

Teoría de la traducción y noción de realidad en la novela *Martutene* (2012) de Ramon Saizarbitoria

Jon Kortazar
UPV/EHU

Introducción¹

La novela *Martutene* (2012, traducción en 2013, de la que citaremos) de Ramon Saizarbitoria comienza con la frase con la que se abre *Montauk* de Max Frisch, signo y símbolo de que *Martutene* se convierte en un espejo de las acciones contadas en ese libro, una frase que se va repitiendo.

La primera vez que la obra de Frisch aparece en el texto se produce en un avión, cuando un personaje (Kepa) se la ofrece a otra (Harri) al comienzo de la novela, pero ella no acepta el regalo, por lo que ni siquiera sabemos de qué obra se trata. En una coincidencia de las que cultiva el autor, resulta que la protagonista Lynn lleva un ejemplar de ese libro que identifica por la imagen de portada y se lee esta frase la primera vez que los personajes abren la obra del autor suizo: “En cualquier caso, lo abrió antes de ofrecérselo y leyó con mucha seriedad, de una manera casi solemne, aquello de: “*This book was written in good faith*” (121).

La frase es recogida por la traductora Julia que la pone en conexión y recuerda que es el enunciado con la que se abre el prólogo de los *Ensayos* de Montaigne:

“Abre el libro el epígrafe que recordaba Harri: “*This book was written in good faith, reader*”. Son las palabras con las que comienza Montaigne el prólogo a sus *Ensayos*. Las habría identificado de haber oído la frase en francés” (124). [“C’est icy un livre de bonne foy, lecteur”]

La traducción al castellano que utilizan los personajes Martin y Julia, en *Martutene* proviene de unas “fotocopias de la novela que tuvieron que pedir a la Biblioteca Nacional, porque la edición está agotada” (156). Se trata de la edición de Guadarrama de 1978 en traducción de Nicanor Ancochea, y a ella se refieren en el transcurso de la obra vasca. Y ahí se dice: “Lector, éste es un libro sincero” (156). Para este artículo, sin embargo, utilizo la traducción de *Montauk* de Fernando Aramburu, que dice: “Éste, lector, es un libro sincero” (9), edición que Iñaki Abaitua y Pilar encuentran en la librería del aeropuerto antes de viajar a Italia (757).

Como soy consciente de que hablar de la traducción en *Martutene* se ha convertido en un tema específico que produce gran interés (Colbert, 2016; Ibarluzea, 2020, pero no se trata el tema en el libro Gabilondo 2013) debo ser franco y comentar antes de comenzar que “Éste, lector, es un trabajo sincero”.

1. La obra de Ramon Saizarbitoria

Ramon Saizarbitoria (Donostia 1944-) es uno de los novelistas más importantes en el actual panorama de la novela vasca. Comenzó su andadura en 1969, y desde entonces no ha dejado de publicar novelas que han dejado una profunda huella en el campo de la literatura vasca por su impronta novedosa y por la rigurosidad y profundidad de su propuesta literaria.

Su obra narrativa puede dividirse en tres momentos creativos diferentes. La primera época va desde 1969 a 1976 y reúne a tres novelas cortas: *Egunero hasten delako*

¹ Este trabajo es fruto del proyecto de Investigación LAIDA (Literatura eta Identitatea/ Literatura e Identidad), que pertenece a la Red de Grupos Consolidados de Investigación del Gobierno Vasco con el número IT 1572/22 y de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (GIC 21/118).

(1969)/ *Porque empieza cada día* (2020); *Ehun metro* (1976) / *Cien metros* (1979, 2017²) y *Ene Jesus* (1976) [Ay, Jesús!]³. En esas novelas el autor reúne su proyecto de modernizar la novela vasca, creando una narrativa de vanguardia, urbana y apegada a los temas del momento, la legalización del aborto o la actitud que habría que tomar ante el terrorismo y la disolución de la identidad. *Ehun metro* conoció traducciones al español (1979), italiano (1985) e inglés y fue llevada al cine (1985), no sin polémica. En el gran marco auto-irónico que se produce en la novela *Martutene* el personaje Martín, el escritor en la novela, y una parte del *alter ego* del autor, una parte puesto que el autor se ha desdoblado en dos personajes, en el escritor Martín y en el doctor Iñaki Abaitua, recuerda que aparece como un “escritor de cuentos y nouvelles” en el *Diccionario de autores esquéricos* “para su desesperación” (14).

Tras un largo período de silencio que abarca casi 20 años, Ramon Saizarbitoria emprendió el camino de la publicación de sus grandes obras. El sistema literario vasco había cambiado muchísimo desde la publicación de su última novela y en esta época el escritor optó por un camino de exigencia literaria. Sus obras alcanzan un número respetable de páginas, hablaban de la situación social, política y económica el País Vasco (su profesión era la de sociólogo al frente de una empresa de consulta), y bucea en la memoria histórica y en la historia de la Guerra Civil, no son en ningún caso maniqueas, y huían de la literatura fácil y condescendiente con el lector. Un trasunto de su estética, a la que volveremos, puede verse en la “Proemio” (9-14) de *Martutene* con la narración de la mesa redonda sobre literatura que reúne las opiniones de Alberdi y Martín.

Estas novelas conocieron también una amplia recepción a través de las traducciones que se publicaron en importantes editoriales españolas (Espasa y Alfaguara), y en el eco crítico conseguido.

La primera se tituló *Hamaika pauso* (1995) / *Los pasos incontables* (1998 y 2018). A ella le siguió *Bihotz bi. Gerrako kronikak* (1996)/ *Amor y Guerra* (1999 y 2015) y el conjunto de cinco relatos o novelas breves *Gorde nazazu lurpean* (2000)/ *Guárdame bajo la tierra* (2002 y 2015). Del conjunto se publicaron independientemente tres narraciones *Gudari zaharraren gerra galdua* (2000) [La guerra perdida del viejo gudari], *Rossettiren obsesioa* (2001) [La obsesión de Rossetti] eta *Bihotz bi, hilobi bat* (2001) [Un corazón, una tumba].

Martutene (2012, traducción con el mismo título en 2013) pertenece temática y formalmente a ese grupo, y puede decirse que es la obra cumbre de esa tendencia, si no lo es de la narrativa vasca de la década, pero tras ser presentada al Premio Nacional de Narrativa en 2013 y al no obtenerlo el autor decidió cambiar su política de traducción y aceptar la oferta de la editorial Erein que fundó La Biblioteca Ramon Saizarbitoria donde se van editando las traducciones de todas las obras del autor.

El ciclo se completa con *Lili eta biok* (2015)/ *La educación de Lili* (2016), una obra muy especial, en la que el autor continúa con la obra de amplia composición y que une a esta obra al segundo ciclo, pero que se une al tercero, porque toma como tema la educación sentimental y la creación una conciencia social de una joven chica. Se trata una obra compleja, en la que la memoria de la Guerra Civil se estructura en torno a una intriga criminal.

² La segunda fecha hace referencia a su publicación en la Biblioteca Ramon Saizarbitoria de la Editorial Erein que ofrece la traducción de todas las obras del autor y es donde pueden encontrarse las obras traducidas. Las primeras traducciones están descatalogadas.

³ Aparecen entre corchetes los títulos de obras no traducidas al castellano. La versión se ofrece a título indicativo y es obra de autor del artículo. Si la obra se ha editado traducida, el título se ofrece en cursiva separado de una barra del título original.

El tercer ciclo narrativo puede considerarse el de la educación sentimental de jóvenes muchachas. En el ciclo el autor no disimula una intención pedagógica que no se muestra, obviamente, claramente en sus argumentos. Pero las dos obras que han aparecido hasta ahora en este ciclo coinciden en su protagonista femenina y en su despertar a la vida y a la sexualidad.

El ciclo comenzó de manera imprevista, y sorpresiva, rompiendo la unidad en la línea de creación en 2003 con *Kandinskyren tradizioa* (2003) / *La tradición de Kandinsky* (2004), en la que el autor vuelve a la *nouvelle* como medida de la narración. Por ahora la obra narrativa de Ramon Saizarbitoria se cierra con *Miren eta erromantizismoa* [Miren y el romanticismo] (2019) que por su breve extensión y por el nombre de la protagonista se une a la creación iniciada con *Kandinskyren tradizioa*.

Martutene cuenta la historia de dos parejas de personajes. Martin y Julia, compañeros sentimentales, escritor él, y traductora de su obra ella, y Pilar Goytisolo e Iñaki Abaitua, neurocirujana y ginecólogo. En medio de las dos parejas aparecerá Lynn, una investigadora de sociología norteamericana, que alquila el piso superior de la casa donde viven Martin y Julia y termina siendo la amante de Abaitua. Lynn, homónima de la protagonista del libro *Montauk* de Max Frisch, representa un doble eje de unión en la novela, pues relaciona los dos mundos, representados por cada una de las parejas, y sirve de unión con el libro de Frisch, que será motivo de debate, tanto en lo que se refiere a su forma, que llevará con la pareja de escritores a la vez que realiza la historia, el fondo, en su aventura con Iñaki Abaitua.

La novela mantiene un lado irónico en la historia de Harri Gabilondo, empeñada en reencontrar a un hombre que conoció en un vuelo de Londres a Bilbao, que resulta ser Kepa Ziur, amigo de Iñaki Abaitua. Y una línea en la que el azar interviene como elemento narrativo, puesto que Pilar dejará parálitica a Lynn, a causa de una operación mal realizada, sin saber que es la amante de su marido.

En esta novela, donde cabe todo, de clara intervención cervantina, que puede notarse en la intercalación de historias dentro del argumento principal, se llevan a cabo indagaciones sobre el sentido de la novela, sobre cuestiones claves en la narrativas como el de la relación entre ficción y realidad, entre los niveles de ficción, el de los juegos de espejos, el de las identidades varias, y sobre el sentido de la existencia en la historia del devenir social, histórico y personal de las dos parejas, pero sobre todo en el caso de Pilar y Abaitua.

Ramon Saizarbitoria, que con respecto a esta novela podría decir, como dicen que dijo Flaubert sobre Madame Bovary, “Martutene c’est moi”, confiere rasgos distintos de su personalidad tanto a Martin, del que hace un retrato algo cruel, como a Iñaki Abaitua, sobre todo en lo que concierne al bon vivant, y a su interrogación sobre la relación con la mujer y lo femenino (Kortazar 2012; 2013). Sobre la identificación entre creador, no diré esta vez autor, y obra se insiste en toda la obra, desde el momento en que se refiere a la cita de *Montauk* que dice: “Con que yo mismo soy, lector, la única materia de mi libro” (Frisch, 9) que en la novela del escritor vasco se cita así: “Un libro de buena fe, con el que no se ha propuesto otro propósito otro fin que el doméstico y privado” (124).

2. Una teoría de la novela

La novela comienza con la descripción del día en que Julia conoció a Martin: “Julia recuerda el día en que conoció a Martin” (9). El escritor toma parte en una mesa redonda en el Primer Congreso sobre Traducción. Esa ponencia de Martin propone tres elementos de recreación de la teoría de la novela de Ramon Saizarbitoria.

- 1) En primer lugar, hay que subrayar el carácter autoirónico del texto. Martin es un alter ego de Saizarbitoria, un autor tan inteligente, que es capaz de reírse de sí

mismo, o de presentarse a sí mismo en su lado menos favorable. Lee, en vez de hablar, así resulta seco y monótono (“Su voz era monótona, seca, pastosa” 10, “Largo y árido discurso” 10), con riesgo de aburrir al público (“Daba la sensación de aburrirse más que el público” 10). Y que “cuando escribe hace su caricatura, pero es muy parecido a su caricatura” (221).

- 2) Una técnica de escritura: “Cualquier punto de partida servía para tirar del ovillo de una historia [...] Luego se adentró en un largo y árido discurso [...] sobre las motivaciones psicológicas que mueven a algunas personas a escribir sobre ellas mismas o sobre los demás, a contar historias” (10). Estas dos notas abren el conocimiento a algunas de las técnicas del autor. “Tirar del ovillo” y llevar a cabo una narración obsesiva resulta una de las claves literarias del autor Y hablar de uno mismo se convierte en una de los hilos conductores de *Martutene*, porque la novela sigue la máxima propuesta por Max Frixch en *Montauk*, en cuyo prólogo afirma que: “Pues soy aquél a quien describo. Aquí han de encontrar mis defectos tal como son y mi naturaleza sin prejuicios [...] Con que yo soy, lector, la única materia de mi libro” (9). Y ese es un hilo que primero se comenta: “Un libro de buena fe, con el que no se ha propuesto otro fin que el doméstico y privado” (124) y del que se tira y se tira en toda la novela.
- 3) En la conversación en un bar que sigue a la mesa redonda aparece la frase de Ricardou que tantas veces se ha aplicado a la novela de Saizarbitoria que aquí la cita con retranca:

“Le vino a la cabeza la famosa frase de Ricardou, un autor que no había leído pero de quien se sabía la sentencia tan citada. No pudo reprimir el prurito de decirla: “Le récit n’est plus que l’écriture d’une aventure, mais l’aventure d’une écriture” [...] y se lamentó de no recordar la frase de Unamuno que ahora Julia sí podría citar: “Lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela” (13).

Se trata en el fondo de una estética poco complaciente con el lector, nada fácil y que el narrador de *Martutene* muestra en contraste con Alberdi, el escritor con quien comparte mesa y que se muestra “consciente de su poder de seducción”. Alberdi en este caso, es un trasunto de Bernardo Atxaga. Por Alberdi y su posición Martín “sintió asco” (10). Uno de los hilos de los que tira Ramon Saizarbitoria puede encontrarse en su recorrido vital. La mesa redonda que aquí se ficcionaliza tuvo lugar en Pamplona en el curso del VIII Encuentro de las Asociaciones de Escritores catalanes, gallegos y vascos (GALEUZCA) entre los días 31 de octubre y 3 noviembre de 1991. Y de hecho, la conferencia de Saizarbitoria (y la de Atxaga) se publicó en el tomo *Galeuzca 1991* (Saizarbitoria 1991). Según la narración oral recogida en diversas fuentes, Ramon Saizarbitoria quedó disgustado por la actitud de Atxaga hacia la búsqueda de una literatura para el gran público y, sobre todo, por sus opiniones en contra de los escritores minoritarios, entre los que se encuentra él mismo, por eso no es difícil entender que se disgustase, pero no sintió asco. La referencia añade que lo pasó tan mal, que pronunció la palabra “Nevermore” (10). El estado de ánimo que reproduce la palabra tuvo lugar tras una conferencia para la UNED en el Ateneo de Madrid en abril de 2002 donde el autor lo debió pasar francamente mal al leer su intervención.

3. Entre ficción y realidad

Una de las características centrales en la obra de Ramon Saizarbitoria consiste en el juego de la ficción y realidad. Es evidente que podemos referirnos a muchos otros rasgos que pueden definir su estética, y lo haremos poco a poco en este trabajo, pero la creencia de que la realidad, la verdad se ofrece a través de la una mentira que llamamos ficción está en la base de toda su narrativa.

Uno de los elementos que más me ha llamado la atención en su narrativa de segunda época o tercera es la transmutabilidad de los nombres de los personajes. Se trata de un cambio de nombre en dos vectores. Al primero de ellos lo llamaremos homenaje. Al segundo variabilidad. Para nombrar a sus personajes principales Ramon Saizarbitoria utiliza como homenaje a sus amigos, sus nombres reales. Así: Iñaki Abaitua recoge el nombre de su editor Iñaki Aldekoa, y el de su amigo novelista Mikel Hernández Abaitua, quien fue uno de los primeros en tratar el tema del terrorismo y la violencia en la sociedad vasca en su novela *Etorriko haiz nirekin?* (1991)/ *¿Vendrás conmigo?* (2010), y que recibió amenazas como las recibe Martin en *Martutene* (232-233), y al que volveremos a ver nuevamente en este artículo. De todas formas la primera vez que el autor utiliza a Iñaki Abaitua en *Hamaika Pauso* le confiere los rasgos del escritor, lexicólogo y filólogo vasco Ibon Sarasola.

El apellido de Harri Gabilondo se refiere claramente al del intelectual y profesor vasco, residente en Estados Unidos, Joseba Gabilondo.

Alberdi toma el apellido de Pedro Alberdi un profesor autor de un ensayo sobre *Hamaika pauso/ Los pasos incontables*, donde sigue una estrategia singular, recrea en la realidad lo que dice la ficción y sitúa a los personajes de ficción en la sociedad real, como si fueran personas en medio de un entorno social concreto, algo que de manera muy ligera hemos realizado al tratar de la mesa redonda en la que interviene Martin. El personaje del político que lleva escolta Jaime Zabaleta, está inspirado en su amigo, y también político, Ramon Etxezarreta, y es la única figura que mantiene una descripción real del personaje. Por otra parte el nombre de Faustino Iturbe es homófono al de Jazinto Iturbe, profesor, científico y escritor vasco. Y, cuando en el nuevo ciclo pedagógico se refiere a Miren, como nombre de sus personajes, debajo se encuentran la figura y las ideas de la profesora, ensayista y escritora Miren Billelabeitia, Premio Euskadi de Ensayo en euskara en 2023.

Este juego entre realidad y ficción lleva a un extrañamiento, a un juego de extrañeza en el lector que se ve obligado a imaginar a los personajes, pero sin olvidar que corresponden también a personas reales, un juego en el que el lector enterado se mueve entre la paradoja y la sorpresa.

Lo mismo sucede con los nombres de ficción, puesto que algunos de ellos remiten a otro significado. Hablo de Lynn, como trasunto y correspondencia de la Lynn de *Montauk*, de la socióloga estadounidense que recrea con Iñaki Abaitua un recorrido paralelo al de los personajes de *Montauk*. Me refiero a Zigor, el hijo de Julia que toma el nombre del alias de su padre, por lo que es, a la vez, él y otro, y cuyo nombre “en euskera significa látigo, castigo” (113). O a Kepa, el amigo de Iñaki Abaitua, al que persigue Harri Gabilondo, quien se llama de verdad Pedro Ruiz y se ha cambiado el nombre por el de Kepa Ziur (que significa “Seguro”), en un golpe irónico entre tanta duda nominal e identitaria: ¿Quién puede llamarse seguro, cuando cambia de nombre por inseguridad?.

Bajo todo este juego argumental se esconde una broma privada que el autor se gasta a sí mismo. Cuando su padre fue a inscribir al recién nacido en el registro, el funcionario escribió el apellido como Saizarvictoria (era el año 1944, no lo olvidemos), versión que aún mantiene en sus documentos oficiales (de ahí también el nombre de

Victoria que llevan algunas de sus protagonistas). Ese Victoria delata el pensamiento del funcionario más atento a los años de la Victoria que a escribir correctamente un apellido, lapsus mental que no le haría ninguna gracia al padre de Ramon por su pasado nacionalista. Para el autor la modificación nominal comporta una duda sobre la configuración de la identidad personal.

En este plano el lector se encuentra en una situación de extrañeza, porque compara la persona real con el personaje literario, es decir, su conocimiento de las personas con su experiencia lectora, y al leer los nombres no puede dejar de acordarse de los seres que llevan esos nombres.

