

LENGUA Y LITERATURA VASCAS

La responsabilidad del autor en un contexto de crisis: Kirmen Uribe y el compromiso con la memoria

The Responsibility of the Author in a Crisis Context: Kirmen Uribe and the Commitment to Memory

MARÍA JESÚS NAFRÍA FERNÁNDEZ

(Universidad Complutense de Madrid)
mary.nafria@gmail.com

Recibido: abril de 2017. Aceptado: Mayo de 2017.

Resumen: En uno de sus poemas, Kirmen Uribe escribe: «Y es que nadie es sólo para uno mismo» (2010: 201). Eso mismo sucede con los recuerdos: una vez que se comparten, ya pasan a pertenecer a los demás. En sus dos primeras novelas, *Bilbao-New York-Bilbao* y *Lo que mueve el mundo*, el autor recurre a su memoria y a los recuerdos de los otros para la construcción de la historia. Fusiona lo individual y lo colectivo con un fin determinado: que lo vivido no se pierda en el olvido y sirva para aprender en el presente. Su compromiso con la sociedad por un mundo mejor queda reflejado en sus palabras, los temas de sus obras, tanto en verso como en prosa. En esta ocasión, su lucha es con la memoria histórica, y así lo vamos a demostrar analizando los recursos que utiliza para ello, tales como la autoficción, la inclusión documental, la investigación de autor o la utilización de la lengua como símbolo.

Palabras clave: Kirmen Uribe - Memoria Histórica - identidad.

Abstract: In one of his poems, Kirmen Uribe declares: «No one is meant only for themselves» (2010: 201). Same as with memories. In his first two novels: *Bilbao-New York-Bilbao* and *Lo que mueve el mundo*, the author appeals to his own memory and the memories of others in order to build the story. He blends the individual and the collective with a particular purpose. His commitment to society and to a better world is clearly reflected in his words and the themes of his works in both prose and poetry. In this case, Uribe's struggle is with historical memory, and we will here analyze the resources he uses in that struggle including: autofiction, documentary inclusion, the author's own investigations or use of language as a symbol.

Key words: Kirmen Uribe - Historical Memory - identity.

La historia de la humanidad ha estado siempre caracterizada por perseguir la evidencia que constata cuál es la identidad del ser humano, su lugar en el mundo. Lo mismo ocurre cuando una cultura es despojada de sus atributos característicos. Entonces esta debe pasar por un proceso de duelo y reconstrucción o rememoria, para lograr descubrir esa identidad.

Ahora bien, cuando tiene lugar una catástrofe, algo que modifica las costumbres y rutinas de un pueblo, cuando este es despojado de sus atributos característicos, debe pasar por una fase de duelo, asumir esa pérdida, tomar conciencia de ese vacío y comenzar a elaborar una identidad basada en ese pasado, completando el presente.

En el estudio que se realizará a continuación se analizarán algunas de las técnicas empleadas por Kirmen Uribe en las traducciones al castellano de dos de sus novelas –*Bilbao-New York-Bilbao* (2010) y *Lo que mueve el mundo* (2013)– en la búsqueda de la identidad, recurriendo a esos lugares de la historia, ya pasada y olvidada, que debe ser reconstruida y a la que actualmente denominamos memoria histórica.

1. ¿QUÉ ES LO QUE MUEVE EL MUNDO?

Las novelas sobre las que se realizará este trabajo pertenecen al autor vizcaíno Kirmen Uribe (Ondarroa, 1970-), ganador del Premio Nacional de Narrativa en 2010 y cuya producción se extiende desde narrativa, poética, literatura infantil hasta espectáculos donde se fusionan música, poesía e imágenes.

Bilbao-New York-Bilbao fue su primera novela publicada. En ella el autor nos presenta un juego ficcional en el que nos narra la historia de su familia, de su abuelo y su padre, y su relación con el artista Aurelio Arteta, a través de un hilo circunstancial, el viaje del autor de Bilbao a Nueva York, y que simboliza tanto la unión del pasado (tradicición) con el presente (modernidad), como la idea posmoderna y globalizadora de la construcción de puentes, la eliminación de barreras entre distintas culturas y países. En palabras del crítico Jon Kortazar (2008: 123), Uribe construye «puentes entre las cosas y las palabras». Crea un imaginario literario en el que todo está conectado y que configuraría la nueva realidad que podemos experimentar hoy en día.

