

***Soinujolearen Semea.*
O fillo do acordeonista,
de Bernardo Atxaga¹**

Jon Kortazar

RESUMO Jon Kortazar comenta a última novela de Bernardo Atxaga, *Soinujolearen Semea (O fillo do acordeonista)*, achegando en primeiro termo algúns datos biobibliográficos do escritor que axudan a entender a súa traxectoria e a relevancia da súa obra para a literatura vasca. A seguir, analiza diferentes aspectos da novela, que entende como unha síntese entre dúas tendencias practicadas por Atxaga ao longo da súa carreira literaria: por unha banda, a estética do realismo máxico no espazo mítico de Obaba a través dunha prosa elegante e, por outra, o realismo apegado aos condicionamentos históricos do País Vasco e expresado nunha prosa máis dúctil. Ademais, analiza, entre outros aspectos, os distintos niveis de complexidade narrativa d'*O fillo do acordeonista*, a autorreferencialidade coa produción anterior de Atxaga e o xogo que pretende establecer para transformar, utilizando estratexias variadas, a memoria individual en colectiva.

ABSTRACT JK begins this study of the latest novel of BA, *Soinujolearen Semea* ('The accordionist's son'), by providing information about the man and his work in order to facilitate an understanding of his development as a writer and the importance of his work in the Basque literary canon. He then analyses various aspects of the novel, which he sees as a synthesis of the two dominant strands running through all of A's oeuvre: on the one hand the Magical Realist aesthetic in the mythic space of Obaba, given expression in elegant prose, and on the other, the realism conditioned by the historical evolution of the Basque Country, with its more ductile style. K also looks at, among other things, the various levels of narrative complexity in *The accordionist's son*, the interaction with A's earlier work, and the games he plays with various narrative strategies in an attempt to transform individual into collective memory.

93

¹ Tradución do castelán de Isabel Soto López.

Presentación

A última novela de Bernardo Atxaga, publicada en decembro do ano 2003, representa o intento ambicioso de novelar un tempo que vai desde a Guerra Civil de 1936, pasando pola ficción dos anos da mobilización política contra o franquismo, até a recreación dos anos actuais.

Quizais resulte esaxerado dicir que Bernardo Atxaga quere ficcionalizar un tempo completo e un espazo que se quere total dun mundo globalizado. E, a pesar da escasísima distancia entre a redacción deste comentario e a publicación da novela, pode aventurarse que nos encontramos cun dos máis grandes intentos da narrativa vasca por novelar un tempo conflitivo, é dicir, histórico.

Soinujolearen semea (O fillo do acordeonista²) toma como tema da novela un tempo que se desenvolve desde 1957 –no momento no que o protagonista e narrador principal, David, é invitado a tocar o acordeón na escola–, até setembro de 1999, cando o segundo personaxe, Joseba, nome real de Bernardo Atxaga (Joseba Irazu), chega ao rancho de David, unha vez que este morreu e recolle o orixinal dun manuscrito no que David conta a súa vida.

94

Datos biográficos

Joseba Irazu Garmendia, Bernardo Atxaga, nace na pequena poboación de Asteasu na provincia de Gipuzkoa o día 27 de xullo de 1951. Seu pai é carpinteiro e súa nai exerce de mestra nas vilas dos arredores. O escritor decidiu utilizar pseudónimo por dúas razóns: por unha previsión de prudencia, nunha época na que escribir en éuscaro era considerado sospeitoso politicamente; e por razóns estéticas, en homenaxe á vangarda. A orixe do pseudónimo provén de dúas homenaxes. Bernardo polo nome da primeira persoa que lle deixou unha máquina de escribir e Atxaga por un compañeiro de escola, aínda que o certo é que Atxaga é un apelido do autor, polo que ás veces ten dado explicacións distintas sobre a orixe do nome que asumiu como nome literario.

² Este comentario realízase sobre a edición en lingua vasca de *Soinujolearen semea* (Pamplona: Pamiela, 2003). As citas realízanse de acordo a esa edición e as traducións do castelán [agora pasadas ao galego pola tradutora, N. da R.] son[eran] do autor do comentario.

Cando a súa familia se traslada á vila próxima de Andoain, o escritor comezará a súa andaina de lector de literatura na biblioteca municipal. Alí le os principais autores da literatura universal, non só os autores considerados apropiados para o público xuvenil.

Realiza estudos de Bacharelato no colexio de La Salle en San Sebastián e de Ciencias Económicas na Facultade de Sarriko, centro moi importante de debate cultural e ideolóxico en Bilbao. A chegada prodúcese no simbólico ano de 1968. Na Facultad de Económicas publicábanse revistas e fomentábase a lectura humanista e filosófica. Ademais de cos demais estudantes da Facultade, que era un fervedoiro de discusión e de debate ideolóxico e literario –algúns dos primeiros dirixentes de ETA estudaron nesa Facultade–, Bernardo Atxaga contactou cos escritores en éuscaro de Bilbao. Na súa particular educación literaria terá unha especial importancia Gabriel Aresti (1933-1975), poeta e dinamizador da cultura en éuscaro e da súa literatura a través do seu traballo a favor da unificación da lingua e por medio da fundación de editoriais onde publicaban os novos escritores en lingua vasca.

A publicación dos seus primeiros traballos literarios (primeiro en castelán) prodúcese na década dos 70, pero a partir do servizo militar, cando escribe o seu primeiro libro vangardista, e da súa decisión en 1977 de abandonar o seu traballo como empregado de banca e de se converter nun escritor profesional, prodúcese o lanzamento do autor. Trasládase novamente a Bilbao e crea, xunto a outros escritores, a banda *Pott (Fracaso)* en 1979 que, no terreo literario, representa unha das grandes referencias da literatura vasca contemporánea na que participaron os literatos e músicos Jon Juaristi (actual director do Instituto Cervantes), Joxemari Iturralde, Joseba Sarrionandia, Manu Ertzilla e Ruper Ordorika. A revista publicará seis números entre 1979 e 1980.

Na editorial desa revista publicará a obra que se converterá nunha referencia das novas xeracións de escritores vascos. Refírome ao libro de poemas e relatos *Etiopia (Etiopía)* en 1978.

En 1980 segue cursos de Filosofía na Universidade Central de Barcelona e a partir de 1981 comeza a súa expansión como escritor ao gañar o Premio de Relatos Cidade de San Sebastián. Durante estes anos, Bernardo Atxaga publica relato breve en diversas revistas, até que os reúne na obra que lle reportará proxección universal.

Comeza o ano 1983 coa publicación das obras que se coñecen como as do ciclo de Obaba. Nese mesmo ano aparece *Bi anai (Dous irmáns)*, aínda que a culminación do proceso prodúcese en 1988 coa publicación de *Obabakoak*, Premio da Crítica en 1989, Premio Nacional de Narrativa en 1989, Premio Euskadi 1989, Finalista do Premio European Literary Prize 1990, Premio Millepages 1991 e Premio Trois Couronnes 1995. É a obra que puxo a literatura vasca no mapa literario de Europa e a súa importancia para a identidade moderna vasca é innegábel.

Dando un xiro á súa carreira en 1993 publica *Gizona bere bakardadean (O home só)*, un cambio na súa visión da estética e un achegamento á complexa contemporaneidade do País Vasco que continuará en 1995 en *Zeru horiek (Eses ceos)*, na que relata a volta á súa cidade dunha persoa que acaba de abandonar o cárcere e a organización na que militara.

En 1999 recibe o Premio Euskadi de Literatura en castelán por *Lista de locos y otros alfabetos*. Ese mesmo ano confirma que xa está canso de utilizar un pseudónimo e que lle gustaría volver firmar co seu nome verdadeiro. Esta declaración ten moito que ver coa novela que comentamos, xa que nela existe unha volta atrás, unha ollada sobre a súa creación literaria, ademais de se presentar como unha obra que resume toda a súa traxectoria anterior e a contén, aínda que de maneira metafórica. E se ofrecemos estes datos foi precisamente para poñer a disposición do lector a información básica que lle axude a comprender as (auto)referencias que se esconden en *Soinujolearen semea (O fillo do acordeonista)*.

96

Argumento e estrutura

En apertada síntese pode afirmarse que na obra de Bernardo Atxaga existen dúas liñas básicas coas que poden describirse, claro que a moi grandes trazos, as súas tendencias estéticas: unha obra que aparece unida a un lugar mítico, Obaba, a pesar de que nese espazo poden encontrarse características que a identifican coa súa vila natal –e o seu val–, que crea á súa vez unha estética que ten que ver co realismo máxico e cunha práctica da escritura que encontra na prosa elegante, modernista e, en certo sentido, sublime, e unha narrativa de pulso máis realista que se enraiza nas condicións históricas nas que vive no País Vasco, que encontra no realismo –un realismo con toques

vanguardistas, en todo caso–, e nunha prosa máis dúctil, máis achegada á realidade, as súas bases de funcionamento. En certo sentido podería falarse de que existe unha pulsión de *homme de lettres* no caso de Obaba e un escritor máis apegado á realidade nas novelas *Gizona bere bakardadean* (*O home só*) e *Zeru horiek* (*Eses ceos*). Como ten declarado Atxaga, no primeiro caso utiliza unha linguaxe que recorda a elegancia dun mercedes, mentres no segundo utiliza un jeep, co que pode chegar a calquera lugar que queira narrar. E a distinción é importante, porque, como se sabe, as linguas minorizadas, como é o caso da lingua vasca, non adoitan ocupar coa súa lingua todo o espazo de realidade social, que posúe campos nos que o español é maioritario, e, ás veces, existen realidades sociais que só se describen en lingua española. Pois ben, *Soinujolearen semea* pretende unha síntese entre as dúas correntes.

A obra comeza cando Joseba volve ao rancho de David tras a morte deste, e a muller de David, Mary Ann, lle confía o manuscrito de *Soinujolearen semea*, unha obra autobiográfica, pero non tanto (“Autobiografiarako joera dut, baina ez horrenbestekoa”, p. 453; “teño tendencia á autobiografía, pero non tanto”, curiosamente unha frase pronunciada por Joseba e non polo narrador), que David escribira ao longo da súa vida, co fin de que faga entrega dun exemplar á biblioteca de Obaba. Un ano máis tarde, a finais de 2000, Joseba, que na obra representa un escritor profesional, dá conta do seu proxecto a Mary Ann: “pretendía facer un libro tomando como base *Soinujolearen semea*. Por dicilo doutro xeito: quería reescribir e ampliar as memorias de David” (p. 21). O que leremos, pois, é esa reescritura, ese libro que Joseba compuxo coa memoria de David. Por tanto, encontrámonos cun primeiro nivel de escritura (extradiexético) no que un narrador-editor retoma un orixinal escrito a máquina e o prepara para a súa edición e lectura, dando paso a un narrador (intradixético) que é David, o personaxe principal que conta a súa historia vital.

