

SIEMPRE NOS QUEDARÁ OBABA.
 EL HIJO DEL ACORDEONISTA,
 DE BERNARDO ATXAGA

Olaziregi, María José (2018): Siempre nos quedará Obaba. El hijo del acordeonista, de Bernardo Atxaga. En Iker González-Allende y José Ángel Ascunde Arrieta (eds.), *El mundo está en todas partes. La creación literaria de Bernardo Atxaga* (pp. 141-159). Barcelona: Anthropos. ISBN: 9788417556020.

MARI JOSE ULAZIREGI
 Universidad del País Vasco
 Euskal Herriko Unibertsitatea

1. Punto de inflexión

No sé si, como rezaba el poeta, con la edad la came esta cansada y todos los libros buenos, leídos, pero lo cierto es que releer la novela *Soinujolearen semea* (2003, *El hijo del acordeonista*), de Bernardo Atxaga, ha vuelto a ser un gran placer.¹ Sigo pensando que es una de las mejores novelas del autor y que marca un punto de inflexión en su trayectoria literaria.² Tanto el autor como la crítica la han interpretado como un adiós al mágico y antiguo mundo de Obaba, pero también a esa geografía del terror donde reinaba Don Beldur, y que condicionó su trayectoria novelesca realista de la década de 1990, con obras como *Gizona bere bakardadean* (1993, *El hombre solo*) y *Zeru horiek* (1995, *Esos cielos*). *The Guardian*, por ejemplo, en el artículo publicado a propósito del premio del *Times Literary Supplement* a la mejor traducción al inglés otorgado a Margaret Jul Costa por *The Accordionist's Son*, iba más allá al precisar que no se trataba solamente del adiós a Obaba, sino del adiós a las narraciones centradas en el País Vasco que habían marcado su trayectoria precedente (Flood).³ Vista desde hoy, las novelas posteriores de Atxaga, *Zazpi etxe Frantzian* (2009, *Siete casas en Francia*) y *Nevadako egunak* (2014, *Días de Nevada*), habrán

1. Artículo redactado dentro de los proyectos IT 1047-16 (Gobierno Vasco), US 17/10 (Universidad del País Vasco) y FFI2017-84342-P (MINECO).

2. Para nuestro comentario, utilizaremos la primera edición del libro por Alfaguara en el año 2004.

3. Ricardo Senabre también subrayó el hecho de que la novela supusiera el final de una época en su crítica publicada en *El Cultural*.

cumplido, en parte, el presagio de Jull Costa por cuanto ambas hacían suyos paisajes -el Congo colonial, en el caso de la primera, y el paisaje desértico de Reno, Nevada, en el caso de la segunda- que alejaban al autor vasco no solo de una geografía vasca, sino también del denominado «tema vasco» (Ezkerra y Olaziregi). Son afirmaciones que, en realidad, aunque llamativas para un titular de prensa, podrían resultar verdaderas a medias. Atxaga, como todo gran escritor, imprime su voz y estilo a sus creaciones y, en este sentido, es fácil vislumbrar las obsesiones que han condicionado su obra en las publicaciones posteriores a la novela que nos ocupa (su mirada ética hacia el Otro marginado / despreciado por ser diferente, su crítica de la violencia, su ansia de precisión lingüística y rechazo de toda retórica superflua, etc.). Él mismo, en una entrevista concedida a Ainhoa Iglesias en octubre de 2004, manifestó la necesidad que tenía de renacer como escritor tras *El hijo del acordeonista*.

En artículos anteriores hemos dado cuenta de la excepcional recepción que tuvo, y sigue teniendo, esta obra (Olaziregi, 2011), una recepción ratificada no solo por el aludido premio del *Times Literary Supplement*, sino por los prestigiosos Mondragon y Grinzane Cavour; premios otorgados en Italia, en el año 2008. Y podríamos continuar apuntalando el éxito de la novela haciendo alusión a sus más de 16 traducciones, o al hecho de que su adaptación teatral a cargo del escritor vasco Patxo Tellería en 2013 la convirtió en la primera obra que se representó en euskera en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, y que dicha producción, llevada a cabo por la compañía Tanttaka, obtuvo en el año 2014 el Premio Max. Será, precisamente, el director que se encargó de la puesta en escena de la adaptación teatral, Fernando Bernués, el que dirigirá la adaptación cinematográfica de la obra en breve (Ezquiaga).

2. Fragmentarismo y paratextualidad

La tendencia a la fragmentación y el recurso a estructuras narrativas que revelan afinidades vanguardistas son una constante en la obra del autor vasco (Olaziregi, 2005). Alfabetos, abecedarios y listados inundan su trayectoria literaria, una trayectoria que, en el caso de su libro de cuentos más conocido, *Obabakoak* (1988), combinaba, además, estructuras narrativas como

el ciclo de cuentos (*short-story cycle*) y el relato enmarcado. Por su parte, el autor implícitamente incluía guiños en elementos paratextuales como la portada o el índice de la obra, que reclamaban del lector una actitud activa (e incluso lúdica) para actualizar el potencial literario de la obra. Hablamos, en definitiva, de una trayectoria literaria donde la hibridez de géneros, o la constante reflexión en torno a los límites de la literatura convierte sus textos en obras *escriptibles* en el sentido barthesiano. Lo mismo podríamos decir a propósito de novelas como la que nos ocupa, o incluso de obras más recientes como *Nevadako egunak*, que cuenta con más de cien fragmentos narrativos, «piezas narrativas», como gusta de definir las Atxaga, donde la narración de los acontecimientos responde a un doble impulso: uno exterior, el paisaje y las vivencias del autor en tierras de Nevada, y otro más interior, sus recuerdos autobiográficos. Con respecto a *El hijo del acordeonista*, también podríamos definir su estructura como fragmentaria, por cuanto incluye relatos que podrían leerse autónomamente, tales como la novela corta «El primer americano de Obaba», o incluso las tituladas «Toshiro» y «Tres confesiones». Todos ellos, junto a los apartados titulados «Nombres» y «Días de agosto», completan el mosaico de narraciones que ahondan en los tres periodos cronológicos que aborda la novela: los años treinta y la Guerra Civil; los años sesenta-setenta, que narran el «despertar» de David ante los trágicos hechos acaecidos durante la Guerra Civil y la posguerra en Obaba, así como su implicación en la lucha armada; y los años finales del siglo XX, que coinciden con su muerte.

Otro elemento paratextual, el conformado por las portadas de la novela, centrará nuestra atención en las líneas que siguen. Diríamos que las diferentes portadas de las traducciones de *El hijo del acordeonista* inciden en elementos de la novela que han resultado significativos a las diferentes comunidades de lectores. Motivos temáticos, tales como la narración de la amistad/enemistad entre dos amigos, inspiraron ediciones como la alemana de Insel Verlag (2006), o la presencia de los caballos en las paradisíacas tierras del entorno de Iruain o de Stoneham Ranch vieron su plasmación en las ediciones inglesas de Harvill Press (2008) y Graywolf (2008). La edición original en euskera (Pamiela, 2003) y la de su traducción al español de la mano de Asun Garikano y Bernardo Atxaga (Alfaguara, 2004) mantienen la excelente portada del artista vasco José Ordorika Ezkurdia

(1962-2010), quien también firmo las portadas de otros libros de Atxaga, coma *Gizona bere bakardadean* (1995, *El hombre solo*) y *I.ekuak* (2005, «Lugares»), o de discos de artistas y grupos vascos emblemáticos como Itoiz, Hertzainak y Ruper Ordorika. Se trata de un *collage* realizado a partir de una fotografía que el artista tomo en Biarritz a dos actores de un grupo de teatro de calle que se abrazan / empujan, con llamativos gestos. La composición presenta, además, una elipsis inquietante: la de las cabezas de ambos personajes, proponiendo, quizás, la idea de dos individuos que pudieran compartir pensamientos y visiones del mundo. Se trata, sin duda, de una portada más que sugerente y que nos remite a la dualidad, la oposición de contrarias, que rige todo el universo de *El hijo del acordeonista*. Tenemos dos voces narrativas que van al unísono, pero que corresponden a dos amigos, David y Joseba, cuasi hermanos, que en la novela llegan a traicionarse;⁴ una dualidad-oposición ideológica, ejemplificada en personajes como el padre, Ángel, y el tío, Juan; una dualidad de paraísos, Iruain y Stoneham, marcados, ambos, por los dramáticos acontecimientos históricos que se narran en la novela (Guerra Civil Española, radicalización del nacionalismo vasco en los años sesenta); y una constante alusión a los límites entre realidad y ficción en la caracterización no solo de los narradores David y Joseba, sino de personajes importantes como Don Pedro, Lubis, o Uba nbe.⁵

En cualquier casa, aunque la edición original en euskera y su traducción al español tengan la misma portada, hay diferencias paratextuales reseñables. La referencia al cordón (*listaria*,

4. De hecho, la novela sugiere, por boca del personaje de Mary Ann, que bien podría haber tenido otro título: «El libro de mi hermano» (24). Para las peculiaridades de la voz narrativa en la novela, se puede consultar nuestro artículo (Olaziregi, 2011: 59-60). Por su parte, José María Pozuelo Yvancos (2011) ha analizado certeramente el importante papel que lo autobiográfico juega en esta obra.

5. Así lo indicamos en una publicación anterior: «Ambas instancias narrativas [David y Joseba] están perfiladas con características fácilmente atribuibles a la biografía y trayectoria literaria del propio Atxaga. De hecho, es más que evidente el juego que el narrador establece a lo largo de toda la novela, al mezclar personajes y eventos reales con otros ficticios. El lector se sentirá tentado de dejar de lado el pacto de ficción [...] y "reconocer" algunos personajes reales, tales como Urtain (Uba nbe), Mike! Zabaltza (Lubis), Don Pedro (el diputado republicano Pedro Salinas Arregui, 1887-1962)» (Olaziregi, 2011: 60).

en euskera) en ambos índices no es en absoluto baladí, por cuanto nos sitúa frente al elemento que sirve, gracias a las «cuentas» que éste incorpora, para organizar los recuerdos de David. El regalo que el vendedor de seguros le hizo al joven David en Obaba se convierte, de este modo, en la herramienta que activa la memoria del narrador: «empecé a escribir mi libro y decidí aplicar aquel modo de recordar: iría de un tema a otro igual que los dedos del agente de seguros habían ido» (65). Diríamos, por ello, que la memoria se erige en el impulso creador de la novela, un impulso que progresa gracias a las «cuentas» que compilara David (fotografías, objetos, cartas...).

Por otro lado, deberíamos también comentar las diferencias entre los elementos que integran el índice en la versión original y en las traducciones a otras lenguas. Mientras que el original incluía, en el apartado titulado «Trozo de carbón», el cuento «Pirpo eta Txanberlain, hiltzaileak» («Pirpo y Chamberlain, asesinos»), éste no se incluyó en la traducción al español de la novela, ni en el resto de traducciones.⁶ Frente a esta supresión, se debe comentar la inclusión del poema «Muerte y vida de las palabras» en la edición española del libro y en las posteriores traducciones, justo antes del comienzo de la narración, un poema que no aparecía en el original en euskera y que comentaremos en apartados posteriores.

