

Universidad de Oviedo
Departamento de Filología Española

La Narrativa de Bernardo Atxaga
Análisis Semiótico de *Obabakoak*

Hanafy Ramadan Hanafy

Índice

<i>Introducción</i>	8
<i>A. Bernardo Atxaga, novelista vasco: Biografía y Bibliografía</i>	10
<i>A. 1. NARRATIVA VASCA</i>	10
<i>A. 1.1. DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL SIGLO XIX</i>	10
<i>A. 1. 2. NARRATIVA VASCA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA. DESDE EL SIGLO XIX HASTA LA ACTUALIDAD</i>	11
• <i>A. 1.2.1. FASE COSTUMBRISTA</i>	12
• <i>A. 1.2.2. FASE MODERNA</i>	14
• <i>A. 1.2.2.1. NOVELA EXISTENCIALISTA</i>	15
• José Luis Álvarez Enparantza, <i>Txillardegí</i> (1929)	15
• Jon Mirande (1925-1972)	15
• <i>A. 1.2.2.2. NOVELA SOCIAL</i>	16
• <i>A. 1.2.2.3. NOVELA EXPERIMENTAL</i>	16
• Ramón Saizarbitoria (1944-)	16
• Patricio Urkizu (1946-)	16
• Koldo Izagirre (1953-)	16
• Bernardo Atxaga (1951-)	17
• <i>A. 1.2.2.4. ÚLTIMAS PRODUCCIONES</i>	17
• José Austin Arrieta (1949-)	17
• Arantxa Urretabizkaia (1947-)	18
• Juan Luis Zabala (1963-)	18
• Ramón Saizarbitoria (1944-)	19
• Anjel Lertxundi (1948-)	20
• Joan Mari Irigoien (1948-)	21
• Aingeru Epaltza (1960-)	22
• Joxemari Iturralde (1951-)	22
• Koldo Izagirre (1953-)	23
• <i>A. 1. 2. 2. 5. OTRAS VOCES</i>	23
<i>A. 2. Bernardo Atxaga: Biografía</i>	24
<i>A. 3. Bernardo Atxaga: Bibliografía</i>	29
<i>A. 3.1. Poesía</i>	29
• <i>Etiopia (Etiopía)</i>	29
• <i>Poemas & Híbridos</i>	30
• <i>Nueva Etiopía</i>	30
<i>A. 3. 2. Alfabetos</i>	30
• <i>Zuk-Zuk Jaunaren Alfabeto Berria (Lista de locos y otros alfabetos)</i>	30
<i>A. 3. 3. Artículos largos, conferencias, antologías con otros autores y libros de tamaño pequeño</i>	31

• B. 2. 4. <i>La modalidad.</i>	54
• B. 2. 5. <i>Aspecto, focalización, visión o punto de vista.</i>	56
<i>B. 3. Problemas del género, del espacio y de la originalidad.</i>	59
• B. 3. 1. <i>¿Qué es Obaba?</i>	59
• B. 3. 2. <i>¿Cuál es el género literario de Obabakoak?</i>	60
• B. 3. 3. <i>¿Es una simple traducción o una versión original?</i>	61
B. 4. <i>Composición y organización de la obra</i>	61
<i>B. 4. 0. A MODO DE INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA VASCA.</i>	64
B. 4. 1. <i>Infancias</i>	66
<i>B. 4. 1. 1. ESTEBAN WERFELL</i>	68
<i>B. 4. 1. 2. EXPOSICIÓN DE LA CARTA DEL CANÓNIGO LIZARDI</i>	84
<i>B. 4. 1. 3. POST TENEBRAS SPERO LUCEM</i>	94
<i>B. 4. 1. 4.I. SALDRÍA A PASEAR TODAS LAS NOCHES</i>	
<i>I. (DECLARACIÓN DE KATHARINA)</i>	106
<i>B. 4. 1. 4.II. SALDRÍA A PASEAR TODAS LAS NOCHES</i>	
<i>II. (DECLARACIÓN DE MARIE)</i>	109
<i>B. 4. 2. Nueve Palabras en honor del pueblo de Villamediana</i>	116
<i>B. 4. 3. En busca de la última palabra</i>	145
B. 4. 3. 1. <i>La historia del lagarto y de la charla literaria</i>	148
<i>B. 4. 3. 1. 1. JÓVENES Y VERDES</i>	148
<i>B. 4. 3. 1. 2. ACERCA DE LOS CUENTOS</i>	150
<i>B. 4. 3. 1. 3. MISTER SMITH</i>	152
<i>B. 4. 3. 1. 4. FINIS CORONAT OPUS</i>	152
<i>B. 4. 3. 1. 5. POR LA MAÑANA</i>	155
<i>B. 4. 3. 1. 6. UN VINO DEL RHIN</i>	156
<i>B. 4. 3. 1. 7. SAMUEL TELLERÍA URIBE</i>	157
<i>B. 4. 3. 1. 8. X e Y</i>	158
<i>B. 4. 3. 1. 9. LA ANTORCHA</i>	159
B. 4. 3. 2. <i>Relatos metadieéticos.</i>	172
<i>B. 4. 3. 2. 1. EL CRIADO DEL RICO MERCADER</i>	172
<i>B. 4. 3. 2. 2. DAYOUB, EL CRIADO DEL RICO MERCADER</i>	175
<i>B. 4. 3. 2. 3. DE SOLTERA, LAURA SLIGO.</i>	178

B. 4. 3. 2. 4. <i>HANS MENSCHER</i>	189
B. 4. 3. 2. 5. <i>PARA ESCRIBIR UN CUENTO EN CINCO MINUTOS</i>	197
B. 4. 3. 2. 6. <i>KLAUS HANHN</i>	201
B. 4. 3. 2. 7. <i>MARGARETE Y HEINRICH, GEMELOS</i>	213
B. 4. 3. 2. 8. <i>YO, JEAN BAPTISTE HARGOUS</i>	223
B. 4. 3. 2. 9. <i>MÉTODO PARA PLAGIAR</i>	230
B. 4. 3. 2. 10. <i>UNA GRIETA EN LA NIEVE HELADA</i>	241
B. 4. 3. 2. 11. <i>WEI LIE DESHANG. FANTASIA ON THE MARCO POLO'S THEME</i>	251
B. 4. 4. <i>A modo de autobiografía.</i>	260
C. Conclusiones	262
Apéndices.	272
<i>Entrevista a Bernardo Atxaga, I.</i>	272
<i>Entrevista a Bernardo Atxaga II.</i>	279
D. Bibliografía	283
D. 1. Obras de Bernardo Atxaga	283
D. 1. 1. En orden cronológico.	283
D. 1. 2. En orden alfabético	289
D. 1. 2. 1. En formato independiente:	289
D. 1. 2. 2. En publicaciones ajenas, revistas, periódicos, conferencias y antologías:	293
D. 2. Bibliografía sobre Bernardo Atxaga	295
D. 2. 1. Libros	295
D. 2. 2. Artículos	296
D. 2. 3. Entrevistas	299
D. 2. 4. Tesis doctorales.	301
D. 2. 5. Sitios en Internet	302
D. 3. SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA	303
D. 3. 1. Para el comentario de textos narrativos	303
D. 3. 2. De historia de la Literatura Vasca	303
D. 3. 3. De obras narrativas vascas	308

