

*Los espacios abiertos en la novela *Twist*, de Harkaitz Cano*

Iñaki Alfaro Vergarachea
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

ABSTRACT

Harkaitz Cano's *Twist* is a novel taking place mainly indoors. The rare moments in which the action happens in open air have a significant importance assuming a symbolic and structural function. The article explores the scenes set in an open space to interpret symbols, intentionality and interpretations arising from them.

Keywords: Harkaitz Cano; Basque Literature; Historical memory; Open settings.

La novela *Twist* de Harkaitz Cano se desarrolla principalmente en ambientes cerrados. Los escasos momentos en que la acción se lleva a escenarios abiertos tienen una importancia relevante asumiendo una función simbólica y estructural. El artículo profundiza en las escenas que transcurren al abierto para interpretar los símbolos, la intencionalidad y las interpretaciones que de ellas emanan.

Palabras clave: Harkaitz Cano; Literatura vasca; Memoria histórica; Escenarios exteriores.

Harkaitz Cano publicó *Twist* en la editorial Susa en 2011 y dos años más tarde Seix Barral publicó la traducción castellana, realizada por Gerardo Markuleta. Para las citas del presente artículo utilizaremos principalmente la obra en español aunque en algunas ocasiones haremos referencia al texto original.

El argumento de *Twist* se desarrolla a partir de la desaparición a principios de los años ochenta de dos miembros de ETA, Soto y Zeberio. Estos dos personajes de la novela son ficticios pero inspirados en la historia real de Lasa y Zabala, secuestrados y asesinados en 1983. A través de continuos movimientos en el tiempo Cano nos muestra el antes y sobre todo el después de este hecho. El antes: la vida de los amigos, la dureza de los años de plomo, la organización de la guerra sucia, el secuestro, el entierro en cal viva. Y el después: la vida que, tras la muerte de los dos jóvenes, continúa para todos los que, de una u otra manera, tuvieron relación con ellos, las consecuencias en su entorno y especialmente en Diego Lazkano, amigo, admirador, cómplice, delator bajo tortura y escritor de éxito gracias al plagio novelado de la obra teatral de Soto. La novela es una narración coral con un amplio catálogo de personajes cuyas historias se suceden a lo largo de ocho capítulos casi independientes. No obstante el personaje de Diego Lazkano es el que más peso lleva en la narración. La muerte de los dos amigos íntimos y el sentido de culpa que arrastra es uno de los ejes principales sobre los que gira la obra. La desaparición obsesiona al personaje condicionando toda su existencia:

Es imposible competir con los amigos muertos, son invencibles, así que los idealizas de una manera irracional [...] Si no los hubieran asesinado, ambos habrían desaparecido igualmente de su vida [...] Pero los mataron, y eso los dejó anclados viviendo en su cabeza, no en ningún limbo sino en su mente. En el limbo de su mente. Y de allí no podía sacarlos (Cano, 2013, pp. 70-71).

Temas importantes que de manera transversal encontramos constantemente en *Twist* son la amistad, la ausencia, el sentido de culpa, la memoria, la función de la literatura y el arte, la construcción de la identidad, las consecuencias del paso del tiempo, el amor y la muerte. Como ha subrayado Eneko Zuloaga (2012), hay que destacar el modo binario y confrontado en el que se presentan gran parte de los argumentos con un juego constante entre teóricos antónimos. La obra tiene como subtítulo *Seres intermitentes* y así encontramos juegos de luces y sombras dialécticas entre pasado y futuro, realidad y ficción, lo que fue y lo que habría podido ser, lo que se vive y lo que se quería vivir, la verdad y la mentira, lo aparente y lo oculto, lo que se dice y lo que se piensa, pero se calla.

Parte de esta dicotomía es la división espacial en la que se enmarca la narración, el juego entre exteriores e interiores. Casi la totalidad de la novela transcurre en escenarios cerrados. Las casas de los protagonistas, un coche, el teatro, una oficina de correos, una habitación de hotel, una comisaría, cafeterías y bares, un zulo, un minúsculo despacho de abogado, la redacción de un periódico, las oficinas de una editorial, una sala de exposiciones... Los escenarios interiores se presentan a modo de decorados teatrales, apenas esbozados. El foco narrativo oscila sin cesar siguiendo a los numerosos personajes, moviéndose con gran libertad en el espacio y en el tiempo. En este devenir constante, el mundo interior donde se mueven los protagonistas contrasta fuertemente con los momentos,

escasos, en los que la acción se traslada a exteriores, lugares que adquieren un peso dramático y simbólico. Estos escenarios se erigen en ocasiones en auténticos espacios literarios para el recuerdo y la memoria, en entornos catárticos que asumen una función vertebradora de la historia.

Los espacios abiertos que trascienden más allá de los meros decorados asumiendo un valor añadido son siete: el campo donde fueron enterrados Soto y Zeberio, la pista de tenis del palacio del Cerro donde se fragua la organización de la guerra sucia, el pueblo mexicano donde se refugia huyendo de sí mismo el padre de Diego Lazkano, el pantano donde el escritor-usurpador lanza un bloque de cemento lleno de recuerdos franquistas y tres escenas del último capítulo donde el trío de amigos compuesto por Soto, Zeberio y Lazkano se divierten en la playa y en la montaña antes de que todo el drama suceda.

El punto de partida de la novela es la muerte de Soto y Zeberio, hecho que actúa a modo de detonante de toda la trama. “Esta escena nuclear, narrada con un brío fuera de lo común y reiterada luego parcialmente en diversos momentos y desde ángulos distintos, como un leitmotiv que recalca su carácter vertebrador del conjunto, constituye el capítulo inicial de la novela” (Senabre, 2013). Las primeras palabras de la obra, “Afuera es de noche” (Cano, 2013, p. 9), nos sitúan en un escenario exterior. Se trata de un campo de la zona mediterránea, el lugar preciso donde fueron sepultados Soto y Zeberio. Como explica el propio autor se parte “de un punto en el que clavo la aguja del compás donde me hace daño” (Rivas, 2013). El escenario tiene en sí mismo una fuerza simbólica obvia, se trata de un espacio importante para la memoria, un lugar que, siguiendo lo expuesto por el autor, podemos denominar como sacro. Recordando las palabras de Cano pronunciadas durante el congreso *La Spagna Plurale II*: “Donde hay dolor ajeno es un territorio sagrado, uno debe andar con pasos de ángel” (Alfaro, 2015, p. 136).

La acción se sitúa en la penumbra, es de noche porque “la ocasión lo merece” (Cano, 2013, p. 9) y porque en “las entrañas de la tierra siempre es de noche” (*ibidem*). En este espacio abierto y nocturno, iluminado ligeramente por las estrellas y las linternas de quienes cavan las tumbas, se narra el entierro de los dos jóvenes por parte de sus verdugos y, en un salto temporal, la salida a la superficie del cuerpo, caminante muerto, solo huesos, de Soto. El lector acompaña a Soto desde la tumba hacia el exterior, lo enterrado y sumergido emerge a través de la narración, estableciendo una primera relación dicotómica entre lo soterrado, lo oculto, y la superficie, lo aparente, que es una constante en la obra.

La escena del sepulcro que abre la novela constituye un buen ejemplo de la estrategia literaria desplegada por Cano, a la hora de manejar la relación entre realidad y ficción en la obra. Según ha afirmado él mismo, la creación le permite hacer de lo sucedido algo trascendental ya que “la ficción tiene el potencial de cristalizar un momento y hacerlo más memorable, darle un horizonte, una dialéctica, que no sea algo fósil sino que suscite debate, que sea algo memorable” (Alfaro, 2015, p. 135). Ahondando en esta relación entre los hechos reales y la creación literaria, el autor define su novela como una “apuesta mixta: quiero las ventajas de la ficción, poder contar lo que sucedió allí donde nadie estuvo o donde nadie que estuvo quiso contarle, y poder alejarme de la realidad en un momento dado” (Rivas, 2013). La voluntad de rememorar desde la literatura lo realmente acontecido, de dejar constancia, es patente en todos los pasajes donde la historia se aproxima al conflicto vasco. Hay que insistir, de todos modos, en

que la novela tiene una carga literaria mucho más profunda y que la temática no está restringida a esta faceta memorística.

Siguiendo con el repaso de los escenarios abiertos que encontramos en *Twist*, el segundo espacio que encontramos es el campo de tenis del Palacio del Cerro. De nuevo en este lugar conviven lo visible con lo escondido, una fachada lúdica con una realidad dramática y dolorosa. Al igual que con las tumbas de Soto y Zeberio, el lector conoce el lugar partiendo desde las entrañas. La primera mención del edificio nos sitúa en el sótano donde se lleva a cabo el interrogatorio bajo tortura al que es sometido Diego Lazkano. En un segundo momento situado más adelante en el tiempo el protagonista regresa al lugar acompañado del abogado con el que está trabajando para reabrir el caso judicial de la muerte de sus amigos. En esta ocasión, Cano nos lleva al exterior. La descripción sucinta del entorno no es casual y nos introduce algunos símbolos que adquieren importancia en sucesivos pasajes. El estado decadente en que se encuentra el lugar subraya el paso del tiempo y la voluntad de algunos de dejar en el olvido lo allí ocurrido.

Entre las zarzas hay tierra batida de color rojizo y el rastro de una raya que fue blanca y se cruza con otra raya, formando un ángulo de noventa grados. La red central y los dos postes metálicos que la sujetaban han desaparecido, pero no es difícil adivinar que hubo allí una pista de tenis hace tiempo (Cano, 2013, p. 158).

La narración regresa al lugar para dar cuenta de una escena de gran importancia que discurre en un momento anterior a todo lo narrado. Las rayas de la pista, la cal con las que se marcan y la red vuelven a aparecer. A la luz del sol encontramos a Rodrigo Mesa, alto mando policial, en hábito deportivo “blanquísimo”, sin mácula, que juega al tenis junto a uno de sus hombres, Pedro Vargas. La red está tensa pero el subordinado “hubiera hecho mejor en dejar la red floja, como estaba [...] A Vargas le gusta hacer correr a su jefe de vez en cuando aunque sabe que al final tiene que dejarle ganar” (*ibidem*, p. 167). Durante el juego los protagonistas bromean sobre una publicidad en la que aparece el tenista John McEnroe protestando ante el juez de campo. Todos los elementos simbolizan y subrayan la seguridad del alto cargo de encontrarse por encima de la ley. El partido está amañado y ni siquiera la rigidez de la red, las normas y los jueces podrán cambiar el resultado.

Durante la conversación entre los policías se repasan los últimos acontecimientos trágicos, la muerte de un compañero en un atentado y el posterior funeral, para desembocar en la necesidad de hacer algo. En realidad las decisiones ya han sido tomadas y al igual que en el partido la suerte está ya echada. Rodrigo Mesa afirma: “He recibido instrucciones, de arriba. Nos han dado luz verde. Garantías. Garantías, Vargas. ¿Te das cuenta de lo que significa?” (*ibidem*, p. 169). Asistimos aquí al momento fundacional de la guerra sucia que culminará con el secuestro de Soto y Zeberio. El fragmento se cierra antes de la llegada de la noche, al atardecer, con un premonitorio pensamiento de Vargas, “hay que encalar las líneas antes del próximo partido”. Los cuerpos de los secuestrados, como hemos mencionado anteriormente, serán enterrados de noche, envueltos en cal viva.

Por el Palacio del Cerro desfilan un número importante de los personajes que protagonizan la novela adquiriendo un carácter vertebrador en la estructura narrativa. En diferentes momentos pasan por este escenario los dos policías

mencionados, Soto, Zeberio, Lazkano y todos los implicados en su secuestro: los dos policías-torturadores (Fabián y Fabián), los mercenarios portugueses encargados del rapto, el delegado del gobierno Fontecha y el abogado Agirre Sesma, empeñado en reabrir la causa.

El pantano es el tercer lugar al abierto donde Cano lleva la acción de *Twist*. Se presenta por primera vez en una escena de pesca donde el mando policial Rodrigo Mesa se encuentra junto a sus dos hijas, Sofía y Teresa. De nuevo lo visible, la calma, lo lúdico y deportivo, contrasta con la tensión y el sentido dramático que el lugar adquiere en sucesivos momentos. La dicotomía entre lo superficial y lo sumergido se hace patente desde el primer momento con la afirmación del policía “Antes aquí debajo había un pueblo” (*ibidem*, p. 173). Durante la pesca capturan un pez pequeño, demasiado. El símil con la trama para *pescar* a Soto y Zeberio que está por organizarse resulta claro. Rodrigo Mesa vuelve a presentarse como alguien que se siente por encima de la ley y así sonrío cuando las niñas le preguntan si también a él le pondrían una multa por pescar peces que no llegan al tamaño mínimo establecido.

En la escena sucesiva, también al abierto, en un campo de Galicia, a plena luz del día, el mismo mando policial selecciona a los mercenarios portugueses que llevarán a cabo el secuestro. En el transcurso de esta acción el jefe policial tiene un pensamiento lúcido y premonitorio: “será cuestión de tiempo que la verdad aflore y todo el mundo lo sepa. El mundo sumergido tiende a salir a la superficie, tarde o temprano” (*ibidem*, p. 177).

El pantano será el lugar elegido por el subalterno Vargas para realizar la entrega de las armas a los mercenarios lusos. Es ésta una escena que marca el sucesivo devenir de los hechos que, de manera premonitoria, se representan cuando, debiendo probar la eficiencia de las pistolas, Vargas efectúa tres disparos contra una rueda: “Las dos primeras balas perforan la llanta de lado a lado. La tercera desinfla la cámara, pero impacta cerca de la circunferencia de aluminio” (*ibidem*, p. 195). La imagen es una metáfora de lo que sucederá con el trío Soto, Zeberio y Lazkano, los dos primeros resultarán muertos, el tercero quedará tocado de por vida tras su paso por las manos de la trama policial.

El pantano reaparece después en dos ocasiones vinculado a un contexto de búsqueda catártica de sendos personajes. Un Vargas moribundo, asfixiado por el cáncer de pulmón que viaja hacia su pueblo natal en busca de una confesión liberatoria ante el párroco local, realiza un alto en el camino en este lugar de “aguas tranquilas y recuerdos perturbadores” (*ibidem*, p. 197). En un momento posterior y sin ser consciente de estar entrando en un lugar tan trascendente para su propia historia, Diego Lazkano decide realizar aquí un auténtico rito catártico. Después de haber encontrado su amiga Gloria una serie de objetos nazis y fascistas pertenecientes a su padre recientemente fallecido, el protagonista mezcla toda la quincallería con un bloque de cemento que arroja en el mismo centro del embalse “con la esperanza de que nunca más salga a la superficie” (*ibidem*, p. 374). La ceremonia, como todos los intentos de Diego, está destinada a fracasar al menos parcialmente ya que el agua *contaminada* llegará hasta las casas de las personas:

El agua que cae de los grifos de nuestras casas está llena de espectros y nosotros nos bebemos esos espectros y los introducimos en nuestro interior. Cuántos como este. Imposible saberlo. Espectros que nos tragamos y que nos convierten a su vez en espectros. Almas transparentes. Seres intermitentes (*ibidem*, p. 375).

La búsqueda de una salida catártica a los desequilibrios internos, sobre todo personales pero en no pocas ocasiones con reminiscencias socio-políticas, es uno de los temas que se repiten en la novela. Como ha hecho notar Gema Lasarte el personaje de Lazkano hace de su propia vida una obra de teatro y una *performance* extrema donde la culpa tensa la cuerda floja por la que transita en un abismo constante: “antzerkia eta performancea muturreraino daroa Lazkanok bere identitate eraikuntzan, hildakoak eurekin bizi direlako edota bera ere haiekin hil zelako, eta deus ere argi ez duelako” (Lasarte, 2012)¹. La capacidad catártica del arte y de la literatura son temas que preocupan a Cano y que ya encontrábamos en su anterior obra, la ucronía *Belarraren ahoa* (Alberdania, 2004) publicada en castellano como *El filo de la hierba* (Alberdania, 2006). En aquel caso un Charles Chaplin convertido en personaje de la novela intentaba salvar a la humanidad de un nazismo victorioso y global a través de la escritura de una obra literaria.