3. Estructura

El hijo del acordeonista comienza, tal y como ocurriera en el relato «Jovenes y verdes» de *Obabakoak*, narrando lo acontecido en la escuela de Obaba cuarenta y dos años antes, es decir, en 1957. Tras esta analepsis, Joseba, el narrador de la parte titulada «El comienzo» (9-25), nos cuenta que está en Stoneham Ranch, California, en el año 1999, tras la muerte de su amigo David. La

6. Si fue publicada, en cambio, años más tarde en el volumen *Alfabeto de las pulgas y otros textos sueltos* (Pamiela, 2013), así como traducida al inglés por Margaret Jull Costa bajo el título de «Pirpo and Chamberlain, Murderers» y publicada en *The Paris Review* 173 (Spring 2005) y en el volumen de cuentos *Best European Fiction 2013*, editado por Aleksander Hemon (Londres: Dalkey Archives Press, 2013). En una publicación anterior (Olaziregi, 2005: 110), subrayamos las analogías que este cuento tenía con el titulado «Una grieta en la nieve helada», incluido en *Obabakoak* (1988).

mujer de éste, Mary Ann, le ha hecho portador de uno de los tres ejemplares del memorial que David escribiera (16). Sigue el apartado titulado «Nombres» (26-65), donde David relata los hechos relacionados con su vida familiar en Stoneham Ranch, a través del listado de las personas que, en verdad, conforman el núcleo más importante de sus afectos: sus hijas Lizy Sara, y su tío Juan, quien relata, en el subapartado que lleva su nombre (27-34), sus últimos días de vida y el testimonio de los trágicos acontecimientos que vivió tras el alzamiento de los fascistas en Obaba, en 1936. Tras él, viene el subapartado dedicado a Mary Ann, el más extenso (34-61), y que narra como se conocieron David y Mary Ann en San Francisco, en el año 1983. Ella se convierte en la musa de David («ojos *North Cape*, labios *Thule*» [38]), junto a la cual dará comienzo a una nueva etapa de su vida en el *locus amoenus* de Stoneham. Completa el conjunto de subapartados de esta primera parte el dedicado a Lubis y los demás amigos de Obaba, y la narración de cómo obtuvo el cordón que le servirá para ordenar sus memorias (61-62).

Tras la «Dedicatoria Interior» (66), comienza el segundo apartado de la novela, el más extenso, titulado «Trozo de carbon», donde se narra la juventud de David en su primera patria, Obaba (67-282). Corre la década de los años sesenta, y el Obaba bucólico que conoce David queda repentinamente entristecido por el descubrimiento (gracias a objetos como el cuaderno de su padre, o lugares como el escondrijo de Iruain) de los fusilamientos acaecidos en Obaba durante la Guerra Civil. Estos fusilamientos apuntan a un delator amigo de los fascistas, su padre Angel. El apartado se completa con el cuento «El primer americano de Obaba» (240-282), que narra la huida, con la ayuda del tío Juan, de Don Pedro, apodado «el americano», de las garras de los fascistas. La tercera sección de la novela, «Madera quemada» (283-384), nos sitúa en la época universitaria de David, la década de los setenta, e incorpora un subapartado titulado «La baraja» (381-384). El descubrimiento del amor junto a Virginia viene de la mano del descubrimiento de la muerte de su amigo Lubis. David cobijará en el escondrijo de Iruain al comando clandestino que acaba de quemar el hotel Alaska, posesión usurpada a Don Pedro por los fascistas. La novela se completa con el cuarto y último apartado, el titulado «Días de agosto» (385-482), que nos vuelve a situar en Stoneham Ranch durante los últimos días de David. En él se narran, gracias a una

análepsis, las «traiciones» y detenciones del comando integrado por David y sus amigos Joseba y Agustín, durante los años 1976-1977, y sus consiguientes amnistias y destierros. Este apartado final incluye, además, dos relatos titulados «Toshiro» y «Tres confesiones» (408-469), confesiones que corresponden a los integrantes del comando: Agustín (Triku, 444-457), David (Ramuntxo, 457-462) y Joseba (Etxeberria, 462-469).

Vernas, por tanto, que la memoria, la rememoración del pasado con sus continuas análepsis y prolepsis, se erige en el impulso creador de la novela. Y en ese sentido, no es de extrañar que la frase que inicia la conocida novela *The Go-Between* (1953) de L. P. Hartley («*The past is a foreign country. They do things differently there*») se convierta, como se convirtió para el crítico David Lowenthal, en una cita recurrente del memorial de David, con menciones como «El pasado es un país extranjero donde se habla diferente» (69), o «Allí hacen las cosas de otra manera» (326). Revisitar el pasado de su infancia y juventudes, para David, reconocer, ante todo, los diferentes lenguajes, discursos -diríamos-, que lo regían. Así ocurre cuando caracteriza el antiguo universo de Obaba, o cuando se adentra en el mundo de la clandestinidad y la lucha armada.

Revisitar el pasado, por tanto, significa recrearlo, reinventarlo (Lowenthal, 570), domesticarlo a un aquí y ahora (Lowenthal, 573). Ese pasado es parte de nosotros, no está «allá atrás», en un país separado y extraño, sino que está asimilado en nosotros mismos y resucita en un presente en constante cambio» (Lowenthal, 573). Es por ello que *El hijo del acordeonista* incorpora referencias a personajes, tramas y motivos de la trayectoria literaria precedente de Atxaga,⁷ porque recordar es, ante todo, reescribir, re-citar los ecos de las dos patrias literarias que han

7. He aquí algunos ejemplos en la novela de referencias intertextuales a otras obras de Bernardo Atxaga: «Readers will recognize Old Martin from *Bi letter jasan ituen oso denbora gutxian* ("Two letters ail at once") in the reference, early in the novel! (44), to the shepherd who went to the United States. They will also see Daniel and Paulo from *Two Brothers* reflected in the characters of Lubis and Pantxo, and even kind-hearted Teresa from the same book, who has turned quite evil in this incarnation (the Teresa of *Soinujolearen semea* is more similar to the sinister Carmen of *Two Brothers*). Readers will also be reminded of Carlos and his hotel from *The Lone Man* by the members of David's commando and recall the main narrative motif from *The Lone Woman*-«his fingers touched mine» (Olaziregi, 2005: 259).

marcado su evolución narrativa: Obaba («Mi primera patria, la patria de mi infancia y de mi juventud» [67]) y el territorio de Don Beldur, el de la violencia política, cuyo lugar de la memoria más sagrado para los vascos es Gernika, ampliamente mencionada en la novela.

Diriamos, por tanto, que David deambula por las ruinas del pasado para reconstruir fragmentos de lo que existió. Y esos fragmentos se invocan, en el memorial de David, gracias a objetos como el aludido cordón para recordar (65), libros (101), cartas (156), el cuaderno de Ángel (159), las fotografías (la del día de la inauguración, la del encuentro con Mary Ann [233, 368]), la caja de cartón (474) y el sombrero Hotson (168); o espacios como el escondrijo de Iruain (89) y el hotel Alaska; o símbolos, como el monumento a los caídos en la guerra (285). Todos ellos son lugares de la memoria que sirven para recordar unos hechos traumáticos y proceder a su cura, a la translaboración (*working through*) de la que habla Dominique LaCapra, por medio de la creación literaria (Olaziregi, 2011: 61). Constituyen lugares que, obviamente, rompen la «hipnosis» (84) o la inopia (209) en la que vivía David en el utópico espacio de Iruain y que le permiten ver con otros ojos la realidad (se habla de los «segundos ojos» [95]). Lugares, en definitiva, que posibilitan el despertar de David (83) y la ascensión de que es el hijo de un colaborador de la Falange.

4. Regreso a Obaba

El ciclo atxaguiano de narraciones situadas en Obaba, así como su concreción literaria más acertada en el premiado libro de relatos *Obabakoak* (1988), supusieron un hito en la literatura vasca. Hablamos de una excelente recepción, tanto nacional como internacional, avalada por multitud de premios y por las treinta y dos traducciones que ha tenido la obra (Olaziregi, 2005: 56-73; Olaziregi, 2011: 191-192 y 197-209), pero también de la plasmación más acertada del proceso de autonomización que vivió la literatura escrita en lengua vasca en los años ochenta del pasado siglo. Obaba sigue seduciendo a lectores e impactando, cuando han transcurrido casi cuatro décadas desde su creación en el cuento «Camilo Lizardi erretore jaunaren etxean aurkitutako gutunaren azalpena» (1982, «Exposición de la carta del canóni-

go Lizardi»). Así lo demuestran, por ejemplo, publicaciones recientes como las de Laura Miller,⁸ o proyectos como el denominado *Muskerraren bidea* (2015, «El camino del lagarto»), donde la geografía imaginaria de Obaba se funde, como dijeron en la presentación del proyecto, con la geografía real de Asteasu, el pueblo natal de Atxaga.⁹

El Obaba que tenemos en *El hijo del acordeonista*, más allá de una geografía vivida donde rige la causalidad distinta a la que hiciera alusión Jorge Luis Borges, y donde lagartos de la especie *lacerta viridis* amenazan con introducirse en nuestros oídos y adueñarse de nuestro cerebro, es el lugar donde habitan los «felices campesinos», es decir, Lubis y el resto de amigos de David, tales como Pancho y Ubanbe. Como el autor afirmó en ensayos como «Obaba, monde secret» (1999) o *enLekuak* (2005), Obaba es, ante todo, la plasmación literaria de un mundo antiguo donde, como hemos dicho, el habla es distinta, arcaica, y donde, además, términos modernos como «*depress*» o «*paranoic*» (70) no tienen cabida por pertenecer, como los diarios íntimos, a una era en la que la subjetividad y el individualismo del sujeto moderno no han hecho todavía aparición. Se trata, en definitiva, de un mundo rural integrado por pueblos como Obaba que «se transformaron menos desde el nacimiento de Jesús hasta la aparición de la televisión -en veinte siglos- que en los treinta años siguientes», (69). Atxaga da voz y visibilidad a ese universo y denuncia, en trabajos como *Lekuak* (13-83), o en artículos como «El lugar de Euskal Herria» (2003), el menosprecio y la estereotipación con el que ha sido tratado al identificarlo, además, con una realidad y una geografía «genuinamente» vasca, y que, hasta la llegada de los románticos, no figuró en ningún mapa.

A Lubis va dedicado, precisamente, el libro-memorial que David escribe (66). El inicio del apartado «Trozo de carbón» no puede ser más significativo al respecto:

⁸ Recientemente, Obaba ha sido incluida por Laura Miller en su *Literary Wonderlands: A Journey Through the Greatest Fictional Worlds Ever Created* (Nueva York: Black Dog & Leventhal Publishers, 2016). Se trata de un catálogo de las mejores geografías literarias ficticias, pertenecientes a cien obras memorables de la literatura mundial.

⁹ Véase la página web <<http://muskerrarenbidea.eus/>> y el artículo «"Muskerraren bidea", ruta para adentrarse en el Obaba de Atxaga», de *El Diario Vasco*.

[Lubis, Pancho, Ubanbe y otros muchas de Obaba] Miraban los sacos llenos de manzanas y decían, distinguiendo cada clase: «Ésta, *espuru*», «ésta, *domentxa*», «ésta, *gezeta*». Miraban a las mariposas que se movían de aquí para allá, y no dudaban: «Ésta, *mitxirrika*», «aquella, *txoleta*», «aquella otra, *ingwna*». Nombres carentes de sentido para quienes, aun viviendo en Obaba, habían asimilado «los valores modernos», como era el caso de mis compañeros de colegio. Y también el *mio*, hasta cierto punto (70).

Podríamos decir que para narrar ese mundo antiguo Atxaga ha tratado de encontrar no solo las palabras que lo identifican como tal, sino el guía literario adecuado para adentrarnos en el paraiso que representa Iruain: «un pequeño valle verde, bucólico, que parecía destinado a acoger a los "campesinos felices" de Virgilio» (81). En efecto, como defiende Alameda, la adopción de Virgilio como guía literario en esta obra no significa tanto que se imite su estilo, sino que dialoga con él (81). Y este diálogo es lógico, por cuanto buena parte de la novela transcurre, al igual que las églogas de Virgilio, en un paisaje rural.¹⁰

Hablamos de un paisaje, el de Obaba, que tiene su expresión más idílica en Iruain, donde el David adolescente y universitario se refugia. Su acceso es complicado, pues como David afirma, había que transitar:

[...] por un camino que ni siquiera figuraba en los mapas de la comarca. Enseguida, justo después de atravesar un bosque de castaños, aparecía el barrio, una fila de caseríos dispuestos ambos lados de un riachuelo y rodeados de prados y maizales. La casa de mi madre y del tío Juan era la última de todas. Ante su puerta, después de cruzar un puente, terminaba el camino. A partir de allí, todo volvía a ser monte y bosque -bosque de hayas largas, esta vez, y no de castaños.

Cada vez que cogía la bicicleta e iba a aquella casa, sentía que cruzaba una frontera, que me adentraba en un territorio donde reinaba el pasado (82).

El bosque, *topos* privilegiado de los cuentos fantásticos de *Obabakoak* y refugio, en el accidente medieval, de los seres marginados proscritos por haber transgredido alguna norma socio-moral (Olaziregi, 2005: 125-127), vuelve a erigirse en *El hijo del*

¹⁰ Sobre la presencia de Virgilio en la novela, recomendamos la lectura del artículo de Iñigo Barbancho.

acordeonista en el hábitat privilegiado donde moran y trabajan los felices campesinos. Es en el bosque, precisamente, donde ocurre uno de los momentos epifánicos a los que Luis Martín Estudillo hace alusión (101). Se refiere al episodio que David, acompañado de Luis y Pancho, experimenta en una remota cueva. En su pozo de aguas cristalinas David sentía a los dos hermanos «mas cerca que nunca» (72) y deseaba un cambio de vida, alejado del colegio y de los otros amigos de Obaba, como cuidador de caballos, próximo a sus amigos los campesinos. La desaparición del pozo, años más tarde, sumió al protagonista en una profunda tristeza: «Sentí tanta pena como si acabaran de comunicarme el fallecimiento de un ser vivo» (97).

Al igual que Esteban Werfell o Camilo Lizardi en *Obabakoak*, David sabe que no pertenece al grupo de los felices campesinos, aunque se sienta alegre de que éstos cuenten con él y le recuerden su querencia por Iruain. Será este apego por ellos, su «misantropía» (67), la que el psicólogo de la escuela calificara de excesiva. Diríamos que estamos, de nuevo, ante la dicotomía que regía el devenir de los acontecimientos en la Obaba de anteriores publicaciones, la de la oposición entre cultura y naturaleza; una oposición que, en realidad, no persigue una exotización del mundo antiguo de los campesinos, ni una consideración subalterna de ellos. Como bien ha analizado Gorka Mercero, ambas dicotomías, cultura / naturaleza, o mito / razón, corresponden, en realidad, a categorías cognitivas similares por cuanto ambas son interpretaciones: «*Obabakoak-ek* zera esan zion munduari: "hauxe da zure ispilua; begira ezazu zeure burua hemen islatua eta kontura zaitetz zue ere zenbateraino ez ote zaituen superstitioak bizi". Obabako mundu-ikuskerara ustez zeharo gairiditurik zeukan Esteban Werfell da ikasgai horren lehen ikastuna» (50).¹¹

En términos similares se manifestaba Sebastiaan Faber, a propósito del poder subversivo de la poética fantástica en Bernardo Atxaga y Jorge Luis Borges:

Para ellos [Atxaga y Borges], lo fantástico es prueba no de la omnipotencia de la razón sino de sus limitaciones fundamentales [...]. Deshace las fronteras entre yo y el otro, entre ficción y reali-

¹¹ «Este es el mensaje que transmitió al mundo *Obabakoak*: "he aquí tu espejo; mira tu reflejo en él y date cuenta de lo hondo que habita en ti la superstición". Esteban Werfell, el que creía que tenía superada la visión del mundo que regía en Obaba, es el primero que aprende la lección».

dad, pero, en última instancia, también destruye las jerarquías entre periferia y centro, entre colonia y metrópoli, entre plagio y original. Y así demuestra que el arte y la belleza no solo son de todos nosotros, sino que, además, están en todas partes (535).

5. Una lengua con futuro

La preocupación por el futuro del euskera o lengua vasca es uno de los ejes temáticos de *El hijo del acordeonista*. La novela describe, además, la dramática realidad socio-cultural que siguió a la Guerra Civil y la dura represión que ejerció el bando de los ganadores. Sabemos, por ejemplo, que es a los quince años, en 1964, justo en la década que en verdad la cultura vasca vivió una modernización y socialización sin precedentes (Olaziregi, 2012: 154-155), cuando David ve por primera vez su lengua materna impresa (101). Se trata del poemario *Biotz-begietan* (1932), del poeta postsimbolista Xabier Lizardi (1896-1933), un libro de difícil lectura para el joven David, que no tiene competencia lectora en euskera y que solo puede leer gracias al diccionario euskera-francés de Pierre Lhande que le trae su tío (102). La novela detalla algunos aspectos de la represión de la cultura vasca, así se mencionan la denuncia que puede conllevar la posesión de libros en euskera (102) y la eliminación de lapidas con inscripciones en euskera (439).

Es, precisamente, la transmisión de la lengua vasca a sus hijas una de las preocupaciones importantes de David. De hecho, escribir su propio memorial en euskera, dejar para la posteridad su propio «*catving*» (18),¹² solo es posible para él en su «*vieja lengua*» (19); no hacerlo le parecería una traición hacia ella (19), contribuir, de alguna manera, «a su extinción» (21). De ahí la estrategia de enterrar palabras en cajas de cerillas con sus hijas, una costumbre que persigue motivarlas hacia el aprendizaje de la lengua, un deseo que, al final, David teme que no se vaya a cumplir (389). La preocupación por la supervivencia de la propia lengua es, sin duda, difícilmente comprensible para un

12. La palabra *carving* tiene, en el caso de la diáspora vasca, un significado especial por cuanto hace alusión a las frases y dibujos que los pastores vascos realizaban durante los siglos XIX y XX en miles de árboles en los Estados Unidos mientras soportaban las largas temporadas de soledad cuidando de sus rebafios.

escritor / lector en lengua hegemónica y, en el caso del euskera, ejemplifica el gran apego que la comunidad de hablantes que la sustenta tiene y ha tenido hacia ella. Como dijo el insigne filólogo Luis Michelena, el verdadero misterio del euskera no es su origen, sino su pervivencia.¹³

El aludido poema «Vida y muerte de las palabras» que precede a la novela también hace referencia al tema que nos ocupa. Se trata de un poema que, según Irene Zoe Alameda, retiene el eco del verso de la «Bucólica IX» de Virgilio: «Todo se lleva la edad, incluso la memoria» (80-81). En él, el poeta nos habla de la desaparición de las palabras antiguas, de lo silenciosamente que se van («caen al suelo / sin un lamento. / Debería decir: callando»). Una desaparición que conlleva, obviamente, la del mundo que denotaban ciertas palabras, el mundo antiguo («También los viejos dioses duermen»). Frente a ellas, las nuevas palabras pertenecen a nuestro tiempo («están hechas de materiales vulgares»), un mundo en el que rige lo efímero y desechable, pero cuya regeneración es posible con la creación de palabras nuevas, que, como las aigas en el «V Canto» de la *Divina Comedia*, «parecen vilanos en el aire» y transmiten felicidad. Lourdes Otaegi apunta certeramente a la inversión del orden natural (vida-muerte) que acomete el poema (515). Tras los versos iniciales que muestran la nostalgia y el dolor por las palabras enterradas en la arena, asistimos al goce y alegría por el nacimiento y ascensión al cielo de las nuevas. Este ciclo de enterramiento / resurrección está presente en toda la novela, simbolizado por las mariposas (*mirritxika*, *txoleta*, *inguma*, *misericoitea*...), y tiene, sin duda, su plasmación más llamativa en el mencionado enterramiento de las palabras que David y sus hijas realizan a modo de juego (Otaegi, 515).

6. La alargada sombra de Gernika

El hijo del acordeonista es una obra donde la rememoración de unos sucesos históricos pasados quiere contribuir a la comprensión de nuestra realidad histórica presente. En la línea de

13. El aforismo «todo lo que vive desea perdurar» sirve para reflexionar sobre la lengua vasca en el interesante artículo «Mi primera lengua», de Atxaga. Recomendamos su lectura.

las «novelas de investigación» sobre la Guerra Civil (Oleza, 42), la novela despliega, al igual que los relatos de Poe que lee David, estrategias que buscan dosificar el suspense en toma a la sospecha que se va «incrustando» en él (101).

Aunque el bombardeo de Gernika por la Legión Condor el 26 de abril de 1937 ya estaba presente en novelas como *Behi euskaldun baten memoriak* (1991, *Memorias de una vaca*), que presagiaban, a modo de homenaje a conocidos maquis, el giro realista de la narrativa posterior de Atxaga (Olaziregi, 2012: 164-167), lo cierto es que fue a partir de *El hijo del acordeonista* cuando publicaciones como *Markak: Gernika 1937* (2007, *Marcas: Gernika 1937*) ejemplificaron más explícitamente el deseo del autor de reflexionar, a través de las marcas que dejó la masacre (cicatrices corporales, testimonios, *ca,vings*, poemas, crónicas, cartas...), sus terribles consecuencias (Olaziregi, 2011). Si Gernika, auténtico lugar de la memoria vasca y universal, se convirtió, según Joan Ramon Resina en signo de la historia y anticipó masacres como la de Hiroshima,¹⁴ su abundante representación en la literatura vasca ha servido no solo para reivindicar la verdad de lo acaecido, sino para explicar la radicalización del nacionalismo vasco a partir de la década de los sesenta (Olaziregi y Otaegi). Son éstos, precisamente, los objetivos que persigue David con las abundantes alusiones a Gernika en *El hijo del acordeonista*: realizar su propio *ca,ving* (18), para no solo desmentir que «Guernica había sido destruida por los propios vascos» (18), sino para presentarla como el antecedente de la radicalización política que siguió a la represión tras la pérdida de la guerra:

Había mencionado entonces a Franco y a Hitler, diciendo que anduvieron del brazo, y que el bombardeo de Guernica -«el primera contra civiles»- fue una de sus hazafías. Entre los muertos de aquel día estaban, por poner un ejemplo, los abuelos y dos tíos de un amigo mío llamado Agustín, y ya me diréis qué cabía esperar de Agustín con ese precedente, y en un ambiente político en el que las lapidas en lengua vasca estaban prohibidas (439).

14. «Guernica was thus a privileged sign of history in that, by revealing the removal of the last holds on unlimited destruction, it also affirmed the moral disposition in humanity, not only through the outcry it provoked in the conscience of the common being but perhaps even more so in the failure of cynical nerve among those who were unable to rise to the teleological significance of their own actions» (Resina, 113).

La novela ofrece multitud de datos sobre la localización de Gernika («un avión recorrería en diez minutos la distancia desde Obaba hasta allí» [86]), sobre el número de víctimas («luego se supo que las 1500 personas que murieron allí, incluidos mis parientes, fueron víctimas de unas pruebas» [368]), así como sobre el simbolismo que adquieren elementos como un trozo de tela que perteneció a un pariente muerto para personas como Agustín (498). Pero, además, lugares clave como el escondrijo de la casa de Iruain, un lugar de la memoria que nos remite a los represaliados durante la Guerra Civil que no tuvieron más opción que «desaparecer» para poder continuar con vida (Don Pedro, el padre de Lubis [217]), nos recuerdan que el paradisiaco enclave de Iruain también está marcado por la tragedia de la guerra. David hará suyo el legado de los perdedores de la contienda y se esconderá en él para evitar participar como acordeonista en la inauguración de un monumento a los caídos del bando ganador (234). Rechazar tocar el acordeón significa, obviamente, hacer explícita su alejamiento del padre-fascista y apartar de sí el instrumento musical que lo identifica como hijo suyo. De ahí el nuevo uso que David le da al mismo, pues utilizará la caja del acordeón para esconder las armas (457).

La transformación del escondrijo de Iruain en zulo (383), más allá del cambio terminológico, concretiza uno de los objetivos fundamentales que persigue la novela, a saber; el de la reflexión en toma a la incidencia que el bombardeo de Gernika, la pérdida de la guerra y la represión franquista de la posguerra tuvieron en el surgimiento de la lucha armada en la década de los sesenta. Así lo indica Zulaika: «The father's war was no longer ETA's war, and yet ETA's commitment could not be understood without acknowledging the wound of the father's defeat and trauma. The site of the vanquished father's apocalypse was Gernika» (77).

El hijo del acordeonista menciona el ambiente de la época como de «pesadilla, con huelgas y atentados que los continuos estados de excepción impuestos por el Gobierno de Madrid no conseguían frenar» (285). Aunque la novela no explicita las razones por las que David decide colaborar con la lucha armada, sí muestra las consecuencias que tendrá su decisión de esconder al comando de Bikandi en el escondrijo / zulo: la aparición del cadáver de Lubis en Urtza (371-374), justo en la noche en que David y Virginia se habían confesado su amor (372). Eros y Tanatos, vida y muerte, como decíamos al principio del

artículo, ejemplo de las dualidades y fuerzas antagónicas que rigen la novela.

7. El paraíso, un nuevo comienzo

«La verdad adquiere en la ficción una naturaleza más suave, es decir, más aceptable» (407), afirma David cuando debe abordar el relato de sus años en la lucha armada. Y en verdad, los acontecimientos que se narran al final de la novela describen su progresivo alejamiento de los planteamientos de la banda: desde su detención (448), hasta su firme decisión de abandonar la banda (461) y el consiguiente desprecio/acoso por parte de sus miembros (462). También se relata la traición y abandono de la banda por parte de Joseba (462). Se trata, como vemos, de una crónica de los orígenes de ETA en pleno franquismo, así como de su impacto internacional y prestigio como símbolo de lucha contra la dictadura durante aquellos años (Arrieta, 28). La terrible deriva de la banda está señalada en la novela cuando se constata que «los que habían sido víctimas se convirtieron en verdugos» (439).

Podríamos decir que *El hijo del acordeonista* compacte, en su análisis de las categorías de víctima y victimario, los objetivos que persiguen muchas de las novelas vascas que han abordado la representación del terrorismo de ETA en las últimas décadas, a saber, el de la reflexión sobre las causas y consecuencias de dicho terrorismo (Olaziregi, 2017). Las consecuencias, en el caso de David, se plasmarán en su autoexilio a California, al paradisíaco Stoneham Ranch. La recurrente presencia del paraíso en la novela y en la obra de Atxaga (véanse los poemarios *Etiopia* y *Nueva Etiopia*, por ejemplo) simboliza, ante todo, la posibilidad de comenzar de nuevo. Y David retomará las riendas de su vida en un enclave cuyas descripciones nos recuerdan al jardín del Edén, pero que lleva en su nombre, Stoneham Ranch, la terrible marca del exilio que vivieron 4.000 niños vascos el 21 de mayo de 1937, a bordo del barco Habana, cuando fueron trasladados a Stoneham Fields, cerca de Southampton, Reino Unido.

Atxagarompe, de este modo, con la representación que América ha tenido en la literatura en lengua vasca sobre el exilio. Una representación negativa, condicionada por el deseo del retorno a la patria y alimentada por la propaganda contra la emigración que controló el nacionalismo vasco de corte sabiniano

desde finales del siglo XIX (Olaziregi, 2015). El epitafio que David elige para su tumba, «Nunca estuvo más cerca del paraíso que cuando vivió en este rancho» (10), prueba, en verdad, que se puede comenzar de nuevo, que la utopía, el paraíso, es posible. El camino hacia él, hacia la afirmación brechtiana de que «la vida es lo más grande» (461), es solo posible si hacemos frente al pasado y asumimos responsabilidades para afrontar el futuro. Y es ahí donde novelas como *El hijo del acordeonista* están realizando su contribución más certera a esa memoria cultural que incluya décadas de sufrimiento para que, precisamente, ese pasado no vuelva a repetirse.

Bibliografía

- ALAMEDA, Irene Zoe. «La arcadia vasca. La influencia clásica latina en el universo lírico de Bernardo Atxaga». *Bernardo Atxaga*. Eds. Irene Andrés-Suarez y Antonio Rivas. Madrid: Arco Libros, 2011. 75-90.
- ARRIETA, Leyre. «ETA y la espiral de la violencia. Estrategias y víctimas». *Índices de la memoria. Víctimas del dolor y la violencia terrorista*. Ed. María Pilar Rodríguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015. 21-52.
- ATXAGA, Bernardo. *Obabakoak*. Donostia: Erein, 1988.
- *Obabakoak*. Barcelona: Ediciones B, 1989.
- *Memorias de una vaca*. Trad. Arantza Sabán. Madrid: SM, 1992.
- *Gizana bere bakardadean*. Iruña: Pamiela, 1993.
- *El hombre solo*. Trad. Arantza Sabán y Bernardo Atxaga. Barcelona: Ediciones B, 1994.
- *Zeru horiek*. Donostia: Erein, 1995.
- *Esos cielos*. Barcelona: Ediciones B, 1996.
- «Obaba, monde secret». *Atxaga Baionan*. Donostia: Hiria-Egan, 1999. 91-100.
- *Soinujolearen semea*. Iruña: Pamiela, 2003.
- «El lugar de Euskal Herria». *La llanada oriental a través de la historia: Claves desde el presente para entender nuestro pasado*. Ed. Ernesto Pastor Díaz de Garayo. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava, 2003. 137-140.
- *El hijo del acordeonista*. Trad. Asun Garikano y Bernardo Atxaga. Madrid: Alfaguara, 2004.
- *Lekuak*. Iruña: Pamiela, 2005.
- «Mi primera lengua». Consultado en <www.atxaga.eus>.
- BARBANCHO, Iñigo. «El paraíso insuficiente: *El hijo del acordeonista*: ecos clásicos en una novela postmoderna». *Hipertexto* 6 (2007): 79-89.
- EZKERRA, Estibalitz y Mari Jose ULAZIREGI. «Zibilizazioaren izenean». *Gara*, 22 de mayo de 2009. Consultado en internet.

- EZQUIAGA, Mixel. «El hijo del acordeonista sera llevada al cine por Bernués». *El Diario Vasco*, 20 de febrero de 2018. Consultado en internet.
- FABER, Sebastiaan. «El mundo esta en todas partes: la subversion fantástica de Jorge Luis Borges y Bernardo Atxaga». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28.3 (2004): 519-539.
- FLOOD, Allison. «The TLS presents awards for translation». *The Guardian*, 8 de enero de 2010. Consultado en internet.
- IGLESIAS, Ainhoa. «Estoy convencido de que voy a renacer como escritor». *Bilbao*, octubre de 2004. Consultado en internet.
- LACAPRA, Dominick. *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- LOWENTHAL, David. *El pasado es un país extraño*. Trad. Pedro Piedras Monroy. Madrid: Akal, 1998.
- MARTIN ESTUDILLO, Luis. «Campo abierto: naturaleza e identidad en *Memorias de una vaca* y *El hijo del acordeonista*». *Bernardo Atxaga*. Eds. Irene Andrés-Suarez y Antonio Rivas. Madrid: Arco Libros, 2011. 91-102.
- MERCERO, Gorka. *Mundu-ikuskerak euskal nan-atiba garaikidean: modemitatearen krisitik postidentitatearen promesera*. Amorebieta-Etxano / Bilbao: Labayru, 2017.
- MICHELENA, Luis. «Euskararen bide luze bezain malkarrak (1978)». *Luis Michelena. Obras Completas*. Torno X. Eds. Joseba Lakarra Andriñua e Iñigo Ruiz Arzalluz. Donostia: Anejos del Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo, 2011. 655.
- «"Muskerraren bidea", ruta para adentrarse en el Obaba de Atxaga». *El Diario Vasco*, 25 de noviembre de 2015. Consultado en internet.
- ÚLAZIREGI, Mari Jose. *Waking the Hedgehog. The Literary Universe of Bernardo Atxaga*. Trad. Amaia Gabantxo. Reno: Center for Basque Studies - University of Nevada, Reno, 2005.
- . «Los lugares de la memoria en la narrativa de Bernardo Atxaga». *Bernardo Atxaga*. Eds. Irene Andrés-Suarez y Antonio Rivas. Madrid: Arco Libros, 2011. 43-62.
- , ed. *Basque Literary History*. Reno: Center for Basque Studies - University of Nevada, Reno, 2012.
- . «Literatura vasca y emigración: la representación de América en la literatura vasca». *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Eds. Juan Carlos Cruz Suarez, Hans Lauge Hansen y Antolin Sanchez Cuervo. Berna: Peter Lang, 2015. 319-332.
- . «Literature and Political Conflicts: the Basque Case». *The International Legacy of Lehendakari Jose Antonio Agin-es Government*. Eds. Xabier Irujo y Mari Jose Olaziregi. Reno: Center for Basque Studies, 2017. 251-278.
- y Lourdes ÚTAEGI. «La representación del bombardeo de Gernika en la literatura vasca». *Revista Internacional de los Estudios Vascos Extra* 8 (2011): 40-61.
- OLEZA, Joan. «Un realismo posmoderno». *fnsula* 589-590 (1996): 39-42.
- OTAEGI, Lourdes. «Awkward Birds. Cosmopolitanism and Globalisation Issues in Minorised Cultural Communities». *Eridenen du zerzaz kontenta: Saillkideen omenaldia Henrike Knon- irakasleari (1947-2008)*. Eds. Maria José Ezeizabarrena y Ricardo Gómez. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015. 499-518.
- POZUELO YVANCOS, José Maria. «Las formas autobiográficas como ejes narrativos de *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga». *Bernardo Atxaga*. Eds. Irene Andrés-Suarez y Antonio Rivas. Madrid: Arco Libros, 2011. 27-42.
- RESINA, Joan Ramon. «Guernica as a Sign of History». *The Chast in the Constitution: Historical Memory and Denial in Spanish Society*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017. 103-113.
- SENABRE, Ricardo. «El hijo del acordeonista». *El Cultural*, 16 de septiembre de 2004. Consultado en internet.
- ZULAIKA, Joseba. *That Old Bilbao Moon: The Passion and Resurrection of a City*. Reno: Center for Basque Studies, 2014.