Pero existe una segunda técnica de transmutabilidad: se trata de que los personajes viajan de una obra a otra y no siempre mantienen la misma personalidad o carácter. Pueden crecer o cambiar. Así Iñaki Abaitua es un personaje querido en *Hamaika Pauso/ Los pasos incontables* y más tenebroso en *Martutene*, donde comete abuso sexual en la persona de Teresa Hoyos. Alberdi, que aquí tiene un papel secundario se convierte en principal en *Lili eta biok/ La educación de Lili*; la Miren de *Kandynskiren tradizioa/ La Tradición de Kandynski* no es la misma que la de *Miren eta Erromantizismoa/ Miren y el romanticismo*, aunque transitan los mismos problemas, miedos y expectativas sobre el sexo.

Y lo mismo puede suceder con los personajes de ficción. Flora, ya presente en *Bihotz bi. Gerrako kronikak/ Amor y Guerra*, puede mantener una significación de “miseria” (o miserable), uno de los vicios más fustigados por el autor, que repite la crítica a la miseria tanto en la ficción como en la realidad. El escritor ha ofrecido a Flora su elemento de miseria: “Miseria es todo lo que ha transferido a Flora, miseria lo que late en la relación de Flora Ugalde con Faustino Iturbe. No ha hecho otra cosa que exhibir su miseria, la suya, la de ellos”. (126)

El sentido de la miseria aparece a lo largo de las páginas de la novela y ya no atañe solo a Flora Ugalde, sino que repite la idea más adelante. “Ése es el argumento máximo tras el que se ha escudado siempre para airear sus miserias, la de él y las de ella, las miserias de ambos” (163). Aparece en la televisión en los programas de realidad: “Le fascina ver a la gente contando sus miserias” (171). Es una característica que también toca al padre de Martin: “De manera que cuentan una serie de pequeñas miserias” (341). O se describe al escritor que se oculta tras Faustino Iturbe como “un poco miserable” (643). El significado del término están importante en la narrativa del escritor vasco que acuñó un personaje, el vendedor de enciclopedias, que personifica el sentido del término Y de hecho cuando se bajó de la mesa redonda real, que tuvo lugar en Pamplona, lo que dijo, no fue “Qué asco!”, como en la ficción, sino “Ze miseria!”.

Faustino Iturbe que en *Martutene* es un personaje de ficción en un plano metadieгético, se convierte en el personaje central de *Lili eta biok/ La educación de Lili*. Aquí la extrañeza del lector surge de comparar su recuerdo del personaje en una novela anterior con la constatación de su presencia en el momento de la lectura actual.

En cualquier caso, cabe destacar que no se trata de una vampirización de las personas, como la que realiza Martin con Julia, que la utiliza como “*trasunta*” de Flora Ugalde en su novela, sino de jugar con los nombres (y no con la personalidad de los mencionados) o basarse en ellos, como en el ejemplo de Jaime Zabaleta.

Este juego con los nombres de los personajes refuerza la sensación de inestabilidad de la identidad. Es decir, no sabemos seguro quiénes son y queda en el ambiente una sensación de inseguridad y variabilidad identitaria. Si ya solo denominar con un nombre a un personaje crea malentendidos, errores, equívocos ¿qué decir cuando se trata de contar una acción, una situación?

Pero junto a esa técnica existe otra voluntad de estilo, que resulta determinante en la obra narrativa de Ramon Saizarbitoria. Se basa en la confianza y en la conciencia de que la lengua, la narrativa, no puede abarcar la realidad, sino solo reflejar un pálido rastro de ella. Es decir, el narrador puede acercarse a la descripción de la realidad, pero no sabe de forma segura, y no puede hacerlo, qué sucedió en realidad.

Una de las técnicas que el autor utiliza se denomina el narrador poco o nada fiable, que se produce cuando el narrador no es capaz de distinguir lo que está sucediendo en la realidad. Un modelo extremo y decisivo se produce en el momento de la muerte del protagonista de *Ehun metro/ Cien metros*, una de las novelas más leídas en la historia de la literatura vasca. Es un ejemplo de narración postmoderna donde el narrador (y por supuesto el autor) son incapaces de contar lo que ha sucedido, y por tanto, de saber si el personaje muere por una utopía, o reniega de ella:

“Un último giro irónico, sin embargo, deja entrever la inutilidad de la acción [del compromiso]: cuando José muere nadie, ni siquiera el narrador, sabrá qué ha dicho. Lo único que se transcribe es: “Un ruido sordo que puede ser mierda, deja, viva, gora”. Si el personaje hubiera pronunciado “viva”, su vida hubiera tenido sentido, pero si hubiera dicho “mierda”, está clara la inutilidad de su trayectoria. Ramon Saizarbitoria utiliza con abundancia en sus obras la técnica del narrador agnóstico, quien no puede conocer la realidad, y por tanto, le resulta imposible transcribirla. Nunca sabremos qué ha dicho, como últimas palabras, el personaje. Además, ahondando si cabe más en la ironía, el estudiante testigo que las hubiera podido oír, no sabe euskara, por lo que en el caso de que las hubiera pronunciado, no habrían sido entendidas. El testimonio de la muerte de José, que éste busca acercándose al testigo de la escena, resulta inútil. Solo existe el silencio”. (Kortazar 2017, 18-19)

Además del narrador no fiable Saizarbitoria utiliza otras estrategias para subrayar la imposibilidad de contar lo real, de traspasar el amplio espacio entre discurso y realidad. La vacilación en los verbos es una de ellas, es decir la repetición de una acción en distintos tiempos verbales, que se produce con tanta intensidad en *Cien Metros*:

“Sube la rampa, derrotado, con la cabeza gacha. Se ha mojado, te mojaste sólo las piernas, pero tenías las sandalias empapadas y sabías ya entonces que el salitre estropea el cuero. Te lo advirtió tu padre un día [...] Tu padre continuaba en el banco junto a los tamarindos. Leyendo el periódico o charlando o viendo a la gente pasear. Te detuviste a cierta distancia, a media docena o una docena de metros”. (Saizarbitoria 2017, 31-32)

En ese breve fragmento tenemos tres buenos ejemplos de vacilación: la verbal (“Se ha mojado, te mojaste”), la duda sobre la acción que realiza el padre (“Leyendo el periódico o charlando o viendo a la gente pasear”), puesto que podía hacer cualquiera de las tres cosas, y la indeterminación de la distancia (“a media docena o una docena de metros”).

No es ésta la técnica determinante que se sigue en *Martutene*. En la novela que analizamos, el narrador se aleja, y por ello pone entre paréntesis lo que cuenta, y pone el énfasis en la focalización. Por poner un ejemplo, nosotros, los lectores, no sabemos lo que sucede por medio de la narración del narrador, sino a través de la diégesis de un narrador que cuenta no directamente, sino a través de la mirada de Julia, o del comentario de un personaje, o de una hipótesis que avanza uno de ellos. Tomemos un fragmento sin importancia:

“Desde la cocina, donde se ha refugiado con el pretexto de lavar el servicio de té, Julia le oye pelear. Martin, entre risas, le pide que no le haga cosquillas, la otra se queja [...] Espera un rato a que terminen porque su familiaridad le da cierta grima, y cuando finalmente vuelve a la sala los encuentra sentados como dos niños modositos”. (31)

Nosotros, y el narrador y el autor, como en el caso el momento de la muerte de José, no sabremos lo que ha sucedido en esos breves instantes en que Martin y Harri peleaban lejos de los ojos de Julia.

En *Martutene* la indefinición de las acciones reales no resulta tan clara, pero también existe. Cuando Julia refiere el ambiente de violencia y terrorismo en el País Vasco se muestra confusa, y le pregunta a Lynn:

“- ¿Entiendes algo?

Lynn dice que sí, como suele hacer, afirmando repetidamente con la cabeza. Como la niña aplicada.

Pero cómo vas a entender, si ni yo misma lo entiendo”. (395)

Y la concusión parece clara: no puede representarse aquello que no se entiende.

Pero en la novela sí se teoriza sobre las relaciones entre ficción y realidad. En primer lugar cuando se explicita la curiosidad de Harri Gabilondo para saber si lo que se cuenta en *Montauk* es ficción o realidad, o dicho de otra forma, ¿cómo debe interpretarse la autoficción?:

“Lo que quiere saber Harri es hasta qué punto lo que cuenta el escritor Max Frisch sobre un fin de semana que pasa un escritor de nombre Max en un sitio que se llama Montauk en compañía de esa Lynn olvidadiza responde realmente a su experiencia, a la del escritor Max Frisch”. (163)

“Esa cuestión no parece preocupar al escritor que defiende que: ¿A quién le importa si, al fin y al cabo, todo es ficción?” (163).

Esa reflexión lleva a una sección de la novela que lleva por título “SOBRE VERDAD Y LITERATURA”, en la que se afirma, con Foster que: “La ficción es más verdadera que la historia”, de manera que a través de la ficción puede llegarse a una realidad verdadera, de forma tangencial. Es lo que afirma el escritor de ficción: “La realidad puede ser más extraña que la ficción, pero la ficción es más verdadera” (165).

Hay una sección donde se juega con la representación de lo real, y su relación con la ficción. Se trata de dos momentos de Abaitua con su padre. En el primero, el padre se emociona ante la visión de una ikurriña, bandera vasca, mientras a su alrededor, unas mujeres ser ríen del sentimiento del hombre, lo que produce en el Abaitua niño una sensación de “decepción y tristeza” (268). En ese texto se unen dos percepciones de lo real: el sentimiento de emoción y el de burla frente a una sola realidad. En este caso existen dos posibilidades de entender lo real. En el recuerdo siguiente, Abaitua afirma que “su sentido de realidad se imponía dolorosamente al deseo paterno de no ver lo que quería ver” (269). Y así el padre borra la bandera española que los ciclistas vascos llevan en su maillot. Es decir, intenta borrar mediante la ficción aquello que es real.

Y esta afirmación se une con el concepto de que esta novela es la narración, la definición del yo del autor, de la confirmación, que “Martutene c’est moi!”, pero de manera indirecta, no de manera fotográfica. A esa determinación de que la narración es “sincera” o “de buena fe”. Pero con un distanciamiento que proviene de la ficción. Y a veces de la imposibilidad de que a ficción pueda cubrir la realidad.

Esa distancia ofrecida por la focalización resulta clave en el recorrido puesto que es semejante a la que ofrece una traducción: una traslación de lo que sucedió, una versión de lo que dijo el texto. Pero nunca comprobable del todo, siempre dispuesta a la discusión o a la matización.

A partir de este momento analizaremos varios puntos en que la traducción que se describe en *Martutene*, y la práctica traductora de Julia muestra ese espacio entre palabra y realidad.

4. Teoría de la traducción en *Martutene* de Ramon Saizarbitoria

En este apartado revisaremos tres documentos en los que se expone la posición del autor Ramon Saizarbitoria con respecto a la traducción, la opinión del autor y no del narrador tras el que puede esconderse su opinión.

Ya en la presentación a la conferencia que ofreció en Pamplona (Saizarbitoria 1991) el autor se refiere a la traducción. Es cierto que en ese momento ofrece una opinión “mirada desde fuera” sobre la función de la traducción en la escritura que él practicó y en la sociedad en la que se desarrolló. Digo desde fuera, porque no habla de la dificultad o no de la traducción, sino de su función en la sociedad. En la intervención existen dos afirmaciones que merecen un comentario más reposado.

El primer lugar, el autor recuerda que su vida se realizaba en castellano (“Nos divertíamos y amábamos en esa lengua” 1991, 197), y por ello la expresión literaria en euskara no resultaba sino una traducción: “Siendo nuestra experiencia vital básicamente castellana, todo intento de expresión euskérica se convertía automáticamente en un ejercicio de traducción”. (1991, 107)

En segundo lugar ofrece a la traducción un valor de refuerzo de la obra bien hecha. Ramon Saizarbitoria compara la situación de su generación, de escritores aficionados, con los escritores de la generación de Atxaga, conscientes de realizar literatura no contra lo existente, sino por sí misma. Pero ser traducido a otra lengua era un sueño que se deseaba:

“Pero lo de ser traducidos era asimismo un sueño íntimo y secreto. Pensábamos en lo que pasaría de traducirse una de aquellas obras nuestras a un idioma homologado [...] ¿Y si por el contrario lográbamos el respeto y la admiración para nuestra obra y nuestro pueblo?

Y he ahí cómo la siguiente generación ha conseguido materializar el sueño”. (1991, 107)

A este primer acercamiento le siguió una reflexión, rica y compleja, sobre la posición de la traducción en el sistema literario vasco en el ensayo *Aberriaren alde (eta kontra)* [A favor de la Patria (y en contra)] (1999). En ella se abordan cuestiones de sociología lingüística, de mercado, de homologación y puramente literarias.

Ramon Saizarbitoria repasa las opiniones generales que existen sobre su función en el sistema y sus realidades, apostillando cada una de ellas. En primer lugar, recoge, las sensaciones generales sobre la traducción: la traducción es también literatura; las traducciones de otras lenguas enriquecen a la lengua vasca; existe una reticencia para leer literatura traducida y por ello, no se vende mucho, o, incluso, no se lee mucho; la validez y la pertinencia de (todas) las traducciones administrativas, obligadas por ley a publicarse en las dos lenguas, y que muchas veces aparecen a dos columnas; el carácter animado (y animoso) que se muestra con la traducción de la literatura vasca a otras lenguas (1999, 64-80).

Todos resultan elementos con los que reflexiona el autor. Es cierto que existe una valoración positiva de la traducción en el sistema, estimación que han alimentado los

propios traductores. Por ello frente a esa posición general, el autor propone algunos puntos de realismo crítico, y apunta a algunas causas por las que se produce la situación actual. Está más o menos de acuerdo en que la traducción puede ser considerada literatura, como propone la Teoría de los Polisistemas, pero observa que las traducciones envejecen, mientras los textos originales en una lengua permanecen (1999, 65); las traducciones han facilitado un mayor rigor y enriquecimiento en el uso de la lengua, pero el autor observa que los grandes escritores lo son no solo por el uso que hacen de la lengua (1999, 68); Saizarbitoria propone que existen causas psicológicas y culturales por las que un lector en euskara prefiera una novela en esa lengua a una traducción en otra, y no solo porque pueda leerla en obras originales en español, francés e inglés, por ello se da el fenómeno, que no solo es lingüístico, sino que también posee elementos pragmáticos (un lector puede preferir una obra que trate de su localidad y cotidianidad) (1999, 67); el autor pone el foco en el tema de la traducción administrativa, mucho más voluminosa y segura que la traducción literaria, pero de cuya utilidad se ha dudado y se han muchas bromas (1999, 72); y sobre el actual momento de la literatura vasca que consigue que sus obras se traduzcan más, el escritor matiza el optimismo, sugiriendo que esas traducciones sirven sobre todo para que los vascos que no leen euskara puedan conocer la obra del autor en castellano.

Pero ante todo, Saizarbitoria propone el uso de formas castellanas en obras escritas en euskara. Observa que no es lo mismo decir en el País Vasco: “Te quiero” o “Maite zaitut”, porque el uso del idioma connota elementos sociales y culturales. Y sobre todo, porque el uso se une a una circunstancia concreta que el autor de una novela debe conocer y describir. Por eso, aunque el ejemplo no sea del todo culto, Saizarbitoria propone la inutilidad de la traducción de “¿Qué hostias haces, Fernando?”, dicho textualmente así en una obra en euskara. Una nota al pie que lo tradujera. “Ze arrai ari zara, Pernando” no tiene utilidad, porque el lector vasco ya ha entendido la frase. Volviendo al primer ejemplo, el autor sostiene que:

“Donostian behintzat, “maite zaitut” eta “te quiero” hitzek ez dute esanahi erabat bera; eta bere harremanetan, biak erabiltzen dituzten bikoteek ez dute erabilera kapritxozkoa edo aleatorioa egiten, zirkunstantzia bakoitzak baitu bere hizkuntza. Horregatik maitasunaz ari denean ere, euskal idazleak ezin du, besterik gabe, “euskararen arazoa ahantziz” idatzi”. (1999, 69-70)

[Al menos en Donostia las palabras “maite zaitut” y “te quiero” no significan exactamente lo mismo; y las parejas que usan las dos frases en sus relaciones, no lo hacen por capricho o por una forma aleatoria, puesto que cada circunstancia tiene su lengua. Por eso un escritor vasco no puede olvidarse del “conflicto de la lengua” ni siquiera cuando habla de amor]

Todas estas consideraciones nos llevan a dos puntos interesantes. En primer lugar, pueden explicar la decisión de Ramon Saizarbitoria de abandonar las traducciones en editoriales españolas y confiar en una editorial vasca que publica toda su obra. Y en segundo lugar, muchas de las consideraciones que realiza en estas páginas, han pasado a configurar motivos de la novela *Martutene*. Dos en concreto, la duda de Julia entre decantarse por la traducción administrativa o literaria; y toda la configuración el uso del euskera y castellano en *Bihotzean min dut [Me duele el alma]*, las reflexiones de esta última cita atañen de lleno a la actitud de Julia frente a la traducción del cuento y al uso que los personajes hacen de las lenguas *según su circunstancia* y su identidad, convirtiéndose así en una poética de una actitud literaria:

“Badirudi hizkuntzari, edo, hobe esan, hizkuntzei loturiko kontuak – noiz eta nola erabiltzen den hizkuntza bat edo bestea, zertan adierazten den hizkuntzen arteko konfliktoa-, giza paisajearen parte diren neurrian, ezin bestekoak beharko luketela izan Euskal Herrian egokitutako nobela batean”. (1999, 70)

[Parece que los temas relacionados con la lengua o, mejor dicho, con las lenguas – cómo y cuándo se utiliza una lengua o la otra, en qué momento aparece el conflicto entre las lenguas-, en tanto que conciernen al paisaje humano, deberían ser imprescindibles en una novela situada en Euskal Herria.]

Existe una tercera nota sobre la traducción que Ramon Saizarbitoria realiza en diálogo con la investigadora de traducción Miren Ibarluzea (2020). Esta profesora llevó a cabo una serie de encuestas a diferentes autores y entre ellos se dirigió también al escritor donostiarra, para conocer su postura ante la traducción.

El análisis de la entrevista es breve, no llega a dos páginas. En sus respuestas Ramon Saizarbitoria, esta vez en primera persona, evidencia algunas de las afirmaciones que hemos visto. La traducción le queda lejos, no ha traducido mucho, no menciona su experiencia con *Kandiskyren tradizioa/ La tradición de Kandinsky*, pero el proceso de traducción y su mundo le interesa mucho.

“*Martutenen* ikusten da gaiak kezkatzen nauela eta interesatzen nauela, eta pentsatzen dut itzultzailea pertsonaia bezala ere interesatea dela: ez da idazlea bezain narzisoa”. (Ibarluzea 150)

[En *Martutene* se ve que el tema me preocupa y me interesa y pienso que la personaje de la traductora es también interesante: no es tan narciso como el escritor].

Lo cierto es que las repuestas a la encuesta, exceptuando alguna revelación personal con su experiencia con la traducción en Los Premios Nacionales de Narrativa y con la versión de *Gorde nazazu lurpean/ Guárdame bajo la tierra*, aporta poco a la reflexión que ya hemos visto en *Aberriaren alde (eta kontra)* [A favor de la Patria (y en contra)].

5. Traduttore traditore. La visión general de la traducción en *Martutene*

El retrato de Julia como traductora resulta un tanto peculiar, y ello por dos razones. Un par de veces en la novela confiesa que ella es una traductora ocasional: “Traductora ocasional. Así se define cuando la joven norteamericana le pregunta si también es escritora. Traductora ocasional. Está traduciendo el último libro de Martin, una colección de cuentos”. (110)

Una traductora que no obtuvo el título y que se dedicó a ese trabajo como administrativa.

“El encargo le permitía cumplir su sueño de pedir una excedencia en la Diputación y dejar de trabajar en el Servicio de Traducción como administrativa, que es su ocupación habitual. No como traductora, prefiere dejar aclarado eso cuanto antes, porque carece de titulación. La suya ha sido una vida muy azarosa que entre cosas le ha impedido realizar estudios reglados”. (111)

Pero ahora ha realizado una pausa y aprovecha una oferta de Martin para trabajar traduciendo sus textos literarios.

La segunda peculiaridad consiste en que Julia trabaja en la Diputación trasladando textos administrativos y no literarios. Además se puede pensar que esos textos se han traducido del castellano al euskara y no desde el euskara al castellano, como sucede con los textos de Martin.

En la novela se describe, así, una traductora con algunas lagunas: no es traductora, es administrativa, su campo de competencia está cercana a los textos administrativos y no literarios y lo hace desde el euskara al castellano y no al revés como lo exigen las obras de Martín, así, como los narradores que le gustan a Ramón Saizarbitoria, sería una traductora no fiable.

De esta forma en la novela existen dos entradas que se titulan “Traduttore, traditore” (159 y 214). En la primera sección, Lynn defiende la función del traductor, afirmando que es un arte y de paso pondera de forma positiva el trabajo de Julia, mientras Martín defiende una posición en la que el escritor se sitúa en una posición superior. En la segunda sección Lynn y Julia hablan sobre la traducción de un pasaje castellano de *Montauk* donde se refiere la irritación del escritor al constatar lo que han costado las dos noches de hotel. Julia recuerda la impresión que le causó la lectura del pasaje donde vio al escritor manifiesta una actitud “crápula, de viejo verde” al aludir al precio de las habitaciones, mientras Lynn defiende que el texto pretende comunicar su incomodidad por el hecho de que Lynn, la de la novela, se haya enterado del precio.

La discordancia proviene de la (mala) traducción al castellano de ese pasaje. Lynn se irrita porque esa versión traiciona la intención del texto. Y aclara: “‘Es exactamente lo contrario’ se lamenta. La verdad, es que, según ella, es que a Max le duele que Lynn se haya enterado de lo mucho que ha tenido que pagar” (215). El autor vasco señala aquí una traducción que cambia el sentido del texto.

Sobre la situación de Julia habría que comentar que se encuentra en una situación dependiente de Martín, tanto nivel profesional, porque el escritor considera que la creación está por encima de la traducción, sino por su relación sentimental: “Esa relación profesional se confunde con su relación sentimental [...] la alimenta equivocadamente y, probablemente, dejando de trabajar para él le resultaría más fácil decidir si debe salir de su vida.” (112)

Julia puede romper esa situación subalterna, gracias a su contrato seguro con la administración, y se ha dado un plazo para decidir si sigue con Martín y se afianza en la traducción literaria (el 13 de Septiembre día del cumpleaños de su hijo Zigor, y día de la entrada en San Sebastián de los 40 de Artajona, de las tropas carlistas en la Guerra Civil), o bien rompe con él y se decide volver de nuevo a la administración y a su trabajo repetitivo, pero seguro.

Para completar esta primera visión general sobre la traducción en *Martutene* conviene hacer una referencia al tema de la autotraducción que Martín rechaza por dos razones, aunque Ramón Saizarbitoria lo haya realizado alguna vez:

- 1) La primera es que se aburre: “La tarea le resultó trabajosa y aburrida y poco creativa (110).
- 2) La segunda se refiere al tema de la supuesta mejora del texto, del cambio en la segunda lengua, de forma que el texto original puede ser “mejorado”: “El resultado era una recreación, más interesante quizá de la versión original, pero en ningún caso la versión original” (110).

6. “Inteligencia, dame/ el nombre exacto de las cosas!” (Juan Ramón Jiménez).

Tras esta introducción general vamos a intentar definir algunos de los aspectos concretos de la dificultad de la traducción que plantea Ramón Saizarbitoria en esta novela. La primera es acertar con “el nombre exacto de la cosa” que decía el verso de Juan Ramón: “Inteligencia, dame/ el nombre exacto de las cosas!”, que sigue con el verso: “Que mi palabra sea/ la cosa misma,/ creada por mi alma nuevamente”.

El nombre exacto de las cosas se plantea de manera casi fútil en la novela cuando los personajes debaten sobre lo que es exactamente la chaqueta a la que se refiere Max Frisch en su obra, esa “*Shaggy white jacket*” de Lynn a la que se alude en la página 165, pero que se ha analizado un poco antes, como prueba de la “zafiedad del traductor”: “‘La velluda y blanca chaqueta’. Luego lee el párrafo entero para contextualizar la chaqueta y sus adjetivos [...] ‘Luego, cuando le sostengo la velluda y blanca chaqueta, vuelvo a preguntarle por cortesía cuál es su nombre’”. (159)

Martin defiende que: “En un texto traducido el traductor debe estar ausente y sin embargo en éste uno nota su presencia continuamente” (15). Por ello la traducción correcta del término resulta crucial. Pero la “*Shaggy white jacket*” parece ser esquiva a una traducción lineal y por ello se utiliza una perífrasis: “Una *shaggy white jacket* es decir, una chaqueta de pelo largo, pero también de tiras y flecos, pero flecos en toda la superficie, y no solo en los extremo, en las mangas o a la altura del pecho, como las casacas de los indios”. (159-160)

Esa circunlocución podría haber terminado con la discusión, pero la corrección de la traducción sigue obsesionando a los personajes y Julia retoma el tema, porque no sabe expresar el término en euskara (161), y busca el término en el original un poco más tarde, para comprobar que se trata de una “*Shaggy white jacket*”, para terminar proponiendo una traducción, tras haber conocido el original alemán. Julia “supone que mejor que una chaqueta de pelo largo, mejor que una chaqueta de peluche” (330). Incluso se consulta la traducción al francés para constatar que la chaqueta es una “*veste blanche à poils*” (275).

Siguiendo con la ironía de la novela, esa chaqueta de la novela *Montauk* tiene su correlato en *Martutene*. Se trata de la chaqueta que viste Martin, la chaqueta de seda cruda de Loewe que le queda grande (29, 91, 117). Y que termina en manos de su amigo Kepa, al que le queda bien (688). Pero también está la chaqueta de Abaitua, la que se pone con más frecuencia de la debida desde que Lynn le dijo que le gustaba (463).

Algo similar sucede cuando Martin quiere denominar a quien va a ser su hospedada. Utiliza el término equívoco y ambiguo de “chica *penthouse*” (21), porque pretende que su ático es de lujo, mientras Julia piensa que a la habitación más bien le viene mejor el término de “*chambre de bonne*” (22), con lo que también determina a la joven.

David Colbert observó esta característica en su estudio:

“El caso que cita Saizarbitoria (2016) para ilustrar la dificultad e importancia de encontrar equivalencias dinámicas, y que aparece en *Martutene*, es la traducción de la chaqueta que lleva Max (sic) en *Montauk*. El traductor al castellano, evidentemente inhábil, la describe como una “chaqueta velluda” (Saizarbitoria 2013: 160). Según Martin, la traducción “chirría”; habría que buscar, primero, un adjetivo que no llamara la atención”. (357)

Traducir un solo término puede ser complicado, por eso se ofrecen otros ejemplos de la misma dificultad por ejemplo en lo que se refiere a la expresión del dedo mágico, del anular:

“El dedo de la mano izquierda va unido directamente al corazón mediante la *vena amoris* [...] En la japonesa, por ejemplo, en la lengua alemana y en al húngara y en latín se le conoce como el dedo de la medicina o del médico. *Digitus medicinalis*. Y en inglés, aparte de *ring finder*, existe el término *leech finder* [...] que quiere decir “sanguijuela”, porque también es ésta, sin querer ofenderle, ‘an archaic word for physian’”. (198)

Así también se tiene cuidado con la traducción de la primer frase de *Montauk* que aparece expresada, primero en inglés (24, 124) y, sobre todo, en francés, en el original de Montaigne, al que se refiere primero (124) y cita después (156), a su traducción al castellano (156) y, por fin, a su original alemán (330), una preocupación que ha recorrido más de 300 páginas.

7. *Bihotzean min dut / Me duele el alma*

Si resulta un tema importante la traducción de la primera frase de *Montauk*, no es menos ardua la propuesta de la traducción del título del cuento de Martin que traduce Julia. Se titula en euskara *Bihotzean min dut* y hace referencia a un poema del poeta simbolista vasco de la época republicana José María Agirre, Xabier Lizardi (1896-1933), en el que se cuenta la muerte de la abuela del escritor y su traslado al cementerio.

- 1) Se descarta la traducción literal, porque parece demasiado “cardíaca”: “Me duele el corazón”, una frase que puede decirse ante el médico, pero no en un contexto simbolista, pero es la que se acepta en nota a la página 157
- 2) Se abandona la traducción histórica, es decir la que se publicó en la primera edición del libro: “Duéleme el corazón” por arcaica, aunque se mantiene, también en nota, cuando se reproduce el título del poema en un verso: “*Bihotzean min dut, min etsia*”: “Duéleme el corazón, duéleme con dolor resignado” (227).⁴
- 3) Por eso busca una traducción cercana: “Me duele el alma”, que convence a Zabaleta, como una de las primeras aproximaciones al “sufrimiento de las víctimas” (382).

El párrafo al que se refiere es claro en ese aspecto:

“Tiene problemas con el título. Literalmente “Me duele el corazón”, lo que suena a cardiopatía. Alguien ha traducido “Duéleme el corazón” pretendiendo un toque literario. Provisionalmente lo ha titulado “Me duele el alma”. *¿My heart is broken? ¿It hurts my soul?*”. (223)

Por la duda se traduce también al inglés, para ver el efecto en otra lengua distinta.

Pero la traducción no es un problema solo formal o de exactitud. Cuando el autor se refiere a la situación de la literatura vasca y a la razón por la que escribe en euskara reflexiona sobre la situación en la que se encuentra la lengua y su historia, y relata que al preguntarse por qué escribe en euskara: “Existen razones sociales, culturales, históricas e incluso económicas” (231) para hacerlo. Esa serie de razones han condicionado la escritura en lengua vasca, de manera que un texto escrito en lengua vasca arrastra tras sí esas condiciones que la traducción debe mantener, y en ese punto cabe hacer la puntualización de la comprensión en una traducción de un texto que se escapa por su situación. Así, cuando Julia debe traducir *Bihotzean min dut* sabe que tendrá que utilizar las notas a pie (227).

La traducción del cuento de Martin plantea a la traducción el reto de comunicar en el texto de llegada todas esas condiciones “sociales, culturales, históricas e incluso económicas”.

⁴ En la novela se comete un error cuando se cita que esa traducción se debe al autor (227). La versión en castellano de los poemas del libro la hizo su amigo y también poeta Nikolas Ormaetxea, Orixe (1888-1961), exceptuando algunos pequeños textos.

David Colbert reflexiona en su artículo sobre las diferencias culturales que hacen difícil la traducción del cuento:

“La recontextualización entre idiomas en convivencia diglósica llega a ser un estudio de las relaciones *intraculturales*, una reflexión sobre la dinámica de incompreensión y distancia entre sectores de la sociedad vasca, ya que lo que se dice en euskera no se acepta en castellano. La parte de la población que habla euskera parece estar dispuesta a aceptar un texto en euskera que condena la violencia sin hacerle demasiadas preguntas difíciles; el texto de Martin es alabado y oficialmente premiado. Sin embargo, aunque *Martutene* termina sin la publicación en castellano de *Biotzean min dut*, podemos deducir que el sector monolingüe en castellano sería más escéptico en cuanto a la suficiencia del compromiso de la novela en contra de la violencia. Al menos, esto es lo que teme Julia y lo que le hace sentir que tanto el texto original de Martin como su traducción son insuficientes”. (358)

8. El cuento *Bihotzean min dut*

Entre los cuentos intercalados en *Martutene* (de nuevo una referencia a *El Quijote*) destaca *Bihotzean min dut* que posee algunas características especiales sobre el resto de obras de Martin que Julia ha traducido. En primer lugar es un texto que plantea problemas de traducción, dificultades que ningún otro texto de Martin (*Historias de náufragos*, por ejemplo) ha dejado patentes; por otro lado, este texto narrativo aparece en la novela en un amplio espacio, desde la página 157, donde se realiza la primera mención, con un importante momento de resumen del cuento que comienza en la 223, hasta que se finaliza la traducción en la 433, y, aún más tarde, en la 440, Julia realiza una evaluación de la traducción del cuento. Además es un trampolín para reflexionar sobre el tema de violencia y literatura (382).

Este cuento presenta una peculiaridad adicional. Mientras en el resto de los cuentos es el narrador de la historia de los personajes quien los resume, en este se reproduce textualmente la traducción literal de Julia:

“Trata de leer el inicio del cuento para ver qué chirría: “El profesor de literatura recogía los trabajos de los alumnos cuando entró el director en la clase. Traía el rostro lívido. Dijo ‘Le han puesto una bomba al padre de Ana’ en voz baja pero audible para los chicos de las primeras filas [...]”. Se preguntó si fue así”. (161)

Técnicamente, Ramon Saizarbitoria utiliza dos estilos para abordar el resumen del cuento. En este caso se trata de un texto en el nivel metadiégetico (y no metaliterario como se ha afirmado alguna vez). Pero cuando en la página 223 se retoma nuevamente el relato es el narrador el que lo cuenta, lo que significa que no hace uso de ese nivel del narrador, sino de un nivel intradiégetico, aunque los personajes de ese relato no se hallen en el mismo nivel de ficción que los protagonistas de *Martutene*. Dicho de otra forma, se juega con el nivel de ficcionalización; en un nivel se encuentran los personajes “reales” (Julia, Martin) y en otro, los personajes de los cuentos (Iturbe, Ana), pero el narrador utiliza el mismo nivel dialógico en la narración.

Bihotzean min dut cuenta la muerte en atentado con bomba de un policía nacional, padre de Ana, una de las alumnas más brillantes de Faustino Iturbe profesor de literatura vasca en esa novela. Decide sumarse al dolor de su alumna y llega a su domicilio para presentar sus condolencias. Al abrazar a la alumna, ella le dice en euskara: “Orain esan dezaket: min dut, bihotzean min dut” [Ahora puedo decirlo: me duele, me duele el alma] (226) por lo que el texto se convierte a partir de entonces en un correlato de dos poemas de Lizardi. Ana utiliza un verso del poema que Lizardi compuso a la muerte de

su abuela, en el que describe su dolor. Y el profesor duplica el argumento de otro poema: “Xabiertxoren heriotza” [La muerte de Xabiertxo], donde el poeta cantó su dolor por la muerte de su hijo pequeño. En ese poema unos niños llegan a la casa a cantar villancicos y el poeta les da permiso, aunque en la habitación de al lado Xabiertxo duerme el sueño eterno. Se siente, por tanto, como un intruso, como esos niños que cantan en Nochebuena. Iturbe es ahora un correlato de los niños intrusos, es un personaje que duplica un texto literario. El cuento termina cuando Ana confiesa que la víspera lloró leyendo el poema, y le entrega el trabajo que debió haberle entregado.

En el cuento debemos atenernos a tres niveles de lectura. El primero atañe a la traducción, el segundo a su construcción, y el tercero a su nivel de significado y a su reflexión sobre el tratamiento de la violencia en la literatura vasca.

En lo que atañe a la traducción del texto, es evidente que su dificultad proviene del problema de acertar con el tono que los textos mantienen en la persona de Faustino Iturbe, una caricatura de Martin (es decir de Saizarbitoria), y en la duda de poder transponer la confesión personal, pero sin contricción, y un ácido sentido del humor. Pero lo que obstaculiza la traducción es que se trata de un texto literario en el que se encierran las “razones sociales, culturales, históricas e incluso económicas” (231), los trazos de una sociedad concreta que deben pasar de un texto a otro sin perderse. Un lector vasco puede saber quién es Lizardi, puede conocer sus versos y poemas, pero quien no los conozca perderá el sentido del texto (y algo así se cuenta que le sucede a Lynn), por eso la afirmación de Julia de que tendrá que poner notas a pie. A un lector vasco no le resultará extraña la descripción de la situación (¡esta sí que puede espantarle!) de los guardias civiles y policías en el País Vasco, su necesidad de mirar los bajos del coche, la denotación de la amenaza constante. Pero si no se conoce ese magma social, el cuento puede perder su significado. Incluso Julia alude a un cambio en la historia social del momento en el que viven por lo que “la historia no se lee como cuando fue escrita porque todo ha cambiado. Han cambiado quienes [...] vivían las consecuencias de la violencia casi como un fatal fenómeno accidental” (225).

Por tanto en el texto hay factores culturales (Lizardi), sociales (la amenaza hacia la policía), históricas (cambio de actitud de la sociedad vasca ante la violencia), e identitarias, porque tanto su padre policía como Ana aman al País Vasco.

Y el resumen de esa colección de elementos, de pliegues sociales es el juego entre euskara y castellano que aparece en el original y que no puede traducirse.

En la construcción de la obra pueden investigarse técnicas que Ramon Saizarbitoria utiliza con continuidad. En primer lugar, se afirma que “Los hechos que cuentan son reales y los vivió el propio Martin, puesto que en la época daba clases de literatura” (223). Los hechos son reales pero están ficcionalizados. Se basan en la muerte por explosión de una bomba de Koro Villamudria, de 17 años, el 15 de abril de 1991, cuando se disponía a ir a su Instituto, el Bidebieta (Anexo 1). Es decir, murió la alumna y se salvó el padre. Y el profesor de literatura era Mikel Hernández Abaitua, quien enseñaba en el instituto Peñaflorida, cercano al lugar en que estalló la bomba. Y la reacción de los alumnos no fue tan comprensiva como la que se describe en la novela.

En segundo lugar, Ramon Saizarbitoria utiliza la inversión de situaciones para dar contenido y contraste a las acciones de los personajes. De la misma manera que el padre de Ana debe esconder su identidad bajo un trabajo, el de agente comercial, el profesor de literatura también debe ocultar la suya en casa de Ana y omitir que se trata de un profesor de literatura vasca. La única persona lúcida en la red de personajes es Ana, que habla en euskara con el profesor y en castellano con su familia, y que sirve de puente entre dos sociedades y dos identidades, de la misma forma que Lynn es el puente entre las dos parejas de Martutene.