Es la luz la que alimenta al comediante y es la luz quien escribe y alumbra. Cada folio que escribe es un contenedor de luz: él se limita a recoger la cosecha. Es un vendimiador de luz de los días oscuros, moldea y da forma a las briznas de luz que recolecta, transformándolas en otra cosa.
Una forma de luchar (Cano, 2007, p. 63).

Sobre *Twist* Harkaitz Cano ha dicho:

Muchos de los personajes son normalmente bastante desquiciados o no han cumplido sus expectativas, ya sean de juventud, laborales, ideológicas, incluso revolucionarias si se quiere, y sí que hay ese componente de huida hacia adelante con más o menos desesperación. Hay algo quizá de eso relacionado con si es posible el arte como catarsis, si sirve para algo (Rivas, 2013).

En el terreno artístico Diego Lazkano intenta la catarsis a través de la literatura pero no obtiene los efectos deseados. Mucho más exitosa resulta en la novela la actividad creativa del personaje de Gloria, quien, siguiendo los postulados del artista alemán Joseph Beuys, exorciza sus propios fantasmas con una intervención artística titulada *Ratas* en la que un grupo de ratones vive durante días sobre un tapiz de Franco perteneciente a su padre. Para Cano la literatura tiene por tanto sus límites y entiende que son las artes performativas las que ofrecen un mayor potencial liberador. Según sus propias palabras:

A mí el texto me sabe a poco. Cuando veo una performance y un artista escribe sobre su cuerpo pienso que ahí el texto tiene más sentido. En los talleres literarios un ejercicio que pongo siempre a mis alumnos es pedirles que me traigan un aforismo que se tatuarían o se escribirían con una cuchilla de afeitar. Ahí te lo piensas dos veces. En el mundo del arte y del Body Art hay muy buenos ejemplos de este tipo de catarsis y de historias y recordatorios (Alfaro, 2015).

El siguiente escenario abierto por el que transcurre la novela es un pueblo perdido en la costa mexicana del Océano Pacífico. Este lugar abre el séptimo y

¹ En la construcción de su propia identidad Lazkano lleva el teatro y la performance hasta las últimas consecuencias, quizás porque vive acompañado de los muertos, o porque murió con ellos, o porque no tiene nada claro.

penúltimo capítulo de la novela titulado *Los mundos sumergidos*. El pueblo es el refugio donde el padre de Lazkano ha empezado una nueva vida tras simular una demencia senil y desaparecer. Se presenta como un lugar muy apartado, “el transporte público no llega hasta allí” (Cano 2013, p. 329). El padre habita en los límites de la tierra, su casa es la más cercana a la playa y de hecho ha desarrollado una gran fascinación por el mar y el mundo sumergido. La desaparición del padre ha sido un hecho traumático para Diego Lazkano y su familia, pero el progenitor no siente ningún remordimiento.

En el pueblo todos conocen al viejo Lazkano como el Sr. Bicho ya que se dedica a exterminar las plagas de insectos. El nombre da en el texto original en euskera para un juego de palabras que no llega a la traducción en castellano: “El Sr. Bicho. Zamorroa. Txomorro zorrotz. Mozorroa. Zomorroa. Juan. Joan” (Cano, 2011, p. 340). Los sustantivos *zamorro*, *txomorro* y *zomorro* son diferentes variantes para decir bicho; *zorrotz* es un adjetivo que significa afilado, exigente, incisivo o perspicaz; *mozorro* quiere decir máscara o disfraz; *Juan* es el nombre anterior del padre, *Joan*, con mayúscula puede ser la forma eusquérica del mismo nombre pero es a su vez el verbo irse, marcharse, partir. De hecho este personaje, *bicho*, *perspicaz*, *enmascarado* y *huidizo*, representa una de las salidas que Diego podría tomar, la evasión de su propia vida sin volver la vista atrás, algo que él no puede permitirse ya que:

Tiene en mente a aquellos a quienes hicieron desaparecer. Tuvo en mente durante largos años a aquellos desaparecidos: cada día, cada anochecer, cuando se acostaba con una mujer, cuando escribía, cuando soñaba [...] Él no podía permitirse desaparecer por su propia voluntad, así sin más (Cano, 2013, p. 331).

El padre en cambio ha encontrado un equilibrio interior, una armonía en la huida, lo cual le permite establecer una relación serena con el mundo oculto. Ha descubierto el buceo y afirma que “Las cosas se ven de otro modo bajo la superficie, también tu propio reflejo [...] Yo era de los que cerraban los ojos cuando nadaba, prefería no saber lo que había allí abajo. Hasta que abrí los ojos y descubrí un mundo nuevo. Deberías probarlo” (*ibidem*, p. 338).

El octavo capítulo que cierra la novela se titula *Los tres amigos* y es una especie de epílogo, “un homenaje ex post a la amistad entre Lazkano, Soto y Zeberio” (Maffini, 2015, p. 261). Se alternan en la narración algunos hechos sucedidos en un tiempo anterior a todo lo que se cuenta en el resto de la obra con el momento del secuestro de Soto y Zeberio y pensamientos en torno a qué habría sido de ellos si no hubieran fallecido. Los recuerdos lejanos pero al mismo tiempo fuertes y nítidos en la memoria de Lazkano nos hablan de una amistad llena de vida, un momento suspendido en el que los amigos son plenamente inconscientes de lo que se les avecina. Este salto temporal a un momento previo, puro, separado de lo que acontecerá después, contrasta fuertemente con los pensamientos del presente de Lazkano y la narración del agónico rapto de Soto y Zeberio. La elección de los escenarios en que se sitúan los recuerdos de los tres amigos subraya los contrastes. Por un lado la narración se adentra en la mente del Lazkano actual, retorcida por el dolor y la culpa, y se cuela bajo las capuchas que cubren los rostros de Soto y Zeberio durante su secuestro. Por otro lado se nos presentan dos playas y la montaña, paisajes abiertos, amplios, donde los jóvenes respiran, viven plenamente, todavía estudiantes, bromeando y jugando

ajenos a un destino que el lector conoce y cuya sombra puede detectarse en algunas señales.

En la primera escena de playa Zeberio, observado por sus dos amigos, flirtea con una turista mientras le ayuda a reparar su furgoneta; de fondo, a través de los altavoces del vehículo suena la canción *Twist* que da título a la obra. El momento es jocoso y ligero como la música que se escucha, pero en este caso la banda sonora es portadora de malos augurios. La palabra *twist* en inglés significa torcer, retorcer, girar, dar vueltas, enroscar, moverse en espiral. La canción antecede al giro primario, la desaparición y muerte de Soto y Zeberio, que actuará como detonante de la espiral en la que se verá atrapado Lazkano. Por otro lado el título de la obra tiene su explicación en la estructura narrativa que utiliza Cano. La narración gira y se retuerce formando círculos concéntricos en el seguimiento de los numerosos personajes que a partir del núcleo que supone el asesinato de los dos jóvenes entran y salen de la escena. El movimiento constante forma parte de la idiosincrasia de los personajes de *Twist* y es así mismo la principal característica estructural de la obra. Como ha señalado Eneko Zuloaga:

Gaiaz hitz egitean aipatutako —twist— eta “intermitentzia” horiek egiturara ere eramán dira, eta narrazioa, egilea aurrera-atzera etengabe dabílen arren, ez da sekula itzultzen aurreko pasarteetan etendako uneetara. Hainbeste pertsonaia, gertakari eta “twistmugimendu” ditu (Zuloaga, 2014)²

Volviendo al fragmento que nos ocupa encontramos otros signos que preconizan lo que está por llegar. La joven extranjera fuma un cigarrillo que con el viento “se consume con rapidez, como si el veloz lapso en el que el tabaco se convierte en ceniza les quisiese advertir de algo” (Cano, 2013, p. 401). En el suelo se encuentran agujas de pino caídas de los árboles que llegan hasta la playa, el narrador reflexiona: “es curioso cómo encuentran su lugar en el mundo algunas cosas haciéndose a un lado y en silencio. Esas agujas de pino, por ejemplo” (*ibidem*). Al finalizar el fragmento la joven arrastra pegadas a sus pies alguna de esas agujas, arrancándolas por tanto del espacio en el que habían encontrado acomodo, lo cual es una metáfora de lo que sucederá a Soto y Zeberio.

Pasemos ahora a comentar la segunda escena de playa en la que se narra el recuerdo que Lazkano elige como el más valioso. En esta ocasión los tres amigos juegan un partido en el arenal de Bidart contra cuatro veraneantes franceses. La diferencia numérica carece de importancia para el terceto, el resultado es intrascendente ya que nos encontramos ante un acto puramente lúdico. La escena constituye para Lazkano “un momento blindado de felicidad, pura dicha sin nada que lo ensombrezca, la cumbre de la alegría infantil, una alegría infantil multiplicada y acentuada por haber sido filtrada por el raciocinio de la edad adulta” (*ibidem*, p. 412).

A pesar de la pureza y la fuerza positiva de la escena también aquí encontramos elementos que arrojan algunas sombras. Durante el partido Diego Lazkano actúa como portero, es decir, observa el juego de sus compañeros desde la meta y viene presentado como el menos osado de los tres: “cuida la portería

² El *twist* y la intermitencia mencionados en lo temático han sido llevados también a la estructura. En la narración, el autor se mueve constantemente hacia adelante y hacia atrás sin regresar jamás a un momento ya contado, encontramos así numerosos personajesy sucesos y un “movimiento *twist*”.

contraria -Lazkano es el más conservador de los tres, siempre lo ha sido, el más escrupuloso y mojigato, el que prefiere ser guardameta y no alejarse de su área" (*ibidem*, p. 411). La escena crea un puente narrativo y temporal con el primer capítulo en el que se cuenta el entierro de los dos jóvenes y donde algunas referencias nos remiten al partido del arenal mientras otras mucho más siniestras nos recuerdan la cal en la que fueron envueltos sus cuerpos:

Por el camino vas dejando un rastro que parece de tiza, pero que en realidad es de cal viva. Vas marcando tu territorio con cal como hacen los lobos con su orina. Las líneas del terreno de juego y sus límites. Un campo de fútbol improvisado en la playa. Con cal viva (*ibidem*, p. 34).

Twist finaliza con un fragmento en el que los tres amigos realizan una excursión por los montes del País Vasco. De nuevo un escenario abierto acoge momentos de felicidad y complicidad donde sin embargo encontramos diversos elementos premonitorios del drama que está por desencadenarse. Cano proporciona algunos datos que nos permiten situar la acción en el tiempo justo antes de que la suerte de los amigos se tuerza. Según el texto la escena se desarrolla en verano y el invierno anterior el Papa Juan Pablo II realizó una visita al santuario de Loyola. Este hecho sucedió realmente en noviembre de 1982, lo cual fija la acción durante el verano de 1983. La salida de los amigos forma parte de su instrucción como militantes de la organización armada en la que están dando sus primeros pasos. Zeberio va marcando las cavidades, *kobazulo* en euskera, que pueden servir como zulos para almacenar armamento, juego de palabras que se pierde en la traducción. "Ahí, ahí y ahí" (Cano, 2013, pp. 420, 421, 427), repite. Al igual que la imagen del campo de fútbol en la playa esta frase crea un puente con el primer capítulo de la novela, donde la encontramos en tres ocasiones descontextualizada y en cursiva. La primera mención la aparece en la descripción del entorno en el que sepultaron a Soto y Zeberio: "Estas zarzas no son como las de la vertiente cantábrica: están más dispersas sin hojas frescas, con todos sus verdes cubiertos de un blanco mate similar al envés de las hojas de menta, *ahí, ahí y ahí*" (*ibidem*, p. 13). Poco después la repetición nos adentra en la tierra señalando y subrayando la tumba: "Ahí lo van a enterrar. En el agujero. *Ahí, ahí y ahí*" (*ibidem*, p. 19). Más adelante la frase en negativo enfatiza la muerte de los jóvenes: "No te queda ni una gota de vida. Ya no estás ahí. Ahí, no. Y tampoco *ahí, ni ahí, ni ahí*" (*ibidem*, p. 22).