En esta obra, el desencadenante de la escritura es el recuerdo de la muerte de su padre. A partir de un cuadro de Arteta, expuesto en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, Uribe recuerda una historia familiar que le hace añorar a su padre, cuya vida siempre estuvo ligada al mar. A partir de ahí enlaza recuerdos, historias propias y ajenas, en su busca de respuestas. En un fragmento, Uribe autor y narrador nos confiesa:

No sé mucho de mi abuelo, Liborio Uribe. Para cuando yo nací, él ya había muerto y mi padre no nos contaba gran cosa de él. A mi padre no le gustaba hablar del pasado. Como buen marino, prefería mirar al futuro. De la familia de mi madre, sin embargo, conocemos miles de historias. Pero de la de mi

padre, muy pocas. Quizás por eso mi abuelo paterno suscitaba en mí esa curiosidad (2010:17).

Concretamente, hay un aspecto que le llama especialmente la atención, y es el nombre de la embarcación de su abuelo. Este hecho, aparentemente tan trivial, será lo que enlace muchas de las historias que se narran en la novela, en un ejercicio de memoria y documentación.

Mi abuelo tenía otros negocios además del de las casetas de la playa. También tenía una embarcación para salir a pescar. Se llamaba *Dos amigos*. Siempre me ha llamado la atención ese nombre: «Dos amigos.» ¿Por qué le pondría el abuelo ese nombre? ¿De dónde lo habría sacado? Y, si el abuelo era uno de esos amigos, ¿quién sería el otro? [...] Pero ése no fue más que el proyecto inicial. El trabajo de recopilación de datos para la novela me ha llevado por otros derroteros y, de paso, me he encontrado con muchas sorpresas (Uribe 2010: 18-19).

¿Quiénes serían esos dos amigos? En ese camino descubrirá el autor su identidad, su historia y la de su cultura.

La segunda novela con la que trabajaremos se titula *Lo que mueve el mundo*. Fue publicada primero en euskera con la editorial Susa en 2012, y más adelante traducida al castellano, catalán y otros idiomas como chino o japonés. La novela narra la historia de Robert Mussche, un intelectual belga comprometido con la lucha antifascista durante la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial, y que acogió a una niña vasca procedente del último barco de refugiados que partió de Bilbao durante la Guerra Civil. La novela arranca, concretamente, el 13 de junio de 1937, cuando, tras el bombardeo de Gernika y Bilbao, el buque Habana transportó 4.500 niños de la costa vizcaína al exilio en otras ciudades europeas. Estos fueron los *niños de la guerra*, acogidos como refugiados durante unos años por familias de toda Europa, debido a la situación de extrema pobreza e inseguridad que se vivía en España en ese momento.

La historia de Robert Mussche, en *Lo que mueve el mundo*, así como la de su abuelo, en *Bilbao-New York-Bilbao*, es revelada a través de documentos y entrevistas recopilados y guardados durante años por la familia y rescatados por Uribe en un ejercicio narrativo de inclusión documental, característica de la literatura posmoderna y que describiremos más adelante.

Estas cuestiones nos servirían para definir un tipo de escritura común a ambas obras. Por una parte, hallamos referencias personales, motivaciones y preguntas sin responder. Por otra, está la historia real de los personajes, que el autor-narrador descubre gracias a los diarios, cartas, informes, entrevistas, etc. Y, por último, el trabajo de ficcionalización que ayuda a Uribe a no alejarse de la propia literatura.

Nos encontramos, por lo tanto, ante una situación en la que se ha producido un vacío de memoria, al cual se van enlazando distintos temas que ayudan a definir esa identidad en el mundo, ya sea gracias al arte, la música, tradiciones, etc. Así pues, la búsqueda de respuestas es lo que enlaza estos distintos temas y moti-

vos de la narración, actuando de forma similar a los recuerdos, saltando de un tema a otro con un fino hilo de conexión, pero que concluye componiendo un corpus, necesario para construir el pasado y el presente de cada historia.

2. MECANISMOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

A continuación trataremos de desgranar las técnicas a las que recurre el autor en estas dos novelas para reconstruir la historia de una sociedad marcada por las guerras anteriormente mencionadas. Es de destacar la formación especializada del autor –es licenciado en Filología Vasca en Vitoria y realizó estudios de postgrado de Literatura Comparada en Trento– siempre en sintonía con las tendencias en la literatura contemporánea. Una muestra de ello, aparte de todas las referencias culturales (musicales, literarias o arquitectónicas) que se encuentran en su narrativa, es la sempiterna presencia de la ciudad como un personaje más, con una trascendencia decisiva. Estas ciudades funcionarían como símbolo de la tradición, de una cultura con unos rasgos definitorios propios, o de futuro y progreso, en el caso de Nueva York o Gante.

El avión despega y se eleva sobre la desembocadura del Nervión rumbo al ancho mar. Dese el aire recorre el mismo cauce que en otro tiempo surcando los mercantes ría abajo. El viento sur acerca las distancias y contemplo con nitidez el paisaje. Las viejas grúas, las fábricas, el superpuerto. (Uribe 2010:37)

Poco a poco los niños iban creciendo y adaptándose a la nueva situación. No daban igual cobijo los árboles de su tierra y los de Flandes, la forma de vivir era muy distinta a la de Bilbao y en Gante. La primera sorpresa agradable fue el pan blanco [...] (Uribe 2013:28-29).

El punto de partida siempre será Bilbao, desde donde se viaja a Nueva York –en uno– o a Gante –en otro–, tendiendo puentes de esta manera entre lo local y personal y el mundo globalizado, entre el pasado y el futuro en un intento de configurar la identidad en un ejercicio narrativo de verosimilitud ficcional. Para ello recurre a diversos recursos propios de la narrativa posmoderna actual, como por ejemplo, la inclusión de documentos reales dentro de la historia en distintos formatos (representándose de diferente forma en el texto) o referencias al mismo proceso de escritura.

a) Una aproximación teórica al concepto de memoria histórica

Para poder explicar los recursos literarios que contribuyen al trabajo de memoria histórica en las novelas propuestas, antes se hará una breve exposición de las razones que condujeron a la necesidad de reconstruir el pasado, en la crisis de memoria existente en la actualidad.

José Colmeiro define la memoria como una «construcción social, en el sentido de que está necesariamente siempre influida por esos determinantes culturales en mayor o menor grado» (2005:16). Los recuerdos se mitifican, convir-

tiéndose en elementos identitarios de toda una comunidad. Es más, los recuerdos que conformarían la memoria individual adquieren el valor de realidad cuando se entienden en un contexto social, cuando se comparan con unos constructos sociales, a través de la cultura, el arte, etc., tal como explica Sánchez Zapatero:

Los recuerdos son siempre personales, pero sólo adquieren su significado cuando son puestos en relación con las estructuras conceptuales creadas por los miembros de una comunidad a través de la cultura, el arte, la política, los medios de comunicación o la literatura (2010:11).

Los recuerdos personales se han transformado en «memoria histórica» o «memoria cultural». Algunas de las razones que explicarían este proceso serían, por una parte, los acontecimientos históricos tales como guerras o el terrorismo, los cuales destruirían tanto edificios como las costumbres o las rutinas propias de una ciudad; por otra, la cada vez mayor presencia de los medios de comunicación en la sociedad contemporánea, caracterizada entre otras cosas por la diversidad cultural. Todo ello ha derivado en una pérdida de «puntos de referencia», y como consecuencia, en la necesidad de una nueva definición, como comenta Carme Molinero (2006: 295).

En las últimas décadas se han ampliado los estudios sobre la memoria histórica, pasando por varias fases. Winter Ulrich (2011: 28-39) establece unas etapas concretas de este fenómeno. En una primera, entre 1975 hasta los años 90, el discurso sobre la memoria se desarrolló alrededor de técnicas posmodernistas, donde el cuestionamiento de la realidad y la deconstrucción de la memoria fueron las características definitorias. En una segunda fase, a partir de los años 90, se produce una etapa de consolidación, hasta que en nuestros días ya se ha conseguido formar a grandes rasgos un discurso social más objetivo en relación al análisis de argumentos, imágenes, etc., necesario para poder explicar en profundidad y científicidad este proceso.

En el caso concreto de España, Colmeiro (2011) establece tres momentos culturales que explicarían esa destrucción de la identidad: la dictadura instaurada tras la Guerra Civil, la Transición, y la integración de España en la Unión Europea en 1986 tras la Transición y, por lo tanto, en la era de la globalización.

Como decimos, tras la Guerra Civil y la dictadura franquista, las particularidades que hacían de España un país rico culturalmente hablando fueron prohibidas y censuradas. Durante décadas, los rasgos identitarios fueron relegados al ámbito familiar, secreto, y en la calle se invocaba la patria al grito de «una grande y libre», imponiéndose una idea ficticia de identidad nacional unificada: una cultura, una lengua, una religión. No obstante, como señala el autor, al mismo tiempo que destruía esa riqueza cultural (a destacar los casos vasco, catalán y gallego), se fue originando una resistencia en distintos ámbitos culturales, tales como la literatura o la música.

Las políticas de la memoria (en sus diversas manifestaciones como el duelo, la nostalgia, la conramemoria y el olvido) se han convertido en un lugar de

lucha para la definición cultural de España en el largo periodo que va desde la dictadura hasta la democracia [...]. La memoria fue desterrada del discurso político institucional y desplazada al escenario cultural e intelectual [...] (2011:24-27).

Posteriormente, ya en democracia (1978-1982), la prohibición del uso de las diferentes lenguas peninsulares fue eliminada, al redefinirse los derechos de las distintas autonomías. Sin embargo, esto no fue suficiente.

Como comentábamos al principio de este estudio, todo proceso traumático debe pasar por unas fases de duelo para superarse. En España, al contrario de lo que ha pasado en otras dictaduras, no se ha producido un acto oficial de perdón por parte del Gobierno donde se reconociera la violación de Derechos Humanos cometida ya no durante la guerra, sino durante los cuarenta años de dictadura militar que la sucedieron.

Surge entonces una redefinición de la identidad, estableciendo una relación directa entre memoria, identidad y el *locus* (la ciudad como marco distintivo). A la restauración de los recuerdos reprimidos, ajena siempre a las Instituciones, se le opone la posición política oficial del Estado, que consistió en el olvido colectivo. Como añade Colmeiro, se estableció un «exorcismo del pasado». (2010:145)

Así, los recuerdos de la guerra y de la dictadura se convirtieron en un tema del que no se hablaba, un tabú. Ese pacto de amnesia colectiva, esa desmemoria y desencanto necesitaron expresarse en el ámbito cultural y literario con la finalidad de redimirse. De esta manera comenzaría el trabajo con la memoria histórica.

A nivel institucional, con la aprobación de la Ley de Memoria Histórica [Ley 52 /2007 de 26 de Diciembre] se quiso cerrar de alguna manera ese traumático pasado, compensando de algún modo a las víctimas del franquismo, pero con deficiencias que hacen insuficiente su implantación, como por ejemplo, la aún vigente Ley de Amnistía del año 1977, o que sigan sin poder investigarse las violaciones de Derechos Humanos durante esos años.

En el plano literario, la salida del franquismo y el levantamiento de la represión coinciden con la entrada en la posmodernidad, lo que supuso el final de las grandes narrativas y la ruptura con los parámetros espacio-temporales y lógico-causales tradicionales. Como apunta Mari Jose Olaziregi en uno de sus trabajos:

Acontecimientos históricos importantes, tales como la guerra civil española, se han erigido en ejes temáticos de propuestas literarias que buscan dar respuesta a una herida política que, según algunos, no ha tenido opciones de cicatrizar debido al pacto del olvido que guió la transición española (2009:1030-1031).

La guerra y la posguerra se convirtieron en temas frecuentes en la literatura desde el aspecto testimonial, como más tarde desde una visión cada vez más alejada, de recuerdos de historias transmitidas. Sin embargo, a pesar de la pos-

terior tendencia despreocupada de la llamada Generación X de los años 80, que carecía del compromiso político, ideológico y social de la generación anterior, un nuevo grupo de artistas se encargó de recuperar el tema histórico reciente, ya desde cierta distancia, reproduciendo las historias transmitidas de generación en generación, como es el caso de Kirmen Uribe. El autor vizcaíno nació en 1970, y aunque apenas vivió la dictadura, sí que tiene constancia de sus consecuencias en la historia de su familia.

b) La novela de memoria y la narrativa de Kirmen Uribe

Las obras de Uribe que se analizan en este artículo se podrían definir como «novelas de memoria», cuya finalidad sería homenajear, reconocer la memoria de los olvidados y crear puentes –repetimos– entre el pasado y el presente y entre países con una historia común. Y así lo expresa en las dedicatorias de *Lo que mueve el mundo*: «A Karmentxu Cundín y a todos los niños de la guerra, a los de ayer y a los de hoy, para que nada parecido vuelva a suceder» (2013: 228). La identidad y la globalización son, pues, temas siempre presentes en la literatura de Uribe.

Toda novela de memoria aparece en el intento por encontrar respuestas sobre hechos pasados que no han sido debidamente superados, ya sea por desconocimiento, por olvido forzado o voluntario, o por pérdidas.

La muerte de un ser querido o la falta de información respecto a la vida de los antepasados tienen un papel decisivo en *Bilbao-New York-Bilbao*. Así se refleja en la novela la entrevista realizada a Carmen Bastida: «Mi vida la cambiaron dos sucesos. El primero fue la guerra. El segundo la muerte de mi padre» (Uribe 2010, 43). O, en otro capítulo de la obra:

Y como los anillos de los peces, los momentos más difíciles van marcando nuestras vidas, hasta convertirse en medida de nuestro tiempo. Los días felices, al contrario, pasan deprisa, demasiado deprisa, y enseguida se desvanecen. Lo que para los peces es el invierno, para las personas es la pérdida. Las pérdidas delimitan nuestro tiempo; el final de una relación, la muerte de un ser querido (Uribe 2010: 12).

Estas muertes provocan una serie de interrogantes respecto a su pasado y el de su familia que quiere desvelar, y tal vez de esta manera encontrar su lugar en el mundo y en la Historia.

En el caso de *Lo que mueve el mundo*, se parte de una circunstancia trágica que ha sido silenciada u olvidada. En realidad, varias: la muerte de Robert Mussche dentro del trasatlántico Cap Arcona durante los últimos días de la II Guerra Mundial, un desastre que fue ocultado por el gobierno inglés durante años; además, la trágica situación de los niños vascos emigrados a Bélgica y devueltos de nuevo a un Bilbao devastado y arruinado tras la Guerra Civil, con el relato del viaje de Karmentxu Cundín, la niña adoptada por Mussche. Y por último, la muerte de un amigo de Uribe, el cineasta vizcaíno Aitzol Aramaio, y el nacimiento de la primera hija del escritor ondarrés.

—Llevaba meses sin escribir nada —le dije—, y ni siquiera sabía cómo iba a ser mi próximo libro. La muerte de un gran amigo me había dejado completamente hundido. Aquella pérdida coincidió con la llegada a casa de nuestra hija pequeña. Me sentí desorientado, por un lado contento, por el otro triste. Claro que ya conocía algunas historias de los niños de la guerra, siempre me habían llamado la atención sus experiencias, pero me resultaba muy complicado contarlos como está mandado (Uribe 2013: 212).

La finalidad en esta novela es descubrir qué sucedió con Robert Mussche. La búsqueda la lleva a cabo gracias a la información aportada por la hija de Robert, Carmen, que tiene guardados y catalogados todos los recuerdos que conservaba de su padre. La conexión esta vez no es directa con el autor; sin embargo, comparten el arraigo de la familia, la pérdida, y pertenecer a un lugar con una historia común.

En las novelas de Kirmen Uribe se recuperaría esa memoria histórica pasada, tanto a nivel nacional como internacional o global. Se podrían identificar dos tipos de fuentes o motivaciones: la personal, que se relacionaría con la identidad personal; y la colectiva, que actuaría sobre la historia de otras personas cuyas circunstancias pueden asemejarse a las de cualquier comunidad. La compilación de estas dos vertientes comprendería esa fracción de historia que nos ubicaría en un espacio-tiempo concretos, superando esa carencia identitaria originada por las guerras.

c) El juego con la ficción

Como autor integrante de las nuevas tendencias literarias, Uribe se vale de varios recursos utilizados en la posmodernidad para construir la historia que quiere investigar, como son la autoficción y la inclusión de documentos dentro de la narración.

La incorporación de España a la Unión Europea, supuso para las artes y la literatura una ruptura con lo establecido en la tradición anterior. Como hemos comentado anteriormente, se estableció una apertura a las corrientes culturales pertenecientes a esta era posmoderna.

En sus novelas, Uribe compone el relato con la suma de fragmentos de historias, combinando realidad y ficción, en lo que llamamos «autoficción».

El auge de la autoficción se sitúa alrededor de los años 70, con la expansión de la autobiografía en todas las literaturas occidentales. En España, como indica Manuel Alberca (2007), este fenómeno coincidió con el final del franquismo y el comienzo de la transición democrática, junto con el desencanto del que hemos hablado anteriormente. Así, los escritores pasaron a reflejar sus pensamientos íntimos de forma más sentimental y personal.

La autoficción sería una derivación de esa novela autobiográfica, con elementos en común, tales como la identificación del narrador y autor con el mismo nombre.

Un elemento común a las dos novelas que trabajamos aquí es que el autor se identifica con el narrador de las historias, siendo enlace entre el pasado y el presente, incluyéndose a sí mismo como personaje, aunque no como protagonista.

Un ejemplo de este recurso se da en *Bilbao-New York-Bilbao*, al reflexionar sobre el proceso mismo de construcción de la novela.

En mayo cené en Nueva York con la editora Fiona McCrae. Quedamos en un restaurante italiano llamado Fiorello's. Justo al lado del Lincoln Center, en Broadway. [...] Le expliqué a Fiona el proyecto de la novela. La idea había tomado cuerpo, y al final se estructuraría en torno a un vuelo entre Bilbao y Nueva York. El reto consistía en hablar de tres generaciones distintas de una familia, sin volver a la novela del siglo XIX (2010:136).

En otro momento de la narración, observando un cuadro en un pequeño museo de Nueva York, dice así:

Cómo hablar de quienes te rodean sin que aparezca uno mismo. Quería hablar de mi abuelo, de mi padre, de mi madre. Novelar mi mundo, llevarlo al papel. Pero, ¿cómo hacerlo? ¿Debería inventar nombres ficticios o aparecería yo como narrador de la novela? [...] No quería construir personajes de ficción. Quería hablar de gente real (2010:145).

Esta misma cuestión metaliteraria aparece en *Lo que mueve el mundo*: el autor nos explica cómo llegó a la idea inicial del libro, qué le motivó a escribirlo, y somos testigos del proceso de escritura en el momento en que comenzamos a leer. En un fragmento de la historia, representado en un diálogo entre Robert Mussche y su amigo, el escritor Herman Thierry, discuten sobre qué es lo que hace que una obra literaria sea buena:

—Hombre, a menudo la buena literatura no es vendible. Y un editor necesita ese tipo de libros.

—Herman, mientras traducía esa novela tan mala me he dedicado a pensar en qué es lo que hace buena una obra literaria.

—La belleza —dice Herman.

—No tiene que nada que ver con la belleza. Ni con que sea contemporáneo, ni con que incorpore innovaciones formales. Esas son cuestiones teóricas, pasto de la crítica (Uribe 2013:132).

En su opinión, añade, «lo que importa es algo que no aparece en el texto, que está entre líneas» (2013: 133). Esta información no explícita es lo que compone el mundo interior de sus novelas, lo que da sentido a sus preguntas, a veces sin respuesta.

Del mismo modo, en otro momento de la novela nos desvela que decidió escribir la novela a raíz del nacimiento de su hija y el fallecimiento de un amigo, el cual le animó a escribir sobre un héroe común que representara a una

sociedad comprometida y sensible. Este fragmento reproduce una conversación con ese amigo fallecido:

–Tienes que contar la historia de un héroe.

–Ya sabes que para mí no existen los héroes. A mí me gusta el lado frágil de las personas, no las hazañas. Los héroes me dan miedo.

–No te hablo de esos héroes. Te hablo de la gente corriente. Los héroes están ahí mismo, antes y ahora, aquí y en el ancho mundo [...].

Ea, aquí tienes la historia de un héroe, mi amigo del alma (2013:225).

Asimismo, Carmen Mussche, la hija de Robert, le pide en una de sus reuniones con él: «No quiero que escribas una biografía, prefiero que hagas ficción, una novela. Las biografías no tienen vida; las novelas, en cambio, sí» (Uribe 2013).

En cuanto a los rasgos formales en la búsqueda de la identidad, por una parte encontramos la voz narradora, la que cuenta la historia del escritor (en primera persona), y, por otra, la de los protagonistas (en tercera), dotando al relato de un carácter de verosimilitud. Sin embargo, aparecen otras voces narradoras en las novelas, diferentes a la del autor, intuyéndose como propias de los protagonistas, expresando sus pensamientos más íntimos, sensaciones y recuerdos.

Herman creía que Robert y él eran complementarios. Lo que le faltaba a uno, lo tenía el otro. Se entendían con una simple mirada. No necesitaban a nadie más para estar a gusto. Y ahora dormían juntos en aquella caseta de pescadores. ¿Tendré en la vida algún instante más feliz que este?, piensa Herman. En aquel momento habrían hecho cualquier cosa el uno por el otro (Uribe 2013:20).

Uribe recurre a esta técnica sobre todo en la segunda novela, participando de manera más intensa en ese juego autoficcional, hasta tal punto de que no sabríamos distinguir si lo que cuenta es extraído de la realidad o está basado en las experiencias de los personajes contadas en sus diarios y cartas personales.

Otro mecanismo utilizado en ambas novelas para conseguir ese rasgo de realismo sería la inclusión documental, incorporando al texto elementos como la información que aparece en las pantallas del avión, extractos de diarios, fotografías, búsquedas en Google, canciones, películas, poemas, cartas personales, etc., reproduciendo los mensajes de crédito de películas e incluso insertando reproducciones de los murales de Arteta del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Después de aterrizar, en la pantalla han emitido de nuevo imágenes del exterior. Líneas discontinuas. El avión ha abandonado la pista y se ha dirigido a la terminal, muy lentamente. [...] El avión finalmente se ha detenido. «Welcome to New York». (Uribe 2010:203)

Films Bastida
AGFA 16mm
1928

(Uribe 2010: 41)

Para esa incorporación, el autor-narrador ha necesitado de una indagación previa, para así reconfigurar la memoria personal y cultural de los hechos narrados.

Según el análisis de Martínez Rubio (2015) sobre los diferentes procesos de escritura, el denominado «investigación regresiva», sería el que se ajustara al elegido por Uribe en sus dos novelas, donde el escritor ya conoce el final de la historia, la verdad, cuando escribe el relato, con lo que la esclarece, otorgando ya su valoración subjetiva desde su propia experiencia.

Este tipo de investigación previa a la escritura se construye sobre la base de:

—Dos planos discursivos: el plano de la acción (que, por una parte, se correspondería con los acontecimientos pasados y, por otra, al momento mismo de la investigación y escritura) y el plano del lenguaje (cómo lo cuenta).

—Tres planos temporales: el plano de la historia (la vida y muerte de Robert Mussche, la Guerra Civil española, los niños de la guerra, la historia de su abuelo y la relación de este con Bastida y Arteta –pasado remoto), el plano de la acción (la investigación y la decisión de escribir sobre ello –pasado reciente) y el plano de la narración (explicación y homenaje a la memoria de Robert, de su amigo Aitzol Aramaio, de su padre y de su abuelo –presente o momento de lectura).

Por último, cabría añadir un último recurso: la utilización de la ficción en sí misma. Si todos los anteriores pretendían de algún modo acercar la historia a los lectores gracias a la verosimilitud, no debemos olvidar que se trata de una novela y, como tal, hay fragmentos que pertenecen exclusivamente al mundo de la imaginación, tales como la noche de bodas de Robert y Vic:

La noche de bodas no fue como la habían soñado. Los recién casados estaban impacientes, agotados por la larga jornada que tan temprano habían empezado. A la hora de acostarse, Vic notó nervioso a Robert.

—Qué te ronda la cabeza, hombre –le dice Vic, agarrándolo del cuello—. Estás con la cara larga, y hoy es el día más bonito de nuestra vida (Uribe 2013:112).

d) Euskera

Otro de los motivos que utiliza el autor para la construcción de la identidad es la utilización de la lengua. En primer lugar, debemos señalar que sus obras están escritas en su lengua materna (euskera) y, en segundo lugar, dentro de sus novelas hay múltiples referencias al euskera, funcionando al igual que la ciudad como símbolo de la tradición, de los orígenes, de lo que daría forma a su esencia.

El valor que adquiere la lengua en la narrativa de Uribe se explica si entendemos que su defensa como lengua de escritura forma parte de la trayectoria de la literatura vasca de las últimas décadas.

Tras la generación de los grandes narradores vascos como Bernardo Atxaga, Ramon Saizarbitoria o Anjel Lertxundi, que renovaron el panorama de la litera-

tura vasca, aparecen una serie de autores, nacidos en los 70-80 del siglo xx, que recorren en sus historias a la Guerra Civil y a la dictadura franquista, pero ya desde cierta distancia, alejándose de una perspectiva mitificada para lograr una mayor veracidad en la narración de los hechos (ficcionalizados).

Si desde el renacimiento cultural vasco, que tuvo lugar entre 1876 y 1936, la lengua se convirtió en uno de los elementos identitarios por excelencia, podría pensarse que en la actualidad, por la influencia de la globalización, este elemento ha perdido importancia, pero no es así. Muy al contrario, no solamente conserva esa marca distintiva, sino que además se abre a todo el mundo, en el que todas las lenguas que nos habitan pueden convertirse en lenguas para la creación literaria, al entrelazar distintas culturas, eliminando barreras y haciendo la literatura más solidaria y accesible.

Maritxu hablaba un euskera de pueblo, y lo hablaba igual que hace ochenta años (Uribe 2010:24).

El euskera batúa nació en 1968 de la mano de Koldo Mitxelena, entre otros. Se basó para su creación sobre todo en los dialectos centrales (guipuzcoano, altonavarro y labortano). En *Bilbao-New York-Bilbao*, Maritxu, sin embargo, habla una variedad dialectal del vizcaíno, en concreto una subvariedad de Ondárroa, con peculiaridades propias. El personaje de la tía Maritxu es representativo de todos los vascohablantes de su generación, que desconocen el batúa y sólo pueden expresarse, de forma oral, en su variedad local. En cambio, las dos niñas que habían ido a coger mariposas y la hija vasca de uno de los marinos senegaleses sí están escolarizadas en euskera, se les enseña batúa y en batúa, y viven en ondarrés. Por tanto, una curiosa dualidad euskérica: batúa en la escuela y ondarrés en la calle.

En aquellos años oscuros, la lengua marginada y clandestina salvó a mi madre y a mi hermana de aquel apuro. Para protegerse a sí mismas utilizaron la vieja lengua. Ahora, sin embargo, décadas después, aquellas dos niñas que habían ido a coger mariposas utilizaban la misma lengua, pero para jugar. También la hija vasca de uno de los marinos senegaleses (Uribe 2010:201).