*Dice mi diccionario
que la palabra desolación
proviene del latino desolatio
genitivo desolationis;
...Dice también
que la soledad, ruina y destrucción
son sus significados principales.
Pero nada dice el diccionario
del corazón de la gente
que marcha por las calles;
nada dice de nosotros,
nada dice de los patios
de la cárcel o del cuartel*

Bernardo Atxaga

«Desolatio», en *Poemas & Híbridos*

Introducción

Este estudio es el fruto de un proceso evolutivo en el que una simple experiencia de recepción pasiva de *Obabakoak* se ha convertido, con el paso del tiempo, en reproductiva. Nuestra primera lectura del libro supuso un contacto con un mundo desconocido para el colectivo de hispanistas egipcios. Las escasas referencias al País Vasco que recibíamos se limitaban a la influencia ejercida por el euskera sobre el resto de lenguas peninsulares. Los libros de historia andalusí nos remitían a un mundo rural e incivilizado, poblado de gente rebelde, sin embargo, se referían siempre a la belleza de sus mujeres que cautivaron el corazón de los califas omeyas hasta el punto de que Abderramán III era pelirrojo y se parecía más a los *bashkansh* que a los árabes.

Paradójicamente, en este mundo actual marcado por la hegemonía de los medios de comunicación, el desconocimiento mutuo entre los pueblos sigue caracterizando sus relaciones, de modo que interesan mucho más los conflictos políticos del País Vasco que su cultura. En las aulas egipcias, además de las mencionadas alusiones lingüísticas e históricas más bien de tipo anecdótico, se insistía en la oralidad de la literatura euskérica y en la imposibilidad de encontrar un texto escrito en esta lengua que estuviera a la altura de los hallados en otras sociedades.

Con la lectura de este libro y de otros traducidos al castellano, dada nuestro desconocimiento del euskera, estos prototipos y prejuicios se han desvanecido y nos hemos ido adentrando en un mundo literario muy alejado del costumbrismo romántico que temíamos encontrar en ellos. Este hallazgo personal nos animó a profundizar en el estudio de una de las obras más representativas de la literatura vasca actual, *Obabakoak*.

El primer problema con el que tuvimos que enfrentarnos fue el de en qué ámbito podíamos incluir la obra. Desde un punto de vista lingüístico, la versión original del libro forma parte de la literatura vasca. Sin embargo, podemos afirmar que la versión castellana es una obra de literatura española puesto que ofrece muchas diferencias con respecto a la anterior y se trata de una reescritura hecha por el autor y dirigida a un público diferente. El propio *Atxaga* insiste en que el bilingüismo es la característica principal de su originalidad.

El segundo obstáculo con el que nos encontramos fue la escasez de bibliografía en castellano sobre el autor. En formato de libro, sólo se ha publicado en esta lengua un estudio titulado *Bernardo Atxaga, los demonios personales de un escritor*, de José Ángel Ascunce sobre las tres novelas más famosas de *Bernardo Atxaga: Obabakoak, Memorias de una vaca y El hombre solo*. El resto de la bibliografía crítica consiste en artículos, reseñas y entrevistas con el escritor vasco tanto en revistas especializadas como en la prensa nacional. Los demás estudios se limitan a hablar de él de forma breve dentro de antologías o historias de la literatura vasca, obras que, por las exigencias técnicas, lo sitúan dentro de un panorama y no le dedican más que un espacio proporcional con los demás autores que se incluyen en ellas.

El objetivo de este estudio es buscar la última palabra del libro, descubrir la estructura de la obra y las leyes y relaciones internas que dominan en ella para crear un

mundo literario paralelo al de la realidad empírica. *Obabakoak* no es un simple libro de relatos que pertenece a una sociedad limitada o a una literatura regional costumbrista, sino que es la expresión de la concepción del autor sobre el universo, tanto el tangible como el ficticio-literario, y las reglas del juego que los mueven. Intentaremos averiguar su género literario, a qué ámbito cultural pertenece, qué aspectos literarios son característicos en él y en las demás obras del autor o de otros autores cuyos textos aparecen como *intertextos* dentro de nuestra obra.

En nuestro análisis, emplearemos los métodos y terminología habituales en la *Narratología* o Semiótica del texto narrativo y atenderemos a los tres niveles principales que componen *Obabakoak* como obra narrativa: el morfosintáctico, el semántico y el pragmático. Al principio, describiremos las unidades de cada relato (acciones y funciones, personajes y actantes, y cronotopos, es decir, relaciones de tiempo y espacio) y cómo se combinan entre sí en relaciones sintagmáticas y paradigmáticas.

Al mismo tiempo, estudiaremos cómo a través del texto se convierte la realidad ficcional de la historia en un mundo que tiene sus propias leyes y cómo los significados tienen diferentes sentidos o más de un sentido según la interpretación surgida de nuestra lectura crítica. Dentro de este nivel semántico estudiaremos también las figuras del narrador y sus relaciones con la historia dentro del apartado de la voz, que incluye junto a estas relaciones de narrador-historia, el fenómeno polifónico del discurso.

Trataremos también el grado en que se ajusta la obra a su género como novela o como cuento y antes de nada situaremos el texto en su contexto como parte de la obra narrativa de *Bernardo Atxaga* que, a su vez, es un autor vasco que se sitúa en el marco de la narrativa euskérica. En este estudio, trataremos a *Obabakoak* como un acto de habla entre un emisor y un receptor. Por un lado, están el autor empírico, el autor implícito y el narrador y, por el otro, el lector empírico, el lector implícito y el narratario. Trataremos este aspecto de comunicación intersubjetiva a distancia entre el autor y el lector, entre el enunciador y el destinatario y cómo el mensaje y el código de la obra cambian en función de la expectativa de posibles lectores, bien vascos, bien de habla hispana o de otras lenguas.

Antes de empezar el análisis semiótico, desarrollaremos, de forma breve y como parte de este capítulo introductorio, las cuestiones extratextuales que vienen a continuación: una síntesis de la historia de la narrativa vasca y los datos biográficos y bibliográficos de nuestro autor.

A. Bernardo Atxaga, novelista vasco: Biografía y Bibliografía.

A. 1. NARRATIVA VASCA.

A. 1.1. DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL SIGLO XIX.

Bernardo Atxaga es el último eslabón en el desarrollo del arte de narrar del pueblo vasco. Representa la fase en que se funde la tradición con lo universal y la posmodernidad. En este apartado, vamos a hacer una breve introducción a la historia de la narrativa vasca siguiendo un orden cronológico, de lo más antiguo a lo más moderno, hasta llegar a nuestro autor y su producción literaria.

La escasez de obras escritas desde el nacimiento de esta literatura en el siglo XV es uno de los obstáculos para desarrollar un estudio documentado de la narrativa. A partir de la lectura del libro de Luis Villasante¹, podemos comprobar que más del noventa por ciento de los autores que escribieron en euskera entre la Edad Media y la primera mitad del siglo XX pertenecen a la clerecía. Si tenemos en cuenta que la participación en la producción literaria de escritores laicos, es decir, que no forman parte de la jerarquía religiosa, fue una de las razones del florecimiento de la cultura en el siglo de oro europeo, llegaremos a la conclusión de que el retraso de las contribuciones de las demás capas sociales vascas al cultivo literario es la razón de que el nacimiento de una auténtica literatura profana o de tema no religioso se retrase hasta finales del siglo XIX y principios del XX.

No cabe duda de que la cultura vasca tiene su tradición oral, como todas las culturas conocidas. Luis Michelena afirma, en su *Historia de la literatura vasca*, que “*La literatura popular vasca, esencialmente oral, es probablemente tan rica y tan variada como la de cualquier otro pueblo. La literatura culta es por el contrario tardía, escasa y en conjunto de no muy alta calidad*”². Las razones de la escasa calidad y cantidad se deben a varios factores que Ibon Sarasola resume en su introducción a *Obabakoak*, cuando habla de la decadencia del euskera:

1. La represión política ejercida sobre los que hablaban euskera.
2. Los flujos migratorios de gente que no lo hablan a lo largo del siglo XX.
3. La marginación de la cultura vasca y del euskera como vehículo de dicha cultura.
4. El aislamiento del euskera, lengua que ha quedado lejos de la romanización y la civilización.
5. El hecho de que muy pocos habitantes lo utilicen por la calle como idioma de comunicación.

¹ VILLASANTE, Luis, *Literatura Vasca*, en la serie *Tesoro breve de las letras hispánicas*, Coordinador DIAZ-PLAJA, Guillermo, Madrid, Magisterio Español, 1972.

² MICHELENA (MITXELENA), Luis, *Historia de la literatura vasca*, 2ª. ed., San Sebastián, Erein, 1979, p. 13.

6. El desconocimiento casi absoluto por parte de muchos vascos de este idioma³.

Los primeros fenómenos literarios populares fueron recogidos mucho tiempo después por autores posteriores, al principio fueron sobre todo extranjeros que se sintieron atraídos por la rareza del euskera en medio de un bloque de lenguas romances o anglosajonas. Entre estos lingüistas, destaca Wilhelm Freicher von Humboldt⁴, quien habla, a principios del siglo XIX, de una serie de cuentos que había escuchado de boca de unos campesinos y pastores durante su viaje por el País Vasco. El lingüista germano arroja cierta luz sobre una posible influencia griega en ellos, bien por relación directa, bien a través de las literaturas europeas occidentales, entre ellas la castellana.

Sobre los albores de esta narrativa vasca se han realizado muchos estudios que intentan descubrir sus orígenes, clasificaciones y autoría. En un principio, se trataba más bien de antologías bilingües franco-vascas o castellano-vascas. Cabe destacar aquí los cuatro tomos de la antología bilingüe de Resurrección María de Azkue, fundador y primer presidente de la *Academia de la Lengua Vasca*, en los que recopila innumerables piezas populares euskéricas acompañadas de una traducción al castellano⁵.

A. 1. 2. NARRATIVA VASCA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA. DESDE EL SIGLO XIX HASTA LA ACTUALIDAD.

El nacimiento de la creación narrativa vasca se remonta a épocas muy antiguas, pero aquella de autor conocido hay que fecharla en el siglo XIX y ligarla a la recreación de los cuentos populares tradicionales. Los primeros textos narrativos euskéricos aparecieron en los juegos florales que se organizaban en el siglo XIX bajo el mecenazgo del intelectual y polifacético Antoine d'Abbadie (1810-1897)⁶, que permitió que participaran en las competiciones, junto a los textos poéticos, los narrativos. Al mismo tiempo y desde mediados del siglo XIX, apareció una gran cantidad de historietas y cuentos en diversos almanaques.

Desde un punto de vista cronológico, la primera novela vasca es *Atheka-Gaitzeko Oihartzunak*⁷ [*Los ecos del difícil desfiladero*], de Jean Baptiste Dasconaguerre, que data del año 1870. Fue escrita originariamente en francés con el título de *Les echos du pas de Roland*. En esta versión francesa, el autor afirma que fue

³ Véase SARASOLA, Ibon, "A modo de introducción a la literatura vasca", en ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B, 1989, pp. 7-25.

⁴ Véase FREICHER VON HUMBOLDT, Wilhelm, *Los vascos. Apuntaciones sobre un viaje por el País Vasco en primavera del año 1801*. Traducción del alemán, ARANZADI, Telesforo, 3ª. ed., San Sebastián, Auñamendi, 1975.

⁵ AZKUE, Resurrección María de, *Euskaleriaren Yakintza [Literatura popular del País Vasco]*, 4 tomos, 3ª. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

⁶ TOLEDO LECETA, Ana María, "El costumbrismo y la novela regional. Los orígenes de la novela vasca", en *Congreso de literatura (Hacia la literatura vasca), II Congreso Mundial Vasco*, Madrid, Castalia, 1989, p. 221. Este personaje importante en la historia vasca nació en *Dublín* en 1.810, hijo de un padre vasco-francés y madre Irlandesa que cuando él tenía 10 años se establecieron en Toulouse, donde realizó sus estudios de Derecho, Astronomía y Literatura. Viajó por muchos países como Brasil, Etiopía y Palestina y escribió sobre estos viajes y sobre la cultura vasca. En 1.853 organizó las fiestas vascas de Urruña.

escrita a partir de un original en euskera, que, cuando le fue solicitado por sospechar de la veracidad de esta afirmación, no lo tenía, por eso tuvo que traducir la novela con la ayuda de otros a esta lengua⁸.

En 1888, Jean Baptiste Elissamburu publica su novela *Piarres Adame Saratarra. Zenbait hitztorio lapurdiko eskuaran* [*Piarres Adame de Sara. Algunas historias en dialecto labortano*]. Posteriormente, aparecen otras, como *Pachico Cherren*, de Antero Apaolaza, en 1890 y *Auñemendiko Lorea* [*La flor del Pirineo*], de Domingo Agirre, en 1898⁹. Con Domingo Agirre entramos en el XX, siglo en el que la producción narrativa creció hasta el punto de representar casi la mitad de la creación literaria en euskera. Según María José Olaciregui¹⁰, esta producción pasó de constituir el 18,7 % de la literatura vasca entre 1876 y 1935 al 48,5 % en el periodo de 1976 a 1996.

Las obras narrativas aparecidas a finales del siglo XIX sirvieron de punto de partida para las del XX. A continuación, vamos a hacer un repaso de la producción narrativa euskérica en el siglo XX, para situar mejor la obra de Bernardo Atxaga, el autor objeto de la presente investigación. Igual que Olaciregui, seguiremos los pasos de José María Lasagabaster¹¹, por ser quien con mejor claridad ha hecho la clasificación. Según Lasagabaster, la evolución de la narrativa vasca durante el siglo XX pasó por dos fases principales: la época costumbrista y la moderna. Sitúa la primera época en el periodo comprendido entre 1898 y 1957 y divide la segunda en dos etapas: por un lado, la marcada por el toque existencialista (1957-1969) y, por el otro, la novela moderna propiamente dicha que empieza alrededor del año 1969 y llega hasta nuestros días.

A. 1.2.1. FASE COSTUMBRISTA.

La etapa costumbrista es la que marca toda la primera mitad del siglo XX y continúa lo que ya se ha desarrollado en la segunda mitad del siglo anterior. El uso de los cuadros costumbristas, la mala y la superficial caracterización de los personajes, el narrador omnisciente y su postura subjetiva, son las principales características de este tipo de novela. Entre los autores más importantes de esta época, cabe destacar los siguientes¹²:

- **Domingo Agirre (1864-1920)**: es, sin duda, el autor que marcó las tendencias dentro del género de la novela costumbrista vasca. *Auñemendiko Lorea*¹³ [*La flor del Pirineo*] (1898), *Kresala*¹⁴ [*Agua marina*] (1906) y

⁷ DASCONAGUERRE, Jean Baptiste, *Atheka-Gaitzeko Oihartzunak*, San Sebastián, Elkar, 1990.

⁸ TOLEDO LECETA, Ana María, *op. cit.*, p. 215.

⁹ URQUICIO, Patricio (y AAVV), *Historia de la literatura vasca*, Madrid, UNED, 2000, pp. 369-375.

¹⁰ OLACIREGUI, María José, en URQUICIO, Patricio (y AAVV), *op. cit.*, pp. 504 – 585.

¹¹ LASAGABASTER, J. M. “Euskal nobelaren gizarte-kondairaren oinharriak” [Bases para una historia social de la novela vasca], en VV. AA., *Euskal Linguistika eta Literatura: Bide Berriak*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1981, pp. 343-368, citado en OLACIREGUI, María José, en URQUICIO, Patricio (y AAVV), *op. cit.*, p. 523.

¹² Véase VILLASANTE, Luis, *op. cit.*, pp. 199-277 y OLACIREGUI, María José, *op. cit.*, pp. 511-523.

¹³ AGIRRE, Domingo, *Auñemendiko Lorea*, Bilbao, BBK, 1985.

¹⁴ —, *Kresala*, Bilbao, Autor-Editor, 1987.

*Garoa*¹⁵ [*El helecho*] (1912) son las tres novelas del autor que influyeron enormemente en los costumbristas posteriores y se consideran la primera muestra de una auténtica novela. En ellas predomina el ambiente rural y marinero, especialmente en la última, donde se idealiza este mundo por encima del urbano.

- **José Manuel de Etxeita (1842-1915):** escribió dos novelas. En la primera, *Josecho*¹⁶ (1909), se narra la vida de un hijo robado por unos gitanos y que llega a triunfar al final; la segunda, *Jaioterri maitia*¹⁷ [*Querida tierra natal*](1910), trata el tema de la emigración a América.
- **Ebaristo Bustintza, Kirikiño (1866-1929):** escribió dos libros de narraciones breves de tipo humorístico costumbrista: *Abarrak*¹⁸ [*Ramillas*] (1918) y *Biagarren Abarrak* [*Segundas ramillas*] publicado ya después de su muerte (1930).
- **Jean Barbier (1875-1931):** *Piarres*¹⁹ (1926-1929).
- **Resurrección María Azkue (1864-1951):** *Ardi galdua*²⁰ [*La oveja descarriada*](1918).
- **Pierre Lhande (1877-1957):** *Mirentxu*²¹ (1914), *Yolanda* (1921).
- **Agustín Anabitarte (1891-1981):** sus dos primeras novelas, *Usauri* (1929) y *Donostia* (1931), tratan de la vida y las costumbres en la costa vasca y en la ciudad de San Sebastián; la tercera, *Poli* (1958), cuenta la vida de un pícaro huérfano; y la última, *Aprika-ko basamortuam* (1961), la travesía que hizo el autor por el Sahara de Argelia.
- **Toma Agirre (1898-1982):** escribió *Uztaro* [*Tiempo de cosecha*] (1937), que es una novela costumbrista de tono moralizador.
- **Juan Antonio Irazusta (1888-1952):** las novelas *Joañixio*²² [*Juan Ignacio*] (1946) y *Bizia garratza da*²³ [*La vida es amarga*] (1950) inauguran la narrativa del exilio porque fueron escritas durante la estancia del autor en América y tratan este tema profundamente. En ellas aparecen los primeros signos del realismo.
- **Martín Ugalde (1921):** escribió varios libros de cuentos, como *Iltzalleak* [*Los asesinos*] (1961), *Umeentzako kontuak* [*Cuentos para los niños*] (1966), *Mantal urdiña* [*El delantal azul*] (1986) y *Bihotza golkoan* [*Corazón adentro*] (1990), que definieron el comienzo del cuento moderno en euskera

¹⁵ —, *Garoa*, Oñati, Editorial Franciscana Aranzazu, 1966 y BBK, 1987.

¹⁶ ETXEITA, José Manuel de, *Josecho*, Bilbao, Instituto Labayru Ikastegia, 1995, traducción al castellano, AREJITA OÑATETXEBARRIA, Adolfo, *Josecho*, Bilbao, BBK, 1985.

¹⁷ —, *Jaioterri maitia*, Bedia, Etxebarria, 1987.

¹⁸ BUSTINTZA, Ebaristo, *Kirikiño, Abarrak*, Bilbao, Orain, 1995.

¹⁹ BARBIER, Jean, *Piarres*, Amorebieta, Ibaizabal, 1992.

²⁰ AZKUE, Resurrección María, *Ardi galdua*, Zarauz, Etxaropena, 1989.

²¹ LHANDE, Pierre, *Mirentxu*, Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca, 1973.

²² IRAZUSTA, Juan Antonio, *Joañixio*, Oiartzun, Sendoa, 1991.

²³ —, *Bizia garratza da*, San Sebastián, Erein, 1991.

con una clara influencia de los maestros del género. También es autor de novelas costumbristas, como *Itzulera baten istorioa* [*Historia de un regreso*]²⁴(1989) y *Pedrotxo*²⁵ (1993) y otras de tipo realista testimonial que se salen ya de lo costumbrista.

- **Jon Etxaide (1920-1998):** autor de *Joanak joan* [*Lo pasado, pasado está*] (1955) *Gorrotoa lege*²⁶ [*La ley del odio*] (1964), en las que, a pesar de alejarse del mundo costumbrista, sigue con muchas características formales de las novelas de este tipo.

A. 1.2.2. FASE MODERNA.

Con la década de los 50 entramos en una nueva era de la narrativa vasca. Son los años de la aparición de un grupo que, a pesar de las diferencias de edad y tendencias entre sus miembros, se puede llamar *Generación de 1956*, año en que se celebra una reunión para renovar la Academia de la Lengua Vasca. Los jóvenes de esta generación escribían en la revista *Egan*. Entre ellos, destacan: F. Krutwig, A. Irigoyen, G. Aresti, J. San Martín, J. L. Álvarez Enparantza, J. Mirande y otros. Las características que convierten a este grupo de escritores en una generación son:

- Para la mayoría de ellos, el euskera no es su lengua materna.
- Son agnósticos.
- Son nacionalistas innovadores.
- La mayoría fueron autodidactas.
- Todos pretenden actualizar la literatura vasca y acercarla a los movimientos europeos.
- En su literatura, la estética es lo más importante y no la política o la religión.

La publicación de *Leturiaren egunkari ezkutua* [*El diario secreto de Leturia*] de José Luis Álvarez Enparantza, *Txillardegi*, en 1957, marca el inicio de una nueva etapa en la narrativa vasca; se trata de la llamada época moderna en la que la producción literaria salta del costumbrismo a las corrientes posmodernistas difundidas en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial. Muchos historiadores de la literatura vasca, como Lasagabaster, dividen este periodo en dos fases: la primera es la comprendida entre 1957 y 1969 y se caracteriza por ser una narrativa de cuño existencialista; la segunda es la que va desde 1969 hasta la actualidad y en ella se aprecia más la modernidad literaria. María José Olaciregui²⁷ tiende a dividirla en una época de transición entre el existencialismo y el experimentalismo (1957-1976) y otra de consolidación y diversificación de tendencias que daría comienzo en 1976 y se extendería hasta el día de hoy²⁸.

²⁴ UGALDE, Martín, *Historia de un regreso*, traducción al castellano, IZAGIRRE, Koldo, Hondarribia, Hiru, 1996.

²⁵ —, *Pedrotxo*, San Sebastián, Elkar, 1996.

²⁶ ETXAIDE, Jon, *Gorrotoa lege*, San Sebastián, Elkar, 1984.

²⁷ OLACIREGI, María José, en URQUIZU, Patricio (y AAVV), *op. cit.*, p.523.

²⁸ *Idem*, pp. 525-585.

Entre los narradores más importantes de la época moderna destacan: José Luis Álvarez Enparantza, *Txillardegi* (1929), Jon Mirande (1925-1972), Ramón Saizarbitoria (1944), Joxe Austin Arrieta (1949), Arantxa Urretabizkaia (1947), Juan Luis Zabala (1963), Anjel Lertxundi (1948), Joan Mari Irigoien (1948), Aingeru Epaltza (1960) y muchos otros novelistas cuyas tendencias se pueden dividir en las siguientes²⁹:

A. 1.2.2.1. NOVELA EXISTENCIALISTA.

Entre los autores más importantes de esta escuela tenemos a José Luis Álvarez Enparantza, *Txillardegi* y Jon Mirande.

- **José Luis Álvarez Enparantza, *Txillardegi* (1929).**

Es, sin duda, el primer novelista vasco moderno. Sus tres primeras obras pertenecen a este tipo de novela existencialista de protagonista problemático, que siempre busca el sentido de la vida, pero que siempre fracasa y se suicida, como en *Leturiaren egunkari ezkutua*³⁰ [*El diario secreto de Leturia*] (1957); se interna en un manicomio, como en *Peru Leartzako* (1960); o entra en una relación amorosa sin salida con un cura, como en *Elsa Scheelen* (1969).

Las otras tres novelas de *Txillardegi* [*Haizeaz bestaldetik*³¹ (1979), *Exkixu*³² (1988) y *Putzu*³³ (1999)] se alejan de esta tendencia. La primera es una especie de ensayo novelesco en el que tiende más a lo lírico y simbólico de la poesía; la segunda es una novela realista que habla de un miembro de ETA y la última, una narración histórica sobre la Guerra Carlista.

- **Jon Mirande (1925-1972).**

Es uno de los escritores más problemáticos de su época. De ideología antisemita, anticristiana y fascista, consideraba que la cristianización y la latinización de Euskadi eran las causas de la decadencia de este país. Escribió una sola novela, *Haur besoetako*³⁴ [*La ahijada*], en la que se pueden observar muchas características de su ideología. Fue escrita en 1959, pero tuvo que esperar hasta 1970 para su publicación. El contenido de la novela resultó muy chocante para la época: un narrador autodiegético cuenta su relación con su ahijada de once años. Es la primera vez que se habla de pederastia en la novela vasca. El suicidio del autor en 1975 atrajo la atención de muchos hacia su obra narrativa y poética.

²⁹ *Idem*, pp. 523-582.

³⁰ ENPARANTZA, José Luis Álvarez, *Txillardegi*, *Leturiaren egunkari ezkutua*, Bilbao, Orain, 1995.

³¹ —, *Haizeaz bestaldetik*, traducida al castellano, *Allende el viento*, San Sebastián, Haranburu, 1984.

³² —, *Exkixu*, San Sebastián, Elkar, 1995.

³³ —, *Putzu*, San Sebastián, Elkar, 1999.

³⁴ MIRANDE, Jon, *Haur besoetako*, San Sebastián, Lur, 1970, traducción al castellano, GIL BERA, Eduardo, *La ahijada*, Pamplona, Pamiela, 1991.

A. 1.2.2.2. NOVELA SOCIAL.

Es un tipo de novela cuyo autor intenta conectar con el público para transmitirle de forma sencilla un contenido político y social. Entre los autores más destacados de esta tendencia está **Xabier Gereño (1924-)**, hombre polifacético, que escribió más de treinta novelas de tipo histórico, policíaco, de acción y muchas que hablan de conflictos socio-políticos de Euskadi, como *Arantza artean*³⁵ [*Entre espinas*] (1969), *Argi bat iluntasunean*³⁶ [*Una luz en la oscuridad*] (1970), *Nora naramazue*³⁷ [*¿A dónde me lleváis?*] (1972) y muchas otras que siguen la misma línea.

También destacan en este género novelístico **Txomin Peillen (1932)**, con *Itzal gorria* [*La sombra roja*]; **Mikel Zárate (1933-1979)** y *Haurgintza minetan* [*Dolores de parto*] (1973); **Anjel Lertxundi (1948)**, que, con un estilo simbolista, habló de la opresión política en Euskadi en *Ajea du Urturik* [*La preocupación de Urturi*] (1971). Entre las novelas que tratan conflictos sociales destaca también *Exkixu* (1988), de **José Luis Álvarez Enparantza, Txillardegui (1929-)**, al que nos hemos referido antes.

A. 1.2.2.3. NOVELA EXPERIMENTAL.

Los cultivadores de este tipo de novela utilizan unas técnicas distintas de las tradicionales, aunque sin perder el toque característico de la novela existencialista. Entre los autores más destacados en este género están:

- **Ramón Saizarbitoria (1944-).**

Dentro de su producción, podemos incluir las siguientes novelas: *Egunero hasten delako*³⁸ [*Porque comienza cada día*] (1969), *Ehun metro*³⁹ [*Cien metros*] (1976) y *Ene Jesús*⁴⁰ [*Ay Dios mío*] (1976). Insistiremos en ellas más adelante.

- **Patricio Urkizu (1946-).**

Es el autor de *Sekulorum Sekulotan* [*Por los siglos de los siglos*] (1975). Se trata de un monólogo interior sin signos de puntuación con el tema de los conflictos ideológicos y políticos de la época como fondo.

- **Koldo Izagirre (1953-).**

Fundó, junto a Bernardo Atxaga, la revista *Panpina Ustela* [*La muñeca podrida*], en la que se nota una ruptura con lo tradicional y una tendencia a lo vanguardista europeo, en consonancia con el culteranismo vigente en la poesía española del momento.

³⁵ GEREÑO, Xabier, *Arantza artean*, Zarauz, Itxaropena, 1969.

³⁶ —, *Argi bat iluntasunean*, San Sebastián, Lur, 1970.

³⁷ —, *Nora naramazue*, San Sebastián, Lur, 1972.

³⁸ SAIZARBITORIA, Ramón, *Egunero hasten delako*, San Sebastián, Erein, 1986.

³⁹ —, *Ehun metro*, San Sebastián, Haranburu, 1984. Traducción de MUÑOA, Pilar, Madrid, Nuestra Cultura, 1979.

⁴⁰ —, *Ene Jesús*, San Sebastián, Haranburu, 1976.

Difícil de clasificar como novela es la obra de Izagirre titulada *Zergatik bai*⁴¹ [*Porque sí*] (1976), formada por un conjunto de textos breves con diferentes registros y niveles del euskera.

- **Bernardo Atxaga (1951-).**

Dentro de esta corriente experimental, podemos situar su primera novela *Ziutateaz*⁴² [*De la ciudad*] (1976); aunque también resulta muy difícil de catalogar como novela, porque estamos ante una mezcla de narración, poesía y textos dramáticos. Esta tendencia innovadora la veremos más detenidamente a lo largo de esta investigación en obras posteriores del autor. En *Ziutateaz* se habla de los verdugos que pueblan la ciudad y del verdugo mayor que sigue vivo (en referencia a Franco). El autor la escribió cuando hacía el servicio militar, por eso se percibe en ella un ambiente muy triste y pesimista.

A. 1.2.2.4. ÚLTIMAS PRODUCCIONES.

Con estas dos últimas obras de carácter experimental, *Zergatik bai* y *Ziutateaz*, cerramos el panorama de la novela moderna vasca hasta mediados de la década de los 70 y entramos en los territorios de la actual, es decir, las novelas que fueron escritas en el último cuarto de siglo. La producción literaria y sobre todo la narrativa es tan cuantiosa y variada que hace muy difícil el intento de clasificar o dividir a los autores en generaciones o a sus creaciones por géneros.

Según Jon Kortázar, los elementos del sistema literario en general y del vasco en particular son la creación, la edición, la reflexión (crítica literaria) y la lección. En los últimos veinticinco años no faltaba en el panorama literario vasco ni creación ni actividad editora, sin embargo, el problema consistía y consiste en que escasea la crítica literaria académica y en que “*No se sabe muy bien dónde se encuentran los lectores vascos, si se excluyen a los lectores cautivos de la escuela, dónde los lectores adultos, dónde los que se acercan a las librerías*”⁴³. Dada la dificultad de clasificar a los narradores vascos por bloques, vamos a analizar algunas de las firmas más famosas de este último cuarto de siglo.

- **José Austin Arrieta (1949-).**

Su obra se puede incluir dentro de la corriente intimista o lírica en la que abundan los monólogos interiores que reflejan las preocupaciones, sentimientos y recuerdos de los personajes y que, de algún modo, se conectan con los del autor. Nos referiremos aquí a sus dos novelas.:

⁴¹ IZAGIRRE, Koldo, *Zergatik bai*, San Sebastián, Haranburu, 1976.

⁴² ATXAGA, Bernardo, *Ziutateaz*, San Sebastián, Kriselu, 1976.

⁴³ Jon Kortazar, revista virtual *Luke*, noviembre y diciembre de 2000.
<http://www.espacioluke.com/2000/Noviembre2000/kortazar/litera3.html>.
<http://www.espacioluke.com/2000/Diciembre2000/kortazar/litera3.html>.

- *Abuztuaren 15 eko bazkalondoa*⁴⁴ [*La sobremesa del 15 de agosto*] (1978). Es una obra de carácter autobiográfico y, a la vez, una crónica de los años 50 y 60 en San Sebastián. Los personajes principales aquí son un hijo y su padre. El hijo es un joven seminarista de dieciséis años que reflexiona sobre el conflicto interior provocado por su vocación religiosa y su amor hacia una chica y sobre los problemas de la sociedad vasca del tiempo en que se sitúan los acontecimientos. El padre evoca los momentos duros por los que pasó durante la Guerra Civil.

- *Manu militari*⁴⁵ (1987) Es una metanovela en la que se reflexiona sobre el arte de narrar. El protagonista, un recluta vasco en Melilla, escribe unas cartas a su novia que vive en San Sebastián y le cuenta toda una serie de problemas referidos tanto al servicio militar como a la vida diaria de los jóvenes vascos en la época de la dictadura.

- **Arantxa Urretabizkaia (1947-).**

También podemos considerar como líricas las novelas de A. Urretabizkaia, entre las que destacan:

- *Zergatik, Panpox*⁴⁶ [*¿Por qué?, Panpox*] (1979). La protagonista es una madre que ha sido abandonada por el marido cinco años antes y que llama afectuosamente *Panpox* a su hijo de siete años. El tiempo del relato es muy corto, desde las 7:45 de la mañana hasta las 21:15 de un día en la vida de la protagonista en que tiene que trabajar y cuidar al niño. Su monólogo interior refleja la soledad y la tristeza en las que vive.

- *Saturno*⁴⁷ (1987). Es la historia de Maite, la enfermera enamorada de un marinero alcohólico obsesionado por el planeta Saturno.

- *Koaderno gorria*⁴⁸ [*El cuaderno rojo*] (1998). El cuaderno rojo es el soporte de la larguísima carta de una madre a sus hijos que fueron llevados por el padre a Venezuela. Una abogada viaja a este país para entregársela.

- **Juan Luis Zabala (1963-).**

Es una de las voces más jóvenes. En su obra narrativa se reflejan los anhelos de la generación joven de los 70 y los 80. Muchas veces escribe con el pseudónimo de Xabier Nolotolon, que al mismo tiempo es un personaje muy repetido en sus obras, algo que refleja el carácter autobiográfico de muchas de ellas. Escribió libros de cuentos como *Ahanturaren artxipelogo*⁴⁹, *Gertaerei begira*⁵⁰ y *Sakoneta*⁵¹, en los que dominan los mundos interiores de unos personajes que son el *álterego* del autor. Lo mismo ocurre en sus tres novelas:

⁴⁴ ARRIETA, José Austin, *Abuztuaren 15 eko bazkalondoa*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1979. traducción al castellano, *La sobremesa del 15 de agosto*, Hondarribia, Hiru, 1994.

⁴⁵ —, *Manu militari*, San Sebastián, Elkar, 1987.

⁴⁶ URRETABIZKAIA, Arantxa, *Zergatik, Panpox*, San Sebastián, Erein, 1997, traducción al castellano, *¿Por qué?, Panpox*, Bilbao, Orain, 1995.

⁴⁷ —, *Saturno*, San Sebastián, Erein, 2001, traducción al castellano, *Saturno*, Madrid, Alfaguara, 1989.

⁴⁸ —, *Koaderno gorria*, San Sebastián, Erein, 1998.

⁴⁹ ZABALA, Juan Luis, *Ahanturaren artxipelogo*, San Sebastián, Elkar, 1987.

⁵⁰ —, *Gertaerei begira*, San Sebastián, Elkar, 1988.

⁵¹ —, *Sakoneta*, Zarauz, Susa, 1994.

- *Zigarrokin baten azken keak*⁵² [*El humo de una colilla*] (1984). Novela epistolar en la que un hombre solo manda dos series de cartas a un desconocido del que sólo sabe el nombre y la dirección por haberlo visto una sola vez. La primera serie de cartas enviadas entre 1958 y 1959 cuenta la angustia y la soledad en que vive el remitente y la segunda serie, fechada treinta y dos años después, refleja el sufrimiento de éste por estar enfermo de cáncer.

- *Kaka Eplikatzen*⁵³ [*Dándole vueltas a lo mismo*] (1989). Es otra novela epistolar del autor en la que el protagonista manda cartas a su novia. Su contenido muestra el mundo marginal de algunos grupos de jóvenes.

- *Galdu arte*⁵⁴ [*Hasta la derrota, siempre*](1997). Es una novela que habla del mundo marginado de los okupas en la Guipúzcoa de los 80. Los protagonistas intentan mantener sus ideales frente a la sociedad convencional de los mayores.

• **Ramón Saizarbitoria (1944-).**

Los críticos le consideran como el gran renovador de la novela vasca por las aportaciones hechas a la forma de ésta. Entre sus obras renovadoras destacan:

- *Egunero hasten delako* [*Porque comienza cada día*] (1969). Trata el tema del aborto y utiliza dos planos narrativos paralelos que de vez en cuando se entrecruzan.

- *Ehun metro* [*Cien metros*] (1976). Relata los últimos cien metros de un etarra que muere abatido por las fuerzas de la seguridad en la Plaza de la Constitución de San Sebastián.

- *Ene Jesús* [*Ay Dios mío*] (1976). Es una metanovela en la que el protagonista, tumbado en una cama de un manicomio, intenta contar continuamente diferentes historias, pero nunca lo consigue.

Tras diecinueve años de silencio, vuelve Saizarbitoria con un estilo diferente que se acerca mucho al lirismo y al mundo íntimo. En esta última etapa de su producción, escribió tres novelas:

- *Hamaika pauso*⁵⁵ [*Once pasos o Los pasos incontables*] (1995). La acción se sitúa entre los años 75-84, siendo la memoria histórica de esos años y la de toda una generación. Es una novela de impactante argumento: el narrador intradiegetico intenta escribir la historia de un etarra asesinado y se ve identificado con él, siente su soledad y angustia y acaba suicidándose.

- *Bihotz bi. Gerrako kronikak*⁵⁶ [*Amor y Guerra*] (1996). El argumento es sencillo: el narrador descubre la infidelidad de su mujer y la arroja desde una ventana; luego intenta contar los altibajos de la relación conyugal tratando de convencer al lector

⁵² —, *Zigarrokin baten azken keak*, San Sebastián, Elkar, 1985.

⁵³ —, *Kaka Eplikatzen*, San Sebastián, 1989.

⁵⁴ —, *Galdu arte*, Zarauz, susa, 1996, traducción al castellano, MARKULETA, Gerardo, *Hasta la derrota, siempre*, Hondarribia, Hiru, 1998.

⁵⁵ SAIZARBITORIA, Ramón, *Hamaika pauso*, San Sebastián, Erein, 1995, traducción al castellano, JUARISTI, JON, *Los pasos incontables*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

⁵⁶ —, *Bihotz bi. Gerrako kronikak*, San Sebastián, Erein, 1996, *Amor y Guerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

de su inocencia y del porqué de este asesinato. M.J. Olaziregi considera que “*dado que en esta última novela del escritor, el argumento reviste importancia, no es comparable con las demás.*” Afirma, además, “*que la técnica narrativa empleada en esta novela es extraordinaria, y el ritmo vivo*”⁵⁷.

- *Gorde nazazu lurpean*⁵⁸ [*Guárdame bajo tierra*] (2001). Es la última obra narrativa del autor. Se compone de cinco novelas cortas en las que se percibe un realismo que se aleja de las tendencias vanguardistas y metaliterarias que destacan en las dos obras anteriores. En esta novela de novelas se cuestionan las ideas nacionalistas del gobierno del PNV y las ideas de Sabino Arana, sin dejar de lado las preocupaciones del hombre moderno: el amor, las obsesiones, la frustración y la búsqueda de un ideal político⁵⁹.

• Anjel Lertxundi (1948-).

Como ya ha quedado indicado anteriormente, Lertxundi escribió *Ajea du Urturik*⁶⁰ [*La preocupación(o La dolencia) de Urturi*] (1971), que en un estilo simbolista y en una línea parecida a la del realismo mágico, habla de la situación política en el País Vasco. Más tarde, en 1973, publica una novela en la línea del neorrealismo *Goiko Kale*⁶¹ [*La calle de Arriba*]. Las creaciones más conocidas de Lertxundi son las que publicó en las dos últimas décadas del siglo XX.

- *Hamaseigarrenean, aidanez*⁶² [*Ocurrió tal vez a la decimosexta*] (1983). Cuenta la historia de una apuesta: el protagonista tiene que tumbarse al pie de la barra de un bar conteniendo la respiración y aguantando los saltos que le hacen los asistentes desde la barra. El protagonista no aguanta más y muere al decimosexto salto.

- *Tabacco days*⁶³ (1987). La obra pertenece al género de la novela policíaca negra. Habla del contrabando de tabaco por vía marítima. En ella se nota mucha influencia del cine.

- *Carla*⁶⁴ (1989). Es una nueva versión de Pigmalión. Aquí el protagonista, un dibujante de cómics, crea dos personajes: uno femenino, Carla, y otro masculino, que se enamora de ella. El dibujante se identifica hasta tal punto con el personaje masculino que también se enamora de Carla. El personaje protagonista, que ya de por sí es un ente de ficción creado por el autor, sufre una metamorfosis en la que se identifica con el personaje ficticio creado por él mismo.

⁵⁷ OLAZIREGI, María José, en <http://suse00.su.ehu.es/euskonews/0026zbnk/iritz2601.html>.

⁵⁸ SAIZARBITORIA, Ramón, *Gorde nazazu lurpean, Gorde nazazu lurpean*, San Sebastián, Erein, 2001, traducida al castellano, *Guárdame bajo tierra*, Madrid, Alfaguara, 2002.

⁵⁹ Véase BARBERÍA, José Luis, “Ramón Saizarbitoria: *No estoy dispuesto a sufrir por ser vasco*”, y AYALA DIP, J.Ernesto, “El sentido de la desilusión”, *El País, Babelia*, nº 539, 23-3-2002, pp. 2-3.

⁶⁰ LERTXUNDI, Anjel, *Ajea du Urturik*, Bilbao, Mensajero, 1971.

⁶¹ —, *Goiko Kale*, Bilbao, Mensajero, 1973.

⁶² —, *Hamaseigarrenean, aidanez*, San Sebastián, Erein, 1983.

⁶³ —, *Tabacco days*, San Sebastián, Erein, 1987.

⁶⁴ —, *Carla*, San Sebastián, Erein, 1989.

- *Kapitain Frakasa*⁶⁵ [*Capitán Fracasa*] (1991). Un mafioso está recordando su pasado criminal en el momento en que una mujer desconocida le entrega un pasaporte que le permite salir clandestinamente de Francia.

- *Otto Pette: hilean bizian bezala*⁶⁶ [*Las últimas sombras*] (1994). Es una novela cuya acción transcurre en la Edad Media. Hay dos personajes, uno de los cuales le recuerda al otro todas las barbaridades que cometió a lo largo de su vida.

- *Azkenaz beste*⁶⁷ [*Un final para Nora*] (1996). Nora y su padre son condenados a vagar por el mundo en un carro negro durante toda la eternidad. El viaje interminable empieza en el siglo XVII. Trescientos años después, Nora baja del carro y muere para deshacerse de la autoridad del padre y de este destino trágico.

- *Argizariaren egunak*⁶⁸ [*Días de cera*] (1998). Esta novela tiene dos planos: en el primero, el protagonista, un empleado en una cadena de televisión, narra su historia de amor con una compañera de trabajo; en el segundo, situado cuatro años después, el protagonista está internado en un manicomio y revisa lo que había escrito. En este segundo plano la novela tiene un matiz claramente metaliterario.

• **Joan Mari Irigoien (1948-).**

La producción literaria de Irigoien es muy abundante y diversa. Es el introductor de la influencia latinoamericana en la narrativa vasca moderna. Dentro de su producción narrativa destacan:

- *Olilarraren promesa* [*La promