni tratado como corresponde. En la esfera pública, no hay aún un relato oficial sobre el terrorismo de ETA ni una investigación sobre los abusos de las fuerzas policiales y las torturas.

Tal vez la novela aún no pueda situarse como parte de la memoria cultural del conflicto; en gran medida, eso se ha intentado desde los medios en el último año, aunque la obra tuvo una crítica adversa dentro y fuera de Euskadi.⁶ El relato ha sido posible, en gran medida gracias a cierta “ficción calculada”, como llamó José Mármol al recurso que empleó en su novela *Amalia* (1855), representando el presente político con el formato de una novela histórica. En cierta forma, Fernando Aramburu, vasco residente en Alemania desde 1985, puede crear una novela efectiva sobre el pasado inmediato porque la distancia geográfica funciona para él como distancia temporal; porque lo propio, desde lejos, puede pensarse como algo ajeno. Aquella perspectiva necesaria para hablar del conflicto sin sentirse a diario parte de él habilita la “ficción calculada” que, con creces, supera la imposibilidad del “contrapresente” assmaniano. Si, al decir de Arundhati Roy: “sólo la ficción es capaz de contar la verdad” (s/p), *Patria* hace su parte, como el dibujo que aparece al unir los puntos de la constelación. Un relato audaz y convincente, entre otros relatos posibles para representar lo que todavía no se ha dicho.

⁶ Ver los artículos de Zaldúa, Miguélez-Caballeira, Rodríguez Hidalgo, Pizarroso.

Bibliografía

Aramburu, Fernando. *Patria*. Barcelona: Tusquest, 2016.

Assman, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

---. *Historia y mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos, 2011.

Frye, Northrop. *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*. Caracas: Monteávila, 1980.

López de Abiada, Juan Manuel y Andreas Stucki. "Culturas de la memoria transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural". *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*. 15 (2004): 103-122.

Miguélez-Caballeira, Helena. "Sobre Patria". *Postcolonial Spain*. 25/4/17. Web. 12/03/19.

Juliá, Santos. "Raíces y legados de la transición". *Memoria de la transición*. Juliá, Santos, Javier Pradera y Joaquín Prieto (eds.). Madrid: Taurus, 1996. 679-682.

Mínguez Alcaide, Xabier, Ricardo Alzate y Miguel Sánchez de Miguel. "Una aproximación psicosocial al conflicto vasco como sistema dinámico". *Universitas Psychologica* 14. 2 (2015). Web. 12/03/19

Olza Moreno, Inés. "Metáfora y argumentación en el lenguaje político y la prensa españoles aproximación a las metáforas relacionadas con el 'proceso de paz'". *Estudios de lingüística: E.L.U.A.* 22 (2008): 213-242.

Pizarroso, Jabo. "La literatura de la Patria o la patria de la literatura". *Estado crítico*. 18/1/17. Web. 12/03/19.

Roy, Arundhati. "Arundhati Roy recorre las calles de la India en la novela 'El ministerio de la felicidad'". *La Vanguardia*. 02/10/2017. Web. 13/03/19.

Saban, Karen. *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2013.

Steiner, Georges. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Zaldúa, Iban. “La literatura, ¿sirve para algo? Una crítica de *Patria*, de Fernando Aramburu”. *Viento Sur*. 22/3/2017. Web. 13/03/19.