En *Lo que mueve el mundo*, Uribe lo explica en uno de los textos que recupera aparentemente escritos por Robert Mussche: «Mi lengua no es la más rica –reflexiona Robert–. ¿Por qué escribir en flamenco, una lengua situada entre las dos grandes tradiciones de Francia y Alemania?», se pregunta. «Porque me coloca en el mundo como persona» (Uribe 2013:139).

De esta forma, el autor utiliza la lengua como lucha en sí misma, performatividad, acto a través del cual elimina barreras, las fronteras entre el pasado y el presente, lo propio y lo «otro», lo que aún nos falta por conocer.

Todos estos elementos configurarían la escritura de Kirmen Uribe, gracias a los cuales tanto el autor como los mismos protagonistas de sus novelas encontrarían su lugar en el mundo, su identidad desconocida, escondida, arrebatada,

dando solución a esos interrogantes vitales propios de cualquier sociedad a lo largo de la historia de la humanidad.

3. CONCLUSIÓN

Estos serían algunos de los recursos más importantes en la construcción de la memoria, aunque existen otros que pertenecerían a un trabajo mucho más amplio de investigación, como podría ser la referencia continua a la música, a la pintura o a distintos escritores de la literatura universal, además de la vasca.

Todo ello respondería a esa recuperación de la memoria con constructos sociales, esa memoria individual que, al estar en sociedad, se transforma en memoria colectiva: «La manera en la que trabaja la memoria no sólo atañe a las familias, también a los pueblos» (Uribe 2010:48).

En *Bilbao-New York-Bilbao* el autor-narrador realiza una disertación sobre la memoria, sobre cómo recordamos y con qué finalidad:

Es curioso cómo trabaja la memoria, cómo recordamos a nuestra manera, convirtiendo en ficción lo que en otro tiempo fue realidad. Por lo menos así sucede en las familias. Se inventan historias no sólo para ilustrar o educar, también para compartir creencias, para legar tradiciones o para acordarse de los antepasados. (2010:46)

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, M. (2007) *Pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Alberto, D. (2013) «Maurice Halbwachs y Los marcos sociales de la memoria (1925). Defensa y actualización del legado durkheimniano: de la memoria bergsoniana a la memoria colectiva». *X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <http://cdsa.academica.org/000-038/660.pdf>
- Allier Montaña, E. (2008) «Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria», *Historia y Grafía*, 31, pp. 165-192. <http://www.redalyc.org/pdf/589/58922941007.pdf>
- Casas, A. (coord.) (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros.
- Colmeiro, J. (2011) «¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista», *452°F: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* [en línea], 4, pp. 17-34. <http://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/243538>
- (2005) *Memoria Histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos.

- Kortazar, J. (2008) «Cuerpos y voces: posmodernidad y poesía en la obra de Kirmen Uribe». *Bulletin of Hispanic studies*, 85, 1, pp. 111-142.
- Martínez Rubio, J. (2015) *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos.
- Molinero, C. (2006) ««Lugares de memoria» y políticas de memoria». *El derecho a la memoria*. Bilbao, Alberdania, pp. 295-309.
- Olaziregi, M. J. (2008) «La guerra civil y sus representaciones», *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo, Xerais, pp. 3-30. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4596174>
- (2009) «La recuperación de la memoria histórica en la novela contemporánea vasca», *Trabajos y actas de la Real Academia de la Lengua Vasca*, 54, 2, 2, pp. 1027-1047. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3326410>
- (2009) Literatura vasca e identidad nacional. *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 14, pp. 355-369.
- Sánchez Zapatero, J. (2010) «La cultura de la memoria», *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*, pp. 25-30. <http://www.pliegos-deyuste.eu/n1112pliegos/pdfs/25-30.pdf>
- (2010) «Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica», *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 7, pp. 5-17. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/236701>
- Sevillano Calero, F. (2003) «La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática», *Ayer*, 52, pp. 297-320.
- Tortosa, V. (2001) *Estructuras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia español*. Universidad de Alicante.
- Ulrich, W. (2011) «Memorias asimétricas. La Guerra Civil y la guerrilla antifranquista en la literatura de expresión castellana dentro del contexto ibérico», *Riev. Literaturas ibéricas y memoria histórica*, 8, pp. 29-40.
- Uribe, K. (2010) *Bilbao-New York-Bilbao*. Barcelona, Seix Barral.
- (2013) *Lo que mueve el mundo*, Barcelona, Seix Barral.
- (2013) «Un héroe como nosotros», *El País* [online] Disponible en: http://elpais.com/elpais/2013/03/20/eps/1363802312_858533.html [Acceso 29 Mar. 2017].