El tercer componente es el azar, ese azar del que Iñaki Abaitua dijo que: “La influencia del azar en nuestras vidas me subyuga, sí” (82). El azar que hace que Ana se demore terminado el trabajo, que además lo olvide sobre la mesa de la cocina y que, al final, sea el detonante de que el padre, impaciente, olvide mirar los bajos del coche. Y ya ese objeto clave en el cuento, el trabajo que sobre Lizardi, protagonista como *Montauk* en Martutene, cierra la tensión dramática del cuento, puesto que en el último momento Ana entrega el trabajo al profesor, ese trabajo que trajo tanto sufrimiento –y compasión– a su vida.

En el nivel de significado el cuento aborda un tema de difícil tratamiento en la literatura vasca: El de la violencia de ETA. Así Harri comenta que tras publicar *Bihotzean min dut* Martin recibió amenazas, que, como hemos visto, resulta un correlato a los que realmente le llegaron a Hernández Abaitua. Además señala que la obra “sería grande en cualquier lengua” (232).

Pero Saizarbitoria aborda el tema de manera clara en la voz de Jaime Zabaleta, cuyo inspirador sufrió el acoso de ETA. A él le gusta el título y el proyecto de libro con una introducción que deje claro que “fue una de las primeras obras de la literatura en lengua vasca en acercarse al sufrimiento de las víctimas [...] Dice [...] ‘una de las primeras’ y no la primera, lo que no debe gustar a Martin” (382), puesto que *100 metro* de Saizarbitoria fue la primera en abordar el tema del terrorismo y ya sabemos que tras Martin se esconde el autor.

Lo importante es que se alude a una mesa redonda donde intervino Zabaleta sobre literatura y violencia (382), y en su narración el narrador recuerda algunas de las características de la literatura en lengua vasca al tratar el tema:

- a) “Les ha inspirado más el victimario que la víctima”.
- b) “Incluso los escritores que han hecho públicas condenas del terrorismo no han mostrado la mínima empatía”.
- c) “No han contribuido a la desmitologización de ETA”.

Son estos tres aspectos los que trata de superar el cuento o *nouvelle Bihotzean min dut*: se centra en las víctimas, empatiza con esa muchacha que ama la literatura y la literatura vasca, y contribuye a la desmitologización.

9. Conclusión

Al llegar al final de este trabajo escrito “de buena fe” volveré a recordar cuál es la posición del Ramon Saizarbitoria sobre la función de la traducción. Por encima de la exactitud de la traducción de palabras, por encima de la necesaria invisibilidad del traductor y de que el texto “no chirrié”, el autor pretende que la traducción debe ser el vehículo que transponga de una lengua a otra las condiciones “sociales, culturales, históricas e incluso económicas” en las que se ha creado el texto original, y en esas circunstancias históricas el escritor propone la necesaria e imprescindible utilización del castellano en el texto en euskara. Por ello ilustra las dificultades de la traducción en un texto emblemático como *Bihotzean min dut*, donde en un ambiente dramático propone un doble problema de identidades.

Obras citadas

- Atxaga, Bernardo: “Norentzat idatzi, gehiengo ala gutxiengo batentzat?/ Novela de masas/ Novela de minorías” in Urkizu, Patri y Gonzalez Esnal, Maite (Eds): *Galeuzca. 1991* (1991). Pamplona: Galeuzca: 109-119
- Colbert, David): “Traducción y auto-exégesis en *Martutene* de Ramon Saizarbitoria”. *Pasavento IV 2* (2016): 347-363.
- Frisch, Max: *Montauk. Una narración*. Trad. Fernando Aramburu. Pamplona: Laetoli, 2006.
- Gabilondo, Joseba: *New York-Martutene. Euskal postnazionalismoaren utopiaz eta globalizazio neoliberalaren krisiaz*. Bilbo: UPV-EHUKo Argitalpen Zerbitzua, 2013.
- Ibarluzea, Miren: *Euskal Literatura Itzuliaren Egiturak eta islak. 1975-2015*. Bilbo: Eukaltzaindi, 2020.
- Hernandez Abaitua: *Ramon Saizarbitoriaren lehen eleberrigintza*. Bilbao: Servicio Editorial de la UPV/EHU, 2008.
- Kortazar, Jon “Bost pertsonaia, hiru liburu, sinbolo bi, egilea eta gizartea”. *El Correo*. 2012-04-28.
- : “Martutene”, nueva novela de Ramón Saizarbitoria”. *Ínsula*. 795, 2013: 41-43.
- : “Prólogo. Leer *Cien metros* en 2016” in SAIZARBITORIA, Ramon: *Cien metros*. Donostia: Erein, 2017: 7-21.
- Saizarbitoria, Ramon: “Aurkezpena/ Presentación” in Urkizu, Patri y Maite Gonzalez Esnal (Eds): *Galeuzca. 1991*. Pamplona: Galeuzca, 1991: 103-108.
- , : *Aberriaren alde (eta kontra)*. Irun: Alberdania, 1999.
- : *Martutene*. Trad. Madalen Saizarbitoria. Donostia: Erein, 2013
- : *Cien metros*. Trad.: Pilar Muñoa. Donostia: Erein, 2017

Anexo 1

EL CORREO ESPAÑOL

EL PUEBLO VASCO

Martes, 16 de abril 1991. N.º 24.809. 75 ptas.

VIZCAYA

Empeoran las expectativas sobre baja de los tipos de interés por el crecimiento de los 'alpes' y el crédito

Las expectativas sobre un inminente descenso de los tipos de interés se redujeron ayer al mantener el Banco de España, contra todo pronóstico, los tipos marginales en la subasta decenal de certificados de depósito. Además, la autoridad monetaria anunció que el crecimiento de los activos líquidos en manos del público (ALP) y la demanda de crédito crecieron durante el primer trimestre muy por encima de las previsiones oficiales, lo que justifica el mantenimiento de un notable rigor en la política monetaria. No obstante, los especialistas consideran que, ante las presiones sobre la peseta en el Sistema Monetario Europeo, la rebaja de los tipos parece inevitable. **Página 96**

La CE pide a la ONU un juicio a Hussein por crímenes contra la Humanidad



La CE quiere procesar al presidente de Irak, por crímenes contra la Humanidad cometidos sobre el pueblo kurdo, según decidieron ayer los doce, durante el Consejo de Ministros de Asuntos Exteriores celebrado en Luxemburgo. La propuesta, presentada por el ministro alemán Hans-Dietrich Genscher, será enviada al secretario general de las Naciones Unidas, Javier Pérez de Cuellar. **Página 18**

Cuatro heridos leves al explotar un coche bomba frente a la casa cuartel de Torremolinos

ETA asesina a la hija de un policía y hiere a su padre y a sus tres hermanos, en San Sebastián

Koro Villanueva Sánchez, de 17 años, hija de un policía nacional destinado en San Sebastián desde hace veinte años, resultó muerta al ser alcanzada de lleno por la explosión de una bomba colocada en el coche familiar. En la misma acción terrorista resultaron heridos su padre, Jesús Villanueva, de 46 años, y sus tres hermanos. El atentado se produjo en el barrio de Amara, poco antes de las ocho de la mañana, cuando el padre de la víctima se disponía a llevar a sus cuatro hijos al colegio.

El explosivo, instalado en el coche, se activó cuando el agente cerró el maletero, después de inspeccionar, como todos los días, los bajos del vehículo. La pequeña Leire Villanueva, de 12 años, presentaba el peor cuadro clínico, con fracturas de tibia y peroné en ambas piernas y politraumatismo.

Todos los partidos democráticos coincidieron ayer en que cualquier decisión sobre la política antiterrorista y sobre el futuro de los presos *etarras* deberá tomarse con el consenso de las fuerzas políticas en el marco del Pacto de Ajuria Enea. HB exigió al Gobierno un *gesto* para reiniciar las negociaciones con ETA, pocas horas después del atentado terrorista de San Sebastián. Por otra parte, cuatro personas resultaron heridas de carácter leve anoche al explotar un coche bomba frente a la casa cuartel de la localidad malagueña de Torremolinos.



Una de las hijas del policía nacional, es atendida por los servicios sanitarios en el mismo lugar del atentado.

Páginas 10, 11, 12, 13 y 34
Editorial en página 30

El Consorcio de Aguas suprime las captaciones de los ríos

Página 3

Los 'doce' deciden levantar las últimas sanciones contra Sudáfrica

Página 20

Tres muertos en accidente de tráfico provocado por un conductor 'suicida' en Guadalajara

Página 27

Las polémicas tarifas telefónicas entraron ayer en vigor

Página 39

Tras llegar a un acuerdo económico de un año Iturzaeta reaparecerá el jueves en el Deportivo

Página 56

Primitiva, Bonoloto y cupón de la ONCE

Página 79

Hoy, 84 páginas

Sección	2	Espectáculos	91
Local-Regional	2	Opinión	40
Internacional	10	Cultura	48
Nacional	24	Deportes	51
Opinión	33	El tiempo	79
Último tema	24	Humor	88
Español	33	Informática	81
Anuncios por palabras			página 33

Grave cogida de 'El Niño de la Capea' en Sevilla en su reaparición

El torero Pedro Moya, el Niño de la Capea, resultó gravemente herido ayer, al ser cogido por su primer toro en la plaza sevillana de La Maestranza, caso en el que reaparecía tras dos años de ausencia. El diestro salmantino fue intervenido bajo anestesia general en la enfermería de la plaza en una operación que duró alrededor de una hora, tras lo cual fue trasladado a la clínica sevillana del Sagrado Corazón. El matador sufrió una cornada en el muslo derecho y la primera impresión es que la herida no ha afectado a órganos vitales. **Página 98**



El Niño de la Capea.

