



Hipertexto 6  
Verano 2007  
pp. 79-89

**El paraíso insuficiente: *El hijo del acordeonista*:  
ecos clásicos en una novela postmoderna**

Ignacio Barbancho  
Universidad de Navarra

Hipertexto

I

“Para mí el paraíso consiste en la posibilidad de empezar de nuevo”, señaló Bernardo Atxaga<sup>1</sup> en una entrevista concedida tras la publicación de *El hijo del acordeonista*<sup>2</sup>. Si bien realizó esta declaración a título personal, bien hubiera podido hacerla en nombre del protagonista de su novela. A fin de cuentas, la historia de David es la de alguien que abandona su antigua vida para inaugurar una nueva, y al hacerlo descubre el paraíso.

La nueva vida de David transcurre en el rancho de Stoneham, en los EEUU. La antigua se desarrolló en España, en una pequeña localidad del País Vasco llamada Obaba. En el paraíso David es criador de caballos. En el infierno fue etarra. En suma: David es un antiguo terrorista que, tras su excarcelación por indulto en 1976, rompe todo vínculo con su pasado y se traslada a los EEUU para trabajar en un rancho. Este comienzo resulta para David un paraíso, ¿por qué si no habría de ordenar a su mujer, Mary Ann, que esculpiera la siguiente frase en su epitafio: “Nunca estuvo más cerca del paraíso que cuando vivió en este rancho”?

*El hijo del acordeonista* tiene como protagonista a un habitante del paraíso que, para resguardar su particular Edén de potenciales intromisiones (el mal se cuela por las rendijas más inesperadas), lo mantiene al margen de su pasado. David ha dividido su vida en dos períodos: en dos tiempos y en dos espacios. Entre ambos momentos –entre ambos espacios - existe una infranqueable brecha, que se traduce en los siguientes elementos: el océano Atlántico, que establece la separación geográfica entre España y los EEUU, y

<sup>1</sup>[www.bilbao.net/castella/residentes/vivebilbao/publicaciones/periodicobilbao/octubre\\_2004/pergola02.pdf](http://www.bilbao.net/castella/residentes/vivebilbao/publicaciones/periodicobilbao/octubre_2004/pergola02.pdf)

<sup>2</sup> Atxaga, Bernardo: *Soinujolearen semea*, Pamplona Pamiela, 2003 [*El hijo del acordeonista*, Alfaguara, Madrid, 2004.

el silencio, que hace impermeables pasado y presente. Hay, sin embargo, una vía que el protagonista mantiene abierta al pasado: la literatura. En efecto, David aprovecha sus ratos libres para escribir una serie de textos de carácter autobiográfico. A través de la redacción de diarios, cuentos, retratos y poemas<sup>3</sup>, refleja, por una parte, su vida actual en los EEUU y, por otra, recupera su vida pasada. Su antiguo *lugar en el mundo*. Obaba.

Pero, ¿por qué dejar abierta esta grieta por la que en cualquier momento puede colarse una serpiente?, ¿por qué, si la vida de David es plena, necesita escribir sobre su pasado?, ¿por qué emplear el presente del paraíso en resucitar un tiempo extinto?, ¿acaso el “nuevo comienzo” de David no constituye un paraíso?... ¿es cierto que David ha comenzado de nuevo?

Para responder a estas preguntas, propongo tomar una vía indirecta. Tal vez resulte fructífero recurrir a una literatura, la greco-romana, que en nuestros olvidadizos tiempos postmodernos puede parecer remota. Sin embargo, en *El hijo del acordeonista* se escuchan, como trataré de demostrar en el presente artículo, ecos provenientes de la *Eneida* de Virgilio, y se me ocurre que una lectura comparada de las dos obras puede revelar algún dato interesante. El poema épico virgiliano, escrito en torno al 17 a. C., comparte con la novela de Atxaga, publicada en 2003, el tema del comienzo: Eneas abandona Troya y parte a Italia en busca de un nuevo asentamiento; de forma análoga, David abandona Obaba y viaja a los EEUU para iniciar una nueva vida. Analicemos las similitudes y las diferencias entre ambas. Viajemos a Troya para comprender Obaba.