Nunha primeira sección, tras esa introdución chamada “Izenak” (“Nomes”), David, o narrador intradiexético dá conta da súa vida en Estados Unidos, unha vez exiliado ao rancho que seu tío comprara na raia entre Nevada e California. Os nomes aos que fai referencia o texto son os das súas fillas Liz e Sara, o de seu tío Juan (un trasunto do tío de Montevideo en *Obabakoak* e que correspondía a un tío real de Jose Mari Iturralde, un compañeiro da banda *Pott*, a pesar da indeterminación que está presente en toda ficción), e o da súa muller Mary Ann, a quen coñeceu en 1983. Unha dedicatoria, colocada nun lugar estratéxico, e os primeiros nomes dos seus amigos de

Obaba pechan esta primeira aproximación á vida de David que se encontra entre a vida e a morte, nunha sucesión que recorda a *Etiopia (Etiopía)* e á viaxe danteana: David contempla a vida desde o paraíso e a proximidade da morte, cerca da súa Beatriz norteamericana:

Nork esan behar zidan, azkenez, Obaba, nire jaiolekua eta bertako nire lagunak, eta batez ere Lubis, Stonehametik gogoratu behar nituela, eta distantzia horrek, paradoxaz, heriotzaren eta bizitzaren arteko beste distantzia itzelago hori desegin behar zuela (p. 56).

[Quen me ía dicir que había recordar, por fin, Obaba, o meu país natal, e os meus amigos, sobre todo Lubis, dende Stonehame e que dende esa distancia, por un paradoxo, ía desfacer a tremenda distancia que separa a vida da morte]

A segunda sección titúlase “Ikatz-Koxkorra” (“Unha pedra de carbón”), unha evocación dos anos de infancia e colexio en Obaba, especialmente da educación sentimental. Son os anos 60 e o narrador e principal protagonista, David. É unha indagación sobre a Guerra Civil nese paraíso da infancia, que xa mostra a sombra da traxedia. Nesa educación persoal do protagonista para chegar a saber, cumpre un papel especial o tío Juan, que lle ensina a David as claves dun mundo que permanecía oculto aos ollos dun mozo inocente coma el.

Nun momento da novela afirmase: “Denok dakigu bere aita zer izan zen.” [...] “Denok dakigu. Nik ez nekien ezer” (“Todos sabemos o que foi seu pai.” [...] Todos o sabemos. Eu non sabía nada”).

O resto dos personaxes sabe que ocorreu durante a guerra civil de 1936 naquela vila perdida, é dicir, que houbo fusilamentos e quen foron os responsábeis daquelas mortes e a quen mataron, agás David, o protagonista-narrador, cuxa aventura consistirá precisamente en saber, en darse conta, tomar conciencia de que seu pai foi un dos responsábeis da represión durante o alzamento fascista e que el é, desde o principio, o fillo do acordeonista, é dicir, un tráxico Edipo na busca da liberación a través do coñecemento.

Nesta sección inclúense tamén dous excursos narrativos, dous contos que veñen completar a imaxe sobre a represión na guerra civil: “Obabako lehen amerikanoa” (“O primeiro americano de Obaba”), que completa a historia

sobre o primeiro represaliado en Obaba, un americano que puido escapar do fusilamento coa axuda do tío Juan; e “Pirpo et Txanberlain, hiltzaileak” (“Pirpo e Txanberlain, asasinos”), que mostraría a outra cara do espello, a dos asasinos.

A terceira sección leva o título de “Egur pusketa kiskalia” (“Un anaco de madeira carbonizado”), e é a continuación desa sección na que David, xa na súa época universitaria a principios dos anos 70, vai tomando conciencia da súa personalidade e axuda a un comando de militantes etarras, até que tras o asasinato por tortura do seu amigo Lubis, que parece basearse nun feito real, a morte de Mikel Zabaltza, decide enrolarse na organización.

Esta sección contén o texto “Bigarren barne eskaintza. Tximeleta” (“Segunda dedicatoria no interior. Bolboretas”), que relata unha segunda posibilidade de lectura: unha serie, unha seriación que ten en conta os personaxes da novela.

A cuarta sección é un resumo que contén no seu interior todos os niveis da novela: “Abuztuko egunak” (“Os días de agosto”) narra a chegada de Joseba por primeira vez ao rancho de David e Mary Ann. Alí, David, que se encontra próximo á morte, completa o relato dos acontecementos dos anos 1976 e 1977 coas loitas obreiras en Bilbao, que se relatan nun aparte: “Euskadi askatzearen aldeko mugimendua eta Toshio” (“O movemento pola liberdade de Euskadi e Toshio”), co relato da súa captura pola policía, a súa tortura en comisaría e o destino do primeiro americano de Obaba. Pero organízanse unhas lecturas de literatura e Joseba conta en “Hiru aitorpen” (“Tres confesións”) as distintas versións da captura do comando pola policía, o que precipitou a súa saída da organización. Así, Joseba completa e deixa aberta a historia de David. As tres versións reabren a dúbida sobre qué ocorreu realmente e reforzan o xogo entre realidade e ficción que tanto lle gusta a Atxaga. A sección presenta tamén unha reflexión metanarrativa sobre a creación e as relacións da novela coa realidade (coa inclusión de narracións marxinais metadiexéticas, é dicir, doutros narradores dentro desa narración principal, que, á súa vez, se mostra dentro da narración-marco).

Unha explicación tan extensa pretende dous obxectivos: en primeiro lugar trata de delimitar o campo de xogo no que nos moveremos na segunda parte deste ensaio para que resulte comprensíbel para quen non lese a novela e busca

estabelecer as bases para expresar unha hipótese de traballo sobre a construción da obra.

O máis importante nesta construción –non deberíamos esquecer que para Ihab Hassan (1987) o construcionismo comporta unha das liñas básicas da narrativa posmoderna– resulta ser a súa característica especular. O espello considérase un dos símbolos máis importantes da narrativa de Jorge Luis Borges.

A chegada ao rancho do amigo Joseba ao principio da novela ten moito que ver co final no que “Abuztuko egunak” (“Os días de agosto”) pecha o ciclo vital e narrativo de David.

E, evidentemente, a sección “Ikatz-koxkorra” (“Pedra de carbón”) ten tanto que ver con “Egur puxketa kixkalia” (“Un anaco de madeira carbonizada”), non só na isotopía da madeira queimada (o carbón pode xurdir dunha combustión lenta da madeira, madeira queimada, por tanto). Á súa vez os dous períodos de estudos bacharelato / universidade e a oposición cronolóxica anos 60 / anos 70 reforzan esa condición de simetría no texto. Do mesmo xeito que “Izenak” abre os fíos narrativos que se cerrarán na sección final de “Abuztuko egunak” (“Os días de agosto”) e os nomes que se citan en “Hiru aitorpen” (“Tres confesiós”), que no fondo son tamén tres seccións cheas de nomes.

O espello resulta ser ao tempo fascinación e engano, ilusión e creación de realidade e ficción. Nesta estrutura, o espello é un labirinto, un xeroglífico que resalta, nun mesmo momento, a verdade e a ficción, a memoria e a historia recomezada.

Un espello que reflicte outro espello, un mundo mirado noutro..., igualdade e cambio, creación e historia, como eses distintos niveis na creación de texto: texto dentro dunha narración marco, texto (cartas dos irmáns de Marcelino desde a fronte, confesión do primeiro americano de Obaba, confesiós dos compoñentes do comando lidos por Joseba en “Tres confesiós”, en resumo, extradiéxeses na narración de Joseba (e mesmo na primeira páxina que recolle a historia de David na escola e a súa primeira intervención co acordeón), intradiéxeses na narración case autobiográfica de David e metadiéxeses nos elementos narrativos contados nas liñas precedentes, onde as versións sobre a realidade se van acumulando en distintos niveis de complexidade narrativa.

Autorreferencia e intertextualidade

Un dos elementos máis importantes desta novela consiste na afirmación do autor de que aquí reuniu o resumo da súa obra narrativa anterior, de que aquí se encontran tanto o ciclo de Obaba coma a estética realista das súas últimas novelas publicadas.

E é certo. Un lector atento pode encontrar aquí un exercicio de autorreferencia de alusións e unha práctica da arte de tecer narrativa.

1. Os personaxes. O primeiro carácter autorreferencial consiste no acto de nomear os personaxes. Tanto os nomes de Carmen coma o de Teresa apareceran na novela *Bi anai (Dous irmáns)*, correspondente a 1983. É certo que se conservan os nomes e en certo sentido a personalidade deses personaxes. Teresa era unha personalidade malvada naquela novela e tamén nesta, aínda que máis mitigada. Carmen correspondía a unha personalidade bondadosa, pero mentres alá era unha rapaza, agora representa a nai do protagonista. Habería que advertir que outros personaxes tiveron existencia ficcional noutras obras do autor. Así, Carlos e Sabino, aos que coñeceramos en *Gizona bere bakardadean (O home só)*; aquí retómase o seu nome e tamén a súa historia ficcional nun momento anterior para completar a súa historia. Mesmo o nome de Jose Francisco rememora o dun personaxe autista que tomou corpo na ficción antes de que se firmase *Obabakoak*, pero que indica ese camiño cara ao tradicional e cara ao oral.

2. O espazo de Obaba. Rememora o espazo mítico da infancia e mocidade que se representaban naquela obra e que se retoma nesta. Representa un mundo tradicional no que os elementos da natureza configuran un mundo no que a oralidade (véxase agora a maneira de falar de Sebastián, por exemplo, que nun momento se declara “primitivo”) domina a visión do mundo, a psicodinámica dos personaxes, que diría Walter Ong.

3. Procedementos narrativos. Algúns procedementos narrativos lembran técnicas utilizadas en *Obabakoak*. Así, por exemplo, a transcripción dunhas cartas que recordan a linguaxe da época, a rememoración das cartas dos irmáns de Marcelino (páxina 150) e a carta do primeiro americano de Obaba (Pedro Galarreta) que lembra o que aconteceu o 15 de agosto de 1936 (páxina 460 e seguintes.)

4. Elementos estilísticos. Algúns trazos de estilo, as series, os paralelismos... recordan procedementos dialóxicos utilizados en *Obabakoak*.

5. *Bi anai*, unha referencia. A pesar desa referencia á obra maior de Atxaga, a autorreferencia de *Bi anai* (*Dous irmáns*) resulta un elo importante na percepción da autorreferencia que está presente nesta obra. Os dous irmáns descríbense a miúdo. David e Joseba, por exemplo, son como dous irmáns e, de feito, a obra podería terse chamado *Anaiaren liburua* (*O libro de meu irmán*) (páxina 21), tanto na ficción, xa que se recolle unha suxestión de Mary Ann ao transcritor, coma na vida real, porque Bernardo Atxaga ten confesado nalgunhas declaracións que dubidaba entre os dous títulos. Pero Lubis e Pantxoa, Jose Francisco, son irmáns e como en *Bi anai*, un debe coidar do outro, que padece unha deficiencia psíquica pola que debe seguir un tratamento. Pero tamén son irmáns os fillos de Adela: Sebastián, quen ten un lugar maior na obra, e os xemelgos (non podían faltar nunha obra especular, na que o sentido do sinistro está presente). Habería que ter en conta que dous irmáns simbolizan unha guerra civil e isto xa desde as connotacións bíblicas do tema.

102

6. A vontade de representación do real. É un punto de contacto coa análise da situación do País Vasco e as súas novelas *Gizona bere bakardadean* (*O home só*) (1993) e *Zeru horiek* (*Eses ceos*) (1995).

7. Confesións e declaracións. A narración “Hiru aitorpen” (“Tres confesións”) ten moito que ver coa obra de Bernardo Atxaga *Tres declaraciones* (1997), mal coñecida e, por iso, pouco tratada pola crítica vasca. O coñecido novelista español José María Guelbenzu (1999) escribiu sobre ela:

Hay una cualidad en la escritura de Bernardo Atxaga que me ha llamado la atención desde la publicación de su *Obabakoak*, una cualidad que es consustancial a su escritura por cuanto no le ha abandonado en ninguno de sus textos, tanto si son mayores como menores; esa cualidad es la de la sencillez narrativa. Conviene decir en seguida que es una sencillez propia de una escritura fundacional, de una escritura que actúa como si fuera la *primera vez* que algo se cuenta. Lo simbólico en su valor de universal, es alcanzado por el grado de intensidad sobre lo particular o local, pues la intensidad significa, aunque parezca paradójico, concentración y depuración de todos los elementos accesorios y anecdóticos. Cuando Atxaga alcanza estos momentos, se ejemplifica bien la idea de que sólo la claridad es verdaderamente compleja.

Atxaga puede transitar sobre terrenos ya practicados en otras literaturas sin miedo, pues el suyo es un camino iniciático en la literatura vasca contemporánea.

De maneira que pode afirmarse que a obra ten en conta toda a produción anterior de Bernardo Atxaga e realiza un percurso por ela, desde os primeiros momentos até as súas últimas producións.

Pero ningún escritor escribe unha novela como un xogo de autorreferencias, como un xogo de adiviñas para o lector. Sería un xogo sutil pero fútil. Por iso están presentes as referencias a unha achega do que quere contar a novela, é dicir, na busca das autorreferencias na senda da estética realista, isto é, naqueles ecos a *Gizona bere bakardadean*: aquí tamén o personaxe principal é un personaxe só, aínda que non como Carlos na novela de 1993. E quizais proveña desa sensación de despiste e soidade do personaxe o clima de frialdade que se apodera del en certos momentos.

Por iso merece a pena situarse na intertextualidade. Non cabe dúbida de que existe unha intertextualidade interna no texto, aquela que se fai eco de escritores vascos que escribiron nunha tradición que se segue. Así, cabería mencionar os relatos orais de Elícegui, que serviron de base á construción do relato oral de *Obabakoak*, a prosa de José María Agirre, Javier de Lizardi, que serve de base aos textos remendados da guerra civil, a Ramon Saizarbitoria que escribiu *Gorde nazau lurpean (Gárdame baixo terra)*, unha obra unitaria que consiste na unión (non tan pechada como a que aparece nesta obra) de cinco novelas curtas, que sabe mesturar personaxes de ficción e nomes reais, a quen lle gusta un estilo que recorda a sinfonía musical, coa utilización de frases que se van repetindo no texto...

Pero, sen lugar a dúbidas, segue presente en Atxaga o xogo da metaliteratura que tanto debe á vangarda, á xente do OULIPO, á creación de listas, das que logo falaremos. Pero ademais das mencións que xa apareceron neste texto (sobre todo, a Jorge Luis Borges), pode citarse a Josep Plá no momento da creación dunha conciencia observadora e na estraña contención sentimental dese personaxe –véxase a súa fría e inexplicábel reacción posterior á súa relación con Teresa nas páxinas 181 e seguintes. Ademais creo que debemos mencionar a Nabokov como unha das referencias do texto, tanto pola continua apelación ás bolboretas, que o autor ruso colleccionaba –que configuran un dos

soportes simbólicos do texto: as bolboretas para os antigos gregos significaban os pensamentos que voan coma elas-, coma na ambición de recrear calquera situación, cunha análise de firme comprensión, aínda que se trate do acontecemento máis nimio. Así, un momento tan normal como que o protagonista vexa na televisión un partido de hóckey sobre xeo (páxina 357 e seguintes), serve para contraponer o mundo contemporáneo da televisión co mundo tradicional de Obaba e as súas carreiras de cintas o día da festa patronal, costume que consiste en ensartar unha argola colgada dunha cinta que corresponde a unha muller coa que o home poderá bailar na festa e á que poderá acompañar até medianoite, un modo de cortexar de carácter rural que corresponde ao mundo tradicional. A relación entre o coleccionista de bolboretas e Nabokov só é tanxencial, de feito paréceme máis importante a actitude ante a narración que o feito externo da súa afección a coleccionar bolboretas. Evidentemente existe no mundo contemporáneo vasco un coleccionista de bolboretas cunha maior presenza e proximidade que Nabokov. O coleccionista de bolboretas da novela parece reflectir e inspirarse en Antxon Etxebeste, dirixente da organización ETA.

Memoria e historia

Soinujolearen semea pretende dous obxectivos fundamentais: en primeiro lugar a creación dun tapiz histórico no que se relate a educación sentimental dun mozo nos últimos anos do fascismo e primeiros da transición española, e a creación dun sentimento arredor dun mundo (o tradicional e primitivo) que se vai desfecendo baixo o empuxe de novas formas de vida, da modernidade nun aspecto. Desde este punto de vista, a recreación e a reescritura dunha memoria son os temas básicos desta novela.

Deberemos reflexionar, en primeiro lugar, sobre o título da novela: *Soinujolearen semea* (*O fillo do acordeonista*). Como é habitual en Bernardo Atxaga, a novela céntrase nun personaxe. Vexamos o que declarou sobre a técnica narrativa da novela *Zeru horiek* (*Eses ceos*) e sobre o seu personaxe:

Un día fun testemuña dunha pintada: dous mozos escribían un nome nunha parede e logo engadían o cualificativo de traidora. Ben, dixen para min, velaquí está o novo tema. Trataría de imaxinar a volta á casa daquela traidora [...] Coido que o primeiro é o personaxe. Procuco apegarme a el e seguilo durante un treito da súa vida. E de aí sae todo.

Apegado a un personaxe, David, o grande observador, sae a novela. Pero das dúas relacións posibles que se puideron ter novelado con respecto a este personaxe, é dicir, a relación co seu amigo Joseba, que daría lugar a outra novela proxectada baixo o nome *Anaiaren liburua* (*O libro de meu irmán*), preferiuse a relación co seu pai, con respecto a quen se define: o fillo do acordeonista e do fascista da guerra civil. Como se a culpa do pai aínda retumbase na súa educación sentimental; como se, simbolicamente, se concibise o País Vasco e a súa historia como un fillo que naceuse na inxustiza da Guerra Civil de 1936...

David non é unha excepción na configuración doutros personaxes da novela de Bernardo Atxaga: mantén un conflito co seu pai, adora a súa nai, as relacións afectivas (Teresa, Virginia) non se describen de forma satisfactoria, é moi amigo dos seus amigos, sobre todo de Lubis... É sobre todo, un relator, é excepcional observador dun mundo que desaparece. Pero é un personaxe definido desde os primeiros momentos, inxenuo, levado á acción por outros personaxes (o tío Juan, Joseba...) e cuxas decisións parecen depender dun mundo do que el non posúe as claves, como se o tempo que vive o arrastrase, como se a súa vida non dependese del, se non doutra instancia que permanece na contemporaneidade... Pero el tece o tapiz dun tempo e nese sentido completa a historia literaria, na metáfora básica da cultura occidental onde a literatura se une ao acto de tecer unha historia.

Ese tear fala dunha vida perdida, fala dunha memoria: “Oroitzapena txanpon bat bezala hondoratu zitzaidan oroimenean”, p. 43 (“O recordo afundiuse como unha moeda na memoria”). E habería que recordar que a memoria “é infinita, mediatiza toda a conciencia” (Fentress e Wickham, 2003, p. 14).

A novela pretende rescatar esa moeda e converter esa memoria persoal, en memoria social. A memoria persoal atínxelle a un mesmo, pero pode converterse en memoria social. A primeira pode ser pouco importante, sucede nun bar, en calquera sitio, e pode ser fráxil. Pero unha memoria persoal convértese en colectiva cando se fala dela.

¿Como se fai “social” a memoria individual? En esencia, falando dela. Os tipos de lembranzas que se comparten con outras persoas son os que resultan importantes no contexto dunha clase particular [...] Os grupos sociais constrúen as súas propias imaxes do mundo estabele-

cendo unha versión acordada do pasado e ao salientar que esas versións se establecen mediante a comunicación (Fentress e Wickham, 2003, p. 14)

Un dos obxectivos desta novela consiste en verbalizar ese recordo persoal e en canto publicado e público convertelo en social, é dicir, en imaxe que unha comunidade se dá a si mesma do que ocorreu, sabendo, ademais que a memoria social é imprecisa, cambiante e difusa e, desde logo, se crea a través duns mecanismos complexos nos que participa a narración literaria, pero nos que ten un papel maior a narración histórica e a creación simbólica...

David ofrece, pois, a súa memoria histórica individual, para terminar de crear una imaxe dun mundo que desaparece. Pretende crear unha memoria social a través da súa particular memoria individual. Nese xogo entre memoria individual e social, a narración xoga coa interferencia, non só entre diversos planos da ficción e de voces narrativas (algúns das narracións incluídas utilizan un narrador heterodiexético nun nivel intradiexético, como en “Obabako lehen amerikanoa” (“O primeiro americano de Obaba”), senón tamén coa interferencia do real e o ficticio, é dicir, coa inclusión na ficción de personaxes identificábeis con persoas reais. O primeiro deles, é obvio, é o propio Joseba, un personaxe que se trata como trasunto do autor real; algúns personaxes pertencen ao ámbito privado e á historia familiar do autor, como José Francisco por exemplo, do que sabemos, obviamente por declaracións do autor, que pertence a ese ámbito; algúns personaxes aludidos foron reais como o boxeador Uzkudun, ou José Manuel, Ibar, Urtain, ficcionalizado aquí con outro nome, ou o personaxe Txanberlain ou Gabastou, o tradutor ao francés de Bernardo Atxaga, recreado aquí como un personaxe... Xogos que combinan a memoria persoal coa memoria colectiva.

106

Con respecto á perda dun mundo tradicional fronte ao embate da modernidade –na novela consígnanse todos os novos aparatos modernos que van colonizando a cociña e o comedor de Adela–, o mundo campesiño que aquí se idealiza, como un mundo feliz, remite a un texto anterior de Atxaga que se recolleu en *Lista de Tolos e outros alfabetos*, “Alfabeto da montaña”, e que idealiza a natureza.

Na novela existe un fragmento revelador neste sentido: o personaxe volve a ver un leñador que se chama Imaz e preguntalle:

‘Eta zu? Hemen al zaude oraindik!’, hots egin nuen. Zimurtuta zeukan aurpegia, beste egun hartan baino askozaz ere zaharragoa ematen zuen. ‘Gu basoan hilko gaituk!’, esan zidan. Ezpainak kizkurtua zituen. Irribarrea lehengoa zuen” (p. 329).

[¿E ti? ¿Aún estás aquí?, pregunteille. Tiña a cara enrugada, e semellaba moito máis vello que aqueloutro día que o vira no bosque. Díxome: ‘Nós habemos morrer no bosque’. Tiña os labios caídos. Tiña o mesmo sorriso de sempre]

Entre os que morrerán no bosque e os que morrerán fóra do bosque (aínda que David morrerá en Stoneham, é dicir, na casa de pedra, a pedra símbolo do País Vasco), *O fillo do acordeonista* pretende a memoria, a homenaxe, o consolo –ten dito o autor– daquel mundo que desapareceu.

Para iso o autor utilizou dous sistemas de memoria campesiña. Así o definen, por exemplo, os teóricos da memoria: en primeiro lugar, a importancia da xeografía local como unha forma de estruturación desa memoria e, en segundo lugar, como unha forma de memoria que se apoia antes que nada no individuo e na súa familia, e logo, en relacións entre familias: son as estruturas básicas de reconstrución desa memoria de David que seguiu o autor na composición da novela.

Existe unha terceira estratexia narrativa: os teatros da memoria. É dicir elementos que sirvan para facer atraente a narración desa memoria: trátase de estratexias mnemotécnicas que se utilizan cando está ausente a escritura, cando alguén debe memorizar algo e repetilo. Na retórica clásica, por exemplo, o orador imaxinaba unha rúa chea de tendas e en cada unha delas colocaba unha palabra e un concepto que o axudase no percurso do seu discurso cando tivese que pronuncialo. Os teatros da memoria que establece a novela son os nomes dos amigos (“Izenak”, “Nomes”, chámase unha das seccións do texto). Pero non é o único teatro da memoria que marca o texto.

Un dos teatros da memoria máis utilizados nesta novela son as listas: as listas de persoas queridas, as listas das rapazas guapas de Obaba e a lista máis importante, a das bolboretas en “Segunda dedicatoria interior. Bolboretas”. Deixaremos de lado agora a teoría da oralidade que propón a importancia das listas na creación dunha conciencia onde se separan a conciencia do escrito e do oral, a lista como principio da escritura, e subliñaremos a súa importancia

como recreación dun mundo que se atén a unha técnica das estratexias narrativas que se unen a unha escritura da vangarda, posto que a utilización da baralla (neste caso das cartas das bolboretas) trae á memoria os experimentos creativos de Italo Calvino.

E seguindo co tapiz debemos centrar agora a nosa atención nos nós que se unen baixo o tapiz para crear o debuxo que este propón.

Os nós que crean o tapiz

108 É evidente que a multifuncionalidade no desenvolvemento da historia e a complexidade das estruturas narrativas (distintos niveis de narración, cambios na figura do narrador...) se ve atenuada por un movemento de repetición de certos temas, que non se mostra só na estruturación simétrica (non tocar o acordeón na inauguración da primeira parte / tocar o acordeón na festa da segunda parte, Teresa / Virginia...), senón na repetición de certos temas e de cambiantes motivos narrativos que inclúen técnicas orais de memoria (claramente a repetición o é e non dos menos utilizados), como por exemplo, o tema do canto das ras e do que din, o tema das visitas ao bosque, das músicas (“Padam Padam”, para definir a David e “Oh Susie Q” para definir a Joseba), das cartas da fronte, do caderno... e certamente, as listas. Os temas recorrentes, as metáforas acertadas dirixen a ollada cara ao *homme de lettres* que non se abandona, que segue escribindo, cun gusto especial pola linguaxe, unha linguaxe que se oe ao ler, e que se describe como oído, matizando as diferenzas de matiz entre o éuscaro da xente do campo e o éuscaro da cidade, que se mestura co francés, o inglés, o español... na definición exacta do que se dixo.

Pero existe tamén o escritor realista que se ocupa da cronoloxía –exacta– e de buscar un espazo que una o espazo mítico de Obaba co espazo globalizado (Xapón e Estados Unidos e A Habana e Montevideo) presente nesta narración, non só na busca dunha impresión global do vasco (a descrición da diáspora), senón tamén na configuración dun espazo do non lugar.

Se volvemos ocuparnos da linguaxe deberemos ocuparnos da memoria, porque non existe memoria social sen linguaxe:

Unha memoria social só pode ser social se é quen de se transmitir, e para iso primeiro debe articularse. Polo tanto, a memoria social é

memoria articulada [...] A transmisión da memoria articulada depende, nun senso máis xeral, do xeito en que nunha cultura se representa a linguaxe (Fentress e Wickham, 2003, pp. 69 e 68).

E neste punto, paréceme, a síntese entre *homme de lettres* e o escritor realista esvaécese. En efecto, se esta novela fose unha novela realista, ou moderna, e se así tivésemos que lela, deberíamos saber que o realismo non só ten en conta o espazo e a cronoloxía realista, senón tamén e sobre todo, a causalidade —e xa vimos o pouco efecto causal na relación con Teresa e con Virginia. E esta técnica tampouco non se ten en conta na creación do personaxe de David, que durante boa parte da novela é un personaxe pasivo, un personaxe cunha certa contención afectiva, como se relatase desde lonxe, afastándose do obxecto da súa narración. Por iso na novela é máis importante o carácter de sensacións, de creación dun mundo de relacións entre o eu e a súa familia, e o contorno de afectos, que as técnicas de suspense (que as hai, claro), e a creación dun conflito. Non debemos esquecer que estamos perante un tapiz, que ensina unha imaxe da memoria e que esta é memoria porque se comunica. E isto pode explicar tres características que mostra a novela: a menor importancia concedida aos conflitos narrativos (non aos psicolóxicos), fronte á importancia concedida á linguaxe (e á súa asunción auditiva) e á conversa entre os personaxes.

109

Se a memoria persoal se converte en social “falando dela”, os personaxes desta novela son grandes conversadores, charlan e falan, interactúan na gran cantidade de momentos en que se reúnen arredor dunha mesa (para tomar unha cervexa ou para tomar unha comida), e falan e falan, precisamente, porque é a maneira na que a memoria privada de David pode converterse en memoria social, que é a proposta por Bernardo Atxaga para interpretar un momento histórico. Novela, pois, de contemplación máis que de acción no percurso polo teatro da memoria do personaxe principal e narrador, David.

Jon Kortazar

Universidade do País Vasco

Bibliografía

Obra de Bernardo Atxaga

Soinujolearen semea, Pamplona: Pamiela, 2003.

Bibliografía citada no comentario

Hassan, Ihab, *The Postmodern Turn. Essays in postmodern theory and culture*, Ohio State: University Press, 1987.

Fentress, J., e C. WICKHAM, *Memoria Social. Frónesis*, Madrid: Cátedra. Universidade de Valencia, 2003.

Guelbenzu, J.M., “Tres declaraciones. Bernardo Atxaga”, *Revista de Libros*, nº 34, 1999, p. 48.

Teses de doutoramento sobre Bernardo Atxaga

Apalategi, Ur, *La Naissance de l'écrivain basque. L'évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*, París: L'Harmattan, 2000.

Hanafy, Ramadan, *La narrativa de Bernardo Atxaga. Análisis semiótico de Obabakoak*, Universidade de Oviedo, 2001. Inédita.

Jones, Helen, “To be known it has to be told”. *Truth and Fiction in the Work of Bernardo Atxaga*. En preparación.

110

Olaziregi, Mari Jose, *Bernardo Atxagaren irakurlea*, Donostia: Erein, 1999.

Libros sobre a obra de Bernardo Atxaga (non se citan aqueles que se publicaron só en lingua vasca)

Ascunce, José Ángel, *Bernardo Atxaga, los demonios personales de un escritor*, San Sebastián: Saturrarán, 2000.

Kortazar, Jon, *La pluma y la tierra. Poesía vasca contemporánea*, Zaragoza: Prames, 1998.

———, *Literatura vasca desde la Transición. Bernardo Atxaga*, Madrid: Minnesota University Press. Ediciones del Orto, 2003.

Olaziregi, María José, *Leyendo a Bernardo Atxaga*, Lejona: Servizo de Publicacións da Universidade do País Vasco, 2002.

Bernardo Atxaga na rede

www.ikeder.es