El ministro de Justicia, contrario al encarcelamiento de Sáenz de Santamaría

El ministro de Justicia estudia la posibilidad de pedir al fiscal general del Estado, Leopoldo Torres, que ordene al juez de Málaga —en caso de que no lo haga a iniciativa propia— que pida la libertad del ginecólogo Germán Sáenz de Santamaría, encarcelado por unas declaraciones contra los jueces que han sido consideradas como un presunto delito de desacato e injurias por la juez de Málaga Soledad Jurado. El ministro de Justicia, Tomás de la Cuadra Salcedo, es contrario a la prisión del médico y a la postura del fiscal de elevar la petición penal. **Página 26**



MULTICUENTA

13% TAE POR SOLO DOS MILLONES

POR CADA 1.000.000 Ptas. GANAS 10.096 Ptas./Mes

- DESDE 15 DÍAS
- EN DEUDA DEL ESTADO
- SIN RETENCIONES

Banco Pastor

SIEMPRE CONTIGO

Bilbao Tel. 424 36 46
Vitoria Tel. 14 04 44

ATENTADO EN SAN SEBASTIAN



Koro Villamudria



Momento de la evacuación de uno de los hijos del policía nacional.



De arriba e abajo, Luis, Josune y Leire.

El explosivo, instalado en el coche, se activó cuando el agente cerró el maletero

Una bomba de ETA mata a una joven y hiere de gravedad a sus tres hermanos y a su padre, policía nacional

La joven de 17 años Koro Villamudria Sánchez, hija de un policía nacional destinado en San Sebastián desde hace veinte años, resultó muerta al ser alcanzada de lleno por la explosión de una bomba colocada en el coche familiar. El atentado se produjo en

pleno barrio de Amara Nueva, pocos minutos antes de las ocho de la mañana, cuando el agente Jesús Villamudria Lara, de 46 años, se disponía a llevar a sus cuatro hijos al colegio. La bomba también hirió al policía y a los otros tres adolescentes, que quedaron

tendidos en la calzada. La mujer del agente se los encontró allí, alrededor del coche destruido, cuando bajó apresuradamente a la calle al oír el estruendo. La capilla ardiente se instaló en el Gobierno civil de Guipúzcoa y los funerales se celebrarán esta mañana.

I. Zubiria
CORRESPONSAL

SAN SEBASTIAN. Como cada mañana desde que se mudaron hace tres semanas del barrio de Trinchepa, precisamente leyendo de los atentados, Jesús Villamudria trasladaba en su propio coche a sus cuatro hijos al colegio. Las gemelas de 17 años Koro y Josune, de 15 años, a los Maristas, en el barrio de Gros; y Leire, la más pequeña, el barrio de Azorga. También como cada mañana el agente, que reside desde hace veinte años en San Sebastián, lugar donde han nacido sus cuatro hijos, iba a inspeccionar los bajos del vehículo por si detectaba alguna anomalía, mientras los muchachos se introducían en él. En el momento de cerrar el maletero de un golpe seco, estalló la bomba colocada bajo el motor.

La onda expansiva alcanzó a toda la familia, pero con distinta intensidad. Ni siquiera la rapidez con la que fueron trasladados en ambulancias a la residencia de la Seguridad Social, pudo evitar la

muerte de Koro, una de las gemelas, certificada dos horas después. La joven fue alcanzada por el explosivo colocado en la parte delantera en el momento que acababa de instalarse en el asiento del copiloto. Sus hermanos, que se iban a meter en el vehículo en ese instante, resultaron con heridas de gravedad. Jesús Villamudria, el padre, que había sacado el paraguas del maletero, para protegerse de la lluvia en la inspección de los bajos del automóvil, resultó alcanzado más débilmente. Fue el único al que el parte médico pronosticaba como herido leve.

El peor cuadro clínico

La pequeña Leire Villamudria, de 12 años, presentaba el peor cuadro clínico, con fracturas de tibia y peroné en ambas piernas y politraumatismo. Su hermano Luis, de 15 años, tenía perforación de timpano a causa de la explosión y politraumatismo. Josune, la gemela de Koro, presentaba erosiones y contusiones diversas en el cuerpo y en la cara. Su madre también fue internada a consecuencia del ata-

que de nervios que tuvo cuando vio a toda su familia desangrándose por los suelos tras la explosión.

El atentado se produjo en la esquina de las calles Estasio Amilibia y Carlos I, una zona muy concurrida de transeúntes y vehículos debido a la densidad del barrio y a la proximidad de dos institutos de Enseñanza Media y la Escuela de Ingenieros Técnicos. El coche de Jesús Villamudria estaba aparcado en la calle, bajo la vivienda que habían alquilado hace meses de un mes.

La noticia del fallecimiento de Koro Villamudria se conoció oficialmente hacia las once de la mañana. Su confirmación conmocionó profundamente a los profesores y alumnos del Instituto de Enseñanza Media de Bidebicieta, donde la joven asesinada cursaba su tercer año de BUP. Escenas de dolor y de rabia se produjeron entre sus compañeros, según relataron los profesores del instituto. Reunido por la mañana, el claustro de profesores acordó el cierre del centro ayer y durante el día de hoy, en señal de luto y protesta por el ase-

sinato de su alumna. Al duelo se adhirió el Instituto Usandizaga, del Barrio de Amara.

Atentado salvaje

Los profesores de Bidebicieta hicieron público un breve comunicado en el que exteriorizaban su más enérgica repulsa por el salvaje atentado que ha costado la vida a Koro y ha herido gravemente al resto de su familia, a quienes expresan su condolencia, su apoyo y su solidaridad. La nota añade que *ningún fin puede justificar la pérdida de esta vida*. Un portavoz de los profesores de este centro de enseñanza media recordó a este periódico que el pasado mes de febrero, el mismo claustro tuvo que condenar los atentados con bomba contra las viviendas de policías nacionales que hay en Trinchepa y que afectaron, aunque sin causar víctimas, a varios alumnos del centro.

A lo largo de la mañana iban llegando al Instituto de Bidebicieta expresiones de solidaridad procedentes de otros centros escolares. No se descartaba que la medida de

cierra adoptada por el centro donde estudiaba la joven asesinada fuera a extenderse al resto de institutos y centros de enseñanza media, cuyos alumnos estudiaban ayer la posibilidad de llevar a cabo una movilización de protesta después de asistir a los funerales.

La capilla ardiente con los restos mortales de Koro fue instalada en el Gobierno Civil de Guipúzcoa. Hoy tendrán lugar los funerales en la Iglesia de la Sagrada Familia, muy próxima al Gobierno Civil.

Doce menores, asesinados desde 1980

BILBAO. El Correo y Agencias. Con la muerte ayer en San Sebastián de la joven Koro Villamudria Sánchez, de 17 años, se eleva a doce el número de menores de edad que han perdido la vida en atentados de ETA, en los últimos diez años. Otros 31 niños y adolescentes resultaron heridos en acciones de la banda terrorista, durante el mismo periodo. Veinte de las víctimas fueron hijos de agentes de las Fuerzas de Seguridad del Estado. A esta estadística macabra hay que añadir el fallecimiento en atentados de dos mujeres en avanzado estado de gestación.

Sólo hace falta remontarse una semana, al lunes pasado, para en-

contrar al último herido menor de edad en un atentado *sturz*. Fue Javier de la Mata, de 15 años, alcanzado por la onda expansiva de la bomba que mató a un policía nacional en Basauri. Poco antes, el 16 de marzo, Diego Montes, de 13 años, sufrió heridas graves por la metralla de una bomba activada al paso de un vehículo policial, en San Sebastián. Un guardia civil resultó muerto en aquel atentado. En algunos casos se produjeron víctimas infantiles cuando los menores encontraron artefactos explosivos que habían sido colocados por ETA en la calle con el fin de alcanzar a miembros policiales. Uno de los más recordados es el

de Alberto Muñagorri, de 10 años, que perdió su pierna izquierda y la visión de un ojo al haber explosión en Rentería una bomba oculta en una mochila, el 26 de junio de 1982.

El episodio es muy similar al que ocurrió en Azkoitia hace más de diez años, el 29 de marzo de 1980. José María Pedro Carballo, de 13 años, falleció al explotar un artefacto contenido en una bolsa de deporte destinada a un guardia civil. Su amigo Fernando García López resultó gravemente herido y perdió la vista a consecuencia del atentado. Tres meses después, el 23 de julio de 1980, murió Bilbao Antonio Contreras, de 11 años, al igual que su her-

mana María, de 17, que se encontraba en avanzado estado de gestación. Ambos perdieron la vida al hacer explosión una bomba introducida en un contenedor de basuras.

Otra víctima mortal fue el adolescente Alfredo Aguirre Belascoain, que falleció en Pamplona el 30 de mayo de 1985 al explotar una bomba colocada en una bolsa de basura.

El año 1987 fue fatídico. Jordi Vicente Manzanares, de 13 años, y su hermana Silvia, de 9, engrosaron la lista de las víctimas mortales en el atentado contra el centro comercial *Hipercor*, en Barcelona, el 19 de junio de aquel año.

Seis meses después, cinco niños perdieron la vida a consecuencia de la explosión de un coche bomba en el cuartel de la Guardia Civil, en Zaragoza. Los fallecidos fueron: Silvia Pino Fernández, de 7 años; Silvia Ballarín, de 7 años; Julia y Esther Barreira Álvarez, de 4 años y Rocío Capilla Frutos, de 15 años. En el mismo atentado resultaron heridos otros cinco menores.

La lista de menores muertos se completa con la del bebé de 2 años Luis Delgado Villalonga, que fue alcanzado por la explosión de un coche bomba, colocado junto a la sede de la Dirección General de la Guardia Civil, en Madrid.