## II

Del mismo modo que la obra capital de Atxaga, *Obabakoak*, *El hijo del acordeonista* es una novela de carácter marcadamente metaliterario. Una primera lectura basta para comprobar que las referencias a otros libros y escritores, las reflexiones en torno a la creación literaria y al lenguaje, la percepción de la realidad como texto y la aplicación de la hermenéutica literaria para la comprensión de la experiencia propia y ajena constituyen una constante a lo largo de toda la novela. Los protagonistas mismos se dedican de un modo o de otro a actividades vinculadas con la literatura: Joseba y David, a la creación literaria; Mary Ann, a la enseñanza universitaria de traducción de textos.<sup>4</sup>

Aunque este carácter metaliterario se registra en varios planos<sup>5</sup>, para lo que aquí interesa nos centraremos únicamente en el intertextual. Los dos

<sup>3</sup> En la edición en español la novela comienza con un poema, ‘Vida y muerte de las palabras’, que la edición en euskera no incluía.

<sup>4</sup> Para una lectura de *El hijo del acordeonista* en clave metaliteraria, Cfr. Barbancho, Iñigo: *Los memoriógrafos de la ficción*, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/memoriog.html>.

<sup>5</sup> El carácter metaliterario puede apreciarse en los siguientes niveles: a) Los personajes reflexionan acerca de las palabras que emplean en sus diálogos: precisan estas palabras, las traducen, las analizan: “‘*Errantes*. Me gusta esa palabra’, le he dicho, y nuestra conversación ha adquirido el tono de las charlas de hace treinta años en Bilbao” (390); b) Los personajes hablan sobre las lenguas: situación del vasco. “Somos muy poca gente [los hablantes vascos]. Menos de un millón de personas. Cuando uno solo de nosotros abandona la lengua, da la impresión de que contribuye a su extinción. En vuestro caso es distinto. Vosotros sois millones de personas. Nunca se dará el caso de que un inglés o un español diga: ‘Las palabras que estuvieron en boca de mis padres me resultan extrañas’” (21); c) Los personajes hablan sobre literatura: introducen citas, hablan sobre libros, sobre escritores. “Oía en mi interior la voz sabia,

grandes hipotextos con los que establece comunicación la obra de Atxaga son la *Biblia*, por una parte, y las *Bucólicas* o las *Geórgicas* y la *Eneida* de Virgilio, por otra. Los límites del trabajo me obligan a centrarme únicamente en las relaciones con este segundo grupo de obras. Veamos un ejemplo:

Era un pequeño valle verde, bucólico, que parecía destinado a acoger a los ‘campesinos felices’ de Virgilio. Para llegar hasta allí había que tomar la carretera que iba de Obaba a San Sebastián, y torcer luego, a los dos kilómetros, 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 a 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. 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.<sup>6</sup>

“Los ‘campesinos felices’ de Virgilio”: ¿cuál es la función de esta referencia a las obras de Virgilio (bien sean las *Bucólicas*, bien las *Geórgicas*)? En este caso, como veremos a continuación, la frase opera a un nivel temático.

Uno de los asuntos centrales de los que se ocupa *El hijo del acordeonista* es la oposición campo-ciudad, concretado en el antagonismo Iruain-Obaba. Obaba es el nombre de un ‘topos’ mítico recurrente en la narrativa de Atxaga, identificado por la crítica como trasunto de la localidad guipuzcoana de Asteasu. Si bien en otras obras del mismo autor puede presentarse como un espacio de naturaleza esencialmente rural, en el caso de la novela que nos ocupa adquiere el valor semántico de ‘espacio urbano’ o de ‘modernidad’. David pertenece por nacimiento a Obaba, la residencia familiar se sitúa en su mismo centro, y, sin embargo, su corazón lo conduce una y otra vez a Iruain. Esta patria espiritual del protagonista es un enclave natural de difícil acceso (“un camino que ni siquiera figuraba en los mapas de la comarca”), en el que no hay más construcciones que un puñado de caseríos y un criadero de caballos, propiedad de Juan, tío de David (más tarde, Juan abandonará Iruain y construirá el mencionado Stoneham). El valor semántico de Iruain, por oposición a Obaba, sería ‘espacio natural’ o ‘forma de vida antigua’.

David se presenta como un personaje anfíbio -mitad campesino, mitad urbanita- que vive de forma problemática su “doble nacionalidad”. Aunque como él mismo reconoce, “lo ignoraba todo acerca del pastoreo; no sabía

---

aquella que, según Virgilio, transmite los presentimientos. ‘Permanece al lado de esta mujer’, decía la voz”. (35); d) Los personajes tienen un oficio vinculado a la literatura: son escritores, traductores, profesores. “Hicimos las presentaciones mientras caminábamos colina abajo. Me dijeron ambas que eran profesoras (...). Helen enseñaba literatura hispanoamericana; Mary Ann traducción literaria” (35); e) Los personajes perciben la realidad como texto: buscan signos, la leen, la interpretan: “‘Si prefieres montar en mi coche significa que estás dispuesta a pasar al plano de la vida cotidiana. A partir de ahora ya no seremos dos turistas’. ‘Me parece una traducción arriesgada. El salto interpretativo ha sido muy grande’” (49); f) Los narradores reflexionan sobre el texto que redactan. “Me deleitaba —es una palabra anticuada, pero no encuentro otra— en detalles que resultaban imperceptibles en la fotografía” (51); i) Los títulos de los capítulos son metaliterarios: el título del primer capítulo es ‘Comienzo’ y se refiere tanto a que en ese punto se inicia *El hijo del acordeonista*, como a que en ese capítulo se explica el comienzo del proceso de escritura de la novela; h) Intertextualidad: en el texto de Atxaga se incorporan expresiones, temas e ideas procedentes de otros textos. Los dos hipotextos recurrentes en *El hijo del acordeonista* son las *Bucólicas*, la *Eneida* y la *Biblia*.

<sup>6</sup> Op. cit. Atxaga (2003), pp. 81-82.

cómo preparar el biberón de leche para un ternero o la forma en que había que ayudar a una yegua para tener un potrillo”<sup>7</sup>, una llamada interior lo conduce una y otra vez a esa Arcadia feliz, a ese paraíso aún no contaminado por la industrialización y los progresos tecnológicos, donde los “hombres del bosque” viven en armonía con la naturaleza. Además de porque sus habitantes llevan una vida sencilla, Iruain se caracteriza porque el lenguaje que allí se emplea no sirve para hablar del interior de las personas –los pastores desconocen términos como “depresión” o “ansiedad”-, sino para referirse a la infinita variedad de la naturaleza. En Iruain las palabras se refieren a la realidad inmediata y, de forma análoga, las personas viven en la realidad inmediata, en lugar de habitar los complejos laberintos psicológicos en los que parece extraviarse el hombre moderno.

Se comprende así que la frase “los campesinos felices de Virgilio”, extraída del fragmento arriba citado, sirve para dotar de un trasfondo mítico a Iruain. La referencia permite una rápida identificación entre este valle situado en el País Vasco y la antigua Arcadia latina<sup>8</sup>.

Hay más referencias de este tipo. Apenas comenzada la novela, David dice lo siguiente sobre su mujer: “Mary Ann sería una buena sibila. Sus palabras, elegíacas, fueron pronunciadas en el momento justo”<sup>9</sup>. Esto podría conectar *El hijo del acordeonista* tanto con las *Bucólicas* -la cuarta bucólica pretende ser una profecía dada por la sibila de Cumas-, como con la *Eneida* – Eneas logra descender al infierno gracias a las instrucciones de este mismo personaje mitológico (Canto VI)-. Apenas unas páginas más adelante, encontramos una nueva alusión: “Estuve a punto de ceder, de confesarle que ella era para mí la “rama dorada” del poema”<sup>10</sup>. En esta ocasión no cabe duda de que se refiere a la epopeya y no a los poemas pastoriles. En el canto VI de la *Eneida*, se narra la incursión de Eneas en el Hades. Para poder llevar a cabo este propósito, el héroe virgiliano debe cumplir dos condiciones, enunciadas por la mencionada sibila de Cumas. Nos interesa la primera, consistente en arrancar la *ramus aureus* que crece en un árbol situado en el interior de un frondoso bosque. Esta rama es el don que exige Proserpina, ama del Hades, para que un extraño pueda transitar con vida por su oscura morada.

Los ejemplos anteriores revelan afinidades únicamente temáticas entre las obras de Virgilio y la novela de Atxaga. Considero, sin embargo, que el vínculo entre ambas podría ser más fuerte y más profundo. Si bien las *Bucólicas* y las *Geórgicas* sirven para dotar al relato de un trasfondo más amplio, para conectarlo con elementos míticos que le proporcionen consistencia, la *Eneida* opera a nivel estructural. *El hijo del acordeonista* tal vez esté construido sobre el andamiaje de la *Eneida*.

---

<sup>7</sup> Ibíd, p. 68.

<sup>8</sup> En la introducción de las *Bucólicas* de Virgilio, Vicente Cristóbal explica la vigencia de este mito: “Puesto que el hombre ha seguido siendo preponderantemente “urbano” y “civilizado”, esa añoranza del otro ámbito vital, de la naturaleza y del paisaje campestre, ha seguido teniendo vigencia ininterrumpida, con posterioridad a la época helenística, a lo largo de la historia occidental. (...) Aquella nostalgia de bosque y campiña, manifestada otrora en la cultura helenística, sigue viva necesariamente, en nuestro siglo XX, urbano más que ningún otro”. CRISTÓBAL, Vicente: ‘Introducción’ a las *Bucólicas*, en VIRGILIO: *Bucólicas*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 22.

<sup>9</sup> Op.cit. Atxaga, p. 33.

<sup>10</sup> Ibíd, p. 60.

### III

Para analizar las relaciones entre *El hijo del acordeonista* y la *Eneida*, trataré de aplicar el método expuesto por el propio Bernardo Atxaga en un célebre capítulo de *Obabakoak*, 'Método para plagiar', en el que se dan una serie de indicaciones para plagiar un texto sin ser descubierto. Aunque lo que el autor vasco explica allí no es cómo analizar –es decir, des-tejer- un texto, sino cómo construirlo (plagiarlo) –es decir, tejerlo-, los principios enumerados pueden sernos instructivos siempre que los sigamos en orden inverso.

La primera norma tiene que ver con el tipo de texto que debe seleccionar un plagiario como base para construir un texto nuevo:

[el plagiario debe] seleccionar textos de argumentos sencillos (...). Dicho de otra manera, hay que elegir cuentos o novelas cuyo argumento pueda resumirse en unos cuantos hechos o acciones<sup>11</sup>.

Parece que la *Eneida* cumple este requisito. Como hemos señalado con anterioridad, el poema épico narra el viaje de Eneas de Troya a Roma. La primera parte está dedicada a la travesía por el Mediterráneo oriental y la segunda, a las luchas de conquista del territorio italiano.

En segundo lugar,

para plagiar es necesario dejar de lado todo tipo de libros raros (...). Expresado de otra manera, quiere decir que ha de elegir sus modelos entre los autores que andan en boca de todo el mundo. Y que no se preocupe. No lo descubrirán jamás. Porque los clásicos – igual que les sucede a los arcángeles- sólo son conocidos por sus nombres y por las estampas<sup>12</sup>.

No cabe duda sobre la inclusión de la *Eneida* en el canon clásico. De momento, como puede apreciarse, Atxaga ha seguido al pie de la letra sus propias indicaciones. Vayamos al tercer punto, en el que explica cómo disfrazar el argumento elegido –claro, clásico- para transformarlo en un texto nuevo:

Un ejemplo explicará mejor que cualquier disertación cómo ha de resolverse el problema del tiempo y del espacio. Supongamos que lo que hay que plagiar es una historia que sucede en Arabia o en la Edad Media, y que sus dos protagonistas –que están enzarzados en una discusión a causa de un camello- son Ibu al Farsi y Ali Rayol. Pues bien, el plagiario debe tomar la historia en su conjunto, pero –pongamos por caso- situándola en la Inglaterra de hoy en día. De manera que los protagonistas se conviertan, por ejemplo, en Anthony Northmore y Philip Stevens y la causa de la discusión entablada entre ambos sea, en lugar de un camello, un coche.<sup>13</sup>

Antes de ver el modo en que Atxaga ha actualizado su historia, que nos llevará algunos párrafos, concluyamos el listado de instrucciones. La cuarta norma prevé posibles desenmascaramientos del plagiario y proporciona tres consejos para salir airoso del trance:

---

<sup>11</sup> Atxaga, Bernardo: *Obabakoak*, San Sebastián, Erein, 1988 [traducción española: *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B., 1994, p. 313-314]

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 317.

En primer lugar, dejar esparcidos a lo largo de la obra *rastros* de la que ha tomado por modelo; después y en segundo lugar, aprender algo acerca de metaliteratura; a continuación, y tercero, alcanzar cierto prestigio.<sup>14</sup>

El prestigio se lo han dado a Atxaga el público y los numerosos premios con que ha sido galardonado. En cuanto a los otros dos consejos, los hemos visto ya aquí. Acerca de la pericia metaliteraria del autor vasco hemos discurrecido en el punto II y el III lo hemos dedicado a recopilar diversos “rastros” de su “homenaje” a la *Eneida* que ha dejado esparcidos. Volvamos ahora al modo en que Atxaga ha modificado las coordenadas espacio-temporales de la *Eneida* en la escritura de *El hijo del acordeonista*.

Aunque son de sobra conocidas, repasemos las grandes líneas de la epopeya romana: la historia de Eneas es la de aquel héroe hijo de Venus que se vio obligado a abandonar el suelo patrio, la Troya asolada por las huestes aqueas, y a partir en busca de un nuevo asentamiento para su pueblo. Tras cruzar el Helesponto (Mediterráneo) y arribar a las costas de Ausonia (Italia), luchó contra las tropas del rey Latino y conquistó sus territorios. De este modo, Eneas y su pueblo lograron un nuevo lugar donde construir sus moradas, pero antes hubieron de sufrir dolorosas pérdidas...

Hagamos un doble proceso. A) Descontextualicemos, primero, el argumento precedente: prescindamos de los nombres de personas y ciudades, situémoslo en un plano intemporal y eliminemos los detalles: la *Eneida* relata la historia de un héroe que, tras perder su antiguo hogar, parte en busca de uno nuevo. Para lograr su objetivo, se ve obligado a cruzar las aguas y a asumir una serie de pérdidas. B) Una vez “desnudado” el argumento, disfracémoslo con un nuevo contexto: pongámosles nombres a los personajes (David, Mary Ann), situemos su historia a un tiempo concreto (segunda mitad del siglo XX), démosles un escenario (Obaba, Stoneham): *El hijo del acordenista* narra la historia de David, antiguo militante etarra que, tras salir de prisión gracias a un indulto, se marcha de su Obaba natal y atraviesa el océano Atlántico con el fin de hallar una nueva vida en los EEUU. Allí comienza de nuevo, allí encuentra su paraíso... pero las pérdidas sufridas parecen un peso excesivo.

El punto más relevante en el que coinciden ambas obras es el de las “pérdidas” sufridas por los héroes en su exilio. En el caso de la *Eneida*: en primer lugar Eneas pierde a su mujer, Creúsa, durante la huida de Troya (Libro II). Avanzado ya el relato, pierde a Anquises, su padre, quien exhala su último suspiro en la isla de Drépano (Libro III). Por último, después de encarnizadas batallas contra los latinos en los campos de Ausonia, cuando los dolores parecen llegar a su fin, puesto que el espacio donde levantar los muros de la nueva ciudad ha sido ya conquistado... sobreviene la tercera pérdida: Juno, esposa de Júpiter, protectora de las huestes latinas, acepta la derrota de su bando, puesto que así lo ordena el destino y el propio Júpiter, pero no sin una doble exigencia: los enéadas deberán renunciar a su lengua, vestido y nombre a la hora de fundar su nueva patria y adoptarán las de los de los latinos (Libro XII). Así lo expresa la diosa:

Mas una cosa,/ en que no se interpone el Hado,/ por el honor del Lacio te suplico/ y por la majestad de tu linaje:/ Cuando por medio de felices bodas/ (¡Ya que ha de ser así!) la paz ajusten,/ cuando vivan unidos bajo el pacto/ de unas leyes iguales, ¡que no truequen/ los latinos indígenas su nombre;/ no les fuerce tu imperio a ser troyanos, / mas

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 318.

ni a llamarse teucros, ni a que cambien/ la lengua que hablan ni el vestido propio/ (...)  
¡Ha muerto Troya... que hasta en nombre muera!<sup>15</sup>

También David experimenta duras pérdidas. Eneas pierde a Creúsa; David, a su amor de juventud, Virginia. Eneas pierde a Anquises; en cierta medida, David pierde también a su padre, Ángel. Pero si bien es cierto que las dos observaciones anteriores parecen algo forzadas, no lo es la siguiente: ambos personajes deben asumir, una vez en su nuevo emplazamiento, una terrible renuncia: su lengua y sus costumbres. Eneas pierde el frigio, David; el euskera<sup>16</sup>. En definitiva, se les permite inaugurar una nueva vida, pero deben abandonar la antigua; deben fundar una patria al margen del pasado.

#### IV

La nueva vida de David en los EEUU se desarrolla en un espacio que recibe el nombre de Stoneham (la hipotética Roma de este peculiar Eneas). Se trata de un rancho situado en California, en una localidad llamada 'Three Rivers'. Stoneham es un lugar apartado: apartado del país de origen del protagonista, en efecto, pero también de las grandes urbes norteamericanas. David y Mary Ann habitan junto con sus hijas, Liz y Sara, y el tío Juan un bucólico valle en el que se ocupan de la cría de caballos. Allí David ha logrado su ansiado nuevo comienzo y parece haber encontrado su paraíso... pero es momento de retomar la pregunta del comienzo: ¿por qué entonces esa necesidad de recuperar el pasado?, ¿por qué dedicar los ratos libres a escribir sobre Troya-Obaba si el futuro reside en Roma-Stoneham? Formulemos otra cuestión: ¿No hay algo sospechoso en la que, con demasiada celeridad, hemos denominado la Roma de David? ¿No existe un parecido demasiado próximo entre Stoneham y ese otro espacio mencionado más arriba: Iruain: su patria espiritual: la Arcadia añorada?

Un análisis de los espacios revela que son morfológicamente idénticos: tanto Iruain como Stoneham se describen como enclaves naturales atravesados por un río (en el caso de Stoneham, tres: ¿aludiendo tal vez a los tres ríos del Edén?), la figura central en ambos es el tío Juan y la actividad central en los dos es la cría de caballos. David parece haber reproducido el espacio de su infancia, el verdadero paraíso de su corazón, en su exilio de los EEUU. Ha desoído las órdenes de Juno. No ha comenzado de nuevo. Tal vez, si consultamos con atención la *Eneida*, descubramos algo al respecto.

En los libros II y III del poema virgiliano, Eneas narra a Dido los múltiples peligros que su pueblo ha tenido que afrontar desde que abandonó Troya, asolada por las huestes griegas, hasta su atropellado desembarco en Cartago<sup>17</sup>. Saciado ya su apetito, tras el succulento banquete con que lo ha agasajado la corte cartaginesa, Eneas relata la caída de Ilión (libro II), debido al

<sup>15</sup> Virgilio: *Eneida*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 636 (Libro XII, vv. 1210 – 1225).

<sup>16</sup> En el primer capítulo de la novela vemos a David y a sus hijas simulando el entierro del euskera: tras haber metido en cajas de cerillas una serie de papeles con palabras escritas en vasco, les dan sepultura en el jardín de Stoneham.

<sup>17</sup> La escena tiene como antecedente el canto VIII de la *Odisea*. En él, Ulises, acogido también en nombre de las sagradas leyes de la hospitalidad, aunque no por el pueblo cartaginés sino por el feacio, relata sus peripecias desde su abandono de Ilión hasta su llegada a XX.

éxito de la estratagema del caballo de madera, y la consiguiente huida de sus habitantes. A continuación (libro III), el héroe describe el errático viaje de los troyanos por las aguas del Mediterráneo y sus avatares en las diversas islas (Delos, Creta, Estrófades...) en las que se ven obligados a hacer escala. Uno de estos puertos es precisamente el que llama la atención: Butroto.

La llegada a Butroto, isla próxima a las costas de Epiro, pronto se revela como un acontecimiento inusualmente feliz. Nada más desembarcar reciben la noticia de que se encuentran en territorio gobernado por dos troyanos, Héleno y Andrómaca, y por tanto se descubren libres de peligro (de eventuales ataques de Harpías o de contagios de enfermedades mortales, como en les había sucedido en anteriores ocasiones). Héleno y Andrómaca, actuales señores de Butroto, habían sido apresados por los griegos, concretamente por Pirro, hijo de Aquiles, durante el incendio de Troya, pero, por una serie de acontecimientos en los que no interesa ahondar aquí, habían logrado recuperar su libertad y hacerse con el mando de la isla.

El fragmento a que me refiero puede ser dividido en dos partes: la primera se centra en el encuentro entre los enéadas y Andrómaca, en el que cada cual resume brevemente la suerte que ha corrido; la segunda tiene como figura nuclear a Héleno, quien se ocupa de profetizar los futuros escollos que habrán de sortear Eneas y sus seguidores, y se preocupa por ofrecerles una serie de consejos. En lo referente a la primera, el encuentro de Eneas con Andrómaca a las puertas de la ciudad, resulta altamente significativo. Andrómaca se presenta como una mujer castigada por la guerra. Viuda de Héctor, madre de un niño, Astianacte, a quien Pirro, siguiendo una antigua tradición, arrojó desde las murallas de Troya con objeto de impedir la regeneración del enemigo, Andrómaca se muestra en toda su debilidad al reconocer a Eneas y las armas troyanas. Tras un leve desvanecimiento, lo primero que pregunta es por la veracidad de lo que ven sus ojos; inquiere si es cierto que Eneas se alza frente a ella, si es el hijo de Venus en carne y hueso y no un fantasma:

Eres tú de verdad, hijo de diosa?  
¿vienes de fidedigno mensajero?  
¿vivo estás? ¿o también la luz te falta?<sup>18</sup>

La incredulidad de Andrómaca no sólo responde a lo improbable de la situación o a la falta de esperanza en que la ha sumido la guerra, sino a que desde su llegada a Butroto, la viuda de Héctor vive *de facto* entre fantasmas. Un breve vistazo a la configuración de la isla ha bastado para que Eneas comprenda que se trata de un remedo de Troya. El espacio material de Butroto ha servido a los nuevos habitantes para proyectar en él el espíritu de la ausente Troya, intención por la cual han construido los cauces de dos ríos a los que han bautizado como Símois y Janto, un alcázar que emula a Pérgamo y un cenotafio en memoria de Héctor. Se trata de elementos clave de Ilión, elementos constitutivos de la identidad de la ciudad troyana y, mediante su reproducción, Héleno y Andrómaca han pretendido su resurrección. El intento, sin embargo, es a ojos vistas un fracaso. Los ríos carecen de agua, en la tumba de Héctor no yace el difunto hijo de Príamo y el alcázar apenas es un irrisorio sucedáneo de la muralla de Pérgamo.

<sup>18</sup> Op. cit. Virgilio (2004), p. 217 (vv. 430-435).

Aplicando terminología heredada de Starobinski, las “fábricas” que componen este paisaje de Butroto –los ríos, el cenotafio, el alcázar- son “memoriales”, cumplen la función de recordatorio de los ríos y los monumentos verdaderos, pero en última instancia no hacen sino subrayar su ausencia. Son la “presencia de una ausencia”. Aunque el pensador francés emplee estos términos para referirse a los jardines, su aplicación a este fragmento de la *Eneida* no parece descabellada. Repasemos sus palabras:

El jardín es un país de recordación. La mayor parte de sus fábricas son, de un modo u otro, memoriales: del amor de la virtud, de la filosofía. La arquitectura de las fábricas (...) eterniza figuras queridas o nombres gloriosos. ¿No será más verdadero decir que instaura ausencias, con miras a suscitar mejor, con respecto a ellas, la memoria ferviente, la pesadumbre, la dulce melancolía? Ausencia, o, detrás de las tumbas ficticias, simulacro de ausencia; y en este caso doble ausencia.<sup>19</sup>

¿No podríamos aplicar este párrafo también a la obra de Atxaga? El nuevo asentamiento de David tras su larga travesía, Stoneham, parece guardar una relación más estrecha con la isla de Butroto, con el jardín inglés del XVIII, que con Roma. El nuevo espacio en el que el protagonista inaugura su nueva vida se parece sospechosamente a aquel otro de su infancia tan querido, a esa pequeña Arcadia al que se sentía espiritualmente vinculado, Iruain, pese a su pertenencia efectiva a la ciudad, Obaba. Una lectura, sin duda osada, podría sugerir que esta heterodoxa recepción de la *Eneida* no recupera la historia completa, el viaje íntegro de los troyanos, sino que lo interrumpe antes de alcanzar siquiera su meridiano. David no llega a Italia, se queda en Butroto, con la vista fija en el pasado.

Desde el punto de vista de Virgilio, la adoptada por David sería una decisión equivocada. Los enéadas permanecen en Butroto el tiempo estrictamente necesario para tomar nuevo aliento y escuchar la profecía de Héleno. Luego, vuelven a subirse a sus naves y prosiguen viaje, rumbo a Italia. Han comprendido que su objetivo no es la reconstrucción de su antigua patria, sino la construcción de una nueva. Butroto es la proyección espacial de una actitud errada. En una nota al pie, el editor de la *Eneida* en la colección de Cátedra señala lo siguiente:

Todo en el pequeño reino de Héleno y Andrómaca está dirigido hacia la evocación del pasado, mientras que, como lo mostrarán las palabras de Héleno, Eneas es un héroe con futuro. No obstante, han sido necesarias muchas pruebas y sucesivos fracasos antes de que éste se apercibiera de que su sino no es, como el de Héleno y Andrómaca, resucitar un mundo pretérito.<sup>20</sup>

Stoneham no es un puerto transitorio para David, sino su asentamiento definitivo. Después de Stoneham, no hay espacio alguno para el protagonista de Atxaga, salvo el de la muerte. Rodeado de presencias que son ausencias, David vive, no en el pasado, sería una observación excesiva, pero sí con la vista puesta en él.

---

<sup>19</sup> Starobinski, Jean: *La invención de la libertad, 1700-1789*, Barcelona, Carroggio S.A., 1964, pp. 195-196.

<sup>20</sup> Nota 494 de Virgilio: *Eneida*, Madrid, Cátedra, 2004. Edición a cargo de José Carlos Fernández Corte.

## V

Algunos teóricos, con Jean Baudrillard a la cabeza, hablan de Las Vegas<sup>21</sup> como símbolo de la cultura Postmoderna. Esta ciudad, la más grande del estado de Nevada, constituye uno de los principales destinos turísticos de los EEUU, debido a sus zonas comerciales y vacacionales, pero fundamentalmente gracias a sus casinos. La peculiaridad que le otorga el dudoso honor de simbolizar la tan polémica “nueva sensibilidad” reside en el aspecto externo de sus edificios (hoteles, casinos, tiendas) : algunos tienen aspecto de templo romano (el Cesare Pavese) o de castillo medieval (el Excalibur), otros reproducen los monumentos más representativos de capitales importantes, como por ejemplo la Torre Eiffel o el Arco del Triunfo (el París), pero también los hay con forma de botella de coca-cola (la tienda oficial de Coca-Cola Company) o de Isla del Tesoro.

Lo que tienen en común todas estas edificaciones es su carácter de copia o reproducción. Se trata de monumentos que carecen de identidad propia, puesto que su aspecto externo es subsidiario del de otros situados lejos de Nevada, algunos incluso al otro lado del Atlántico. Las Vegas es una ciudad en la que las copias de la realidad, las simulaciones, han suplantado a la realidad (caracterizada por la ausencia de referentes). Como resultado de este proceso de “asesinato de lo real” se ha generado una dimensión, situada más allá de lo verdadero y lo falso, bautizada por el filósofo francés como “hiperrealidad”.<sup>22</sup>

Vivimos como si lo hiciéramos dentro del apólogo de Borges del mapa y del territorio; en esta historia no queda nada excepto trozos del mapa repartidos a través del espacio vacío del territorio. Excepto que debemos dar la vuelta al cuento: hoy no queda nada salvo el mapa (la abstracción virtual del territorio) y en ese mapa todavía flotan y van a la deriva algunos fragmentos de lo real.<sup>23</sup>

¿Podríamos hablar de Stoneham como de una “copia” de Iruain?, ¿vive David no en un paraíso, sino en un simulacro de paraíso?, ¿es Stoneham una hiperrealidad? De lo que no cabe duda es de que Stoneham es un espacio con un déficit de realidad. Sus caseríos y sus campos, el río Kawea y los caballos que en él abrevan tienen algo de fantasmagórico, están hechos de una materia similar a la de las sombras. En definitiva, se parecen a una de esas “almas sensibles” a las que se refiere Starobinski que

cautivas de lo imaginario, habiendo perdido toda relación con la verdad del mundo, esas almas no hallan, en las vicisitudes del sentimiento, más que una fantasmagoría solitaria.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Baudrillard, Jean: ‘Simulacra and Simulations’, en *Jean Baudrillard, Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford, Stanford UP, 1988, pp. 166-84.

<sup>22</sup> También Jameson en un libro fundacional de la Postmodernidad habla de “un mundo convertido en mera imagen de sí mismo, así como de pseudoacontecimientos y ‘espectáculos’ (según la terminología situacionista). A estos objetos debemos reservarles la etiqueta platónica de ‘simulacros’”, en JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 45.

<sup>23</sup> Baudrillard, Jean: *La ilusión vital*, Madrid, Siglo XXI España Editores, 2002, p. 55.

<sup>24</sup> Op. cit. Starobinski (1964), p. 196. La novela, sin embargo, no es tan negativa, porque —no era tema de este artículo— en ella sí hay un personaje que mira al futuro: Joseba. Amigo de la infancia de David y miembro del mismo comando etarra, Joseba es el encargado de hacer llegar los escritos del difunto David a la biblioteca de Obaba. Este gesto podría interpretarse ya

---

como una reconciliación póstuma entre el viejo y el nuevo David, pero hay más: tomando como base los textos de David, tanto aquellos que se refieren a Obaba como aquellos otros que hablan de los EEUU, Joseba escribe un libro titulado "El hijo del acordeonista". En esta obra se fusionan las dos vidas de David, de forma que entre ambas no existe una brecha, sino una continuidad. Las dicotomías de la realidad han sido superadas en la ficción. Para un desarrollo de estas ideas cfr. Op. Cit. Barbancho (2007)