La presencia de elementos premonitorios es abundante en la escena de la montaña. El paseo de los amigos por la montaña parte con buen tiempo y transcurre entre comentarios sobre el contexto político y bromas. Parece que la meta esté cerca pero nunca llega, "nos falta una colina más" (*ibidem*, p. 421), dice Zeberio, "siempre hay otra colina", repite el narrador extradieético hasta en tres ocasiones (*ibidem*, p. 421, 423, 427) remitiéndonos a un camino que no ha hecho sino empezar, que será eterno y lleno de obstáculos. Además de manera improvisa la calma se rompe con el estallido de "un trueno que parece dispuesto a arrasarse con el cielo y la tierra" (*ibidem*, p. 421). Los malos augurios se suceden, pierden el camino y la senda se embarra. Soto resbala y cae en dos ocasiones, Zeberio pierde el equilibrio y da con sus huesos en el suelo justo al borde de un inesperado precipicio. Lazkano se araña las piernas con las zarzas pero no llega a caer, aunque zaherido será el único que sobreviva al destino dramático. El trío encuentra refugio en una borda donde un búho, una lechuza que Zeberio

interpreta como auspicio de buena suerte, comparte el espacio con los amigos. Soto se pregunta “si no será un enviado del Gran Hermano de Orwell” (*ibidem*, p. 423). El ave rapaz nocturna recibe en el texto original el apodo de *Auxoberri* (Cano, 2011, p. 428). *Auzo* en vasco significa barrio y *berri*, nuevo. Gerardo Markuleta traduce en la versión castellana este nombre como *Buhonuevo*. En ambos casos los nombres remiten a José Barrionuevo, Ministro del Interior entre los años ‘82 y ‘86 que fue condenado por su implicación en la trama de organización de la llamada guerra sucia contra ETA.

Los paisajes de las montañas y la visión de una luz cegadora a través de la ventana de la casa donde Soto, Zeberio y Lazkano almuerzan abundantemente y se recuperan de la excursión cierran la novela. La última frase reza “La luz los ciega, y no les deja ver nada que pueda apartarlos de la felicidad” (Cano, 2013, p. 427). De esta manera, ajeno a su propio fátum, cierra el trío de amigos sobre sí misma la espiral narrativa puesta en pie por Cano.

Bibliografía

- ALFARO VERGARACHEA, Iñaki. “Literatura, arte y catarsis. Diálogo con Harkaitz Cano”. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, Vol. 7, n. 2, 2015. (pp. 134-140).
- CANO, Harkaitz. *Twist*. Zarautz, Susa, 2011.
- CANO, Harkaitz. *Twist*. Barcelona, Seix Barral, 2014.
- CANO, Harkaitz. *Belarraren ahoa*. Irún, Alberdania, 2004.
- CANO, Harkaitz. *El filo de la hierba*. Irún, Alberdania, 2006.
- MAFFINI, Alberto. “La finestra aperta e il gioco dei punti di vista del narratore in *Twist* di Harkaitz Cano”. *Otras Modernidades*, Università degli Studi di Milano, Numero Speciale: Finestre: sguardi e riflessi, trasparenze e opacità, 2015. (pp. 249-263).
- RIVAS, Javier. “Una de las labores de la literatura es adelantarse a la verdad notarial”. *El País*, Madrid, 16/03/2013.
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/03/16paisvasco/1363390444_972167.html [12/06/2015]
- SENABRE, Ricardo. “Twist”. *El Cultural*, Madrid, 03/05/2013.
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/32742/Twist [12/06/2015]
- ZULOAGA, Eneko. “*Twist*. Lorategiko festa. Baionan, Tonneliers karrikako aparkalekutik aski hurbil EnekoZuloaga”. *Maiatz*, Baiona, 04/2012.
<http://kritikak.armiarma.eus/?p=5675> [25/06/2015]

Iñaki Alfaro Vergarachea es Licenciado en Historia y en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco. Desde 2012 trabaja, gracias a un acuerdo entre los ateneos y el Instituto Etxepare, como lector de lengua y cultura vasca en las universidades Alma Mater de Bolonia y Ca' Foscari de Venecia. Se interesa por la literatura contemporánea escrita en euskera y especialmente por la relación entre la historia, la literatura y otras artes.

Contacto: inaki.alfaro@unibo.it

Recibido: 30/07/2015
Aceptado: 10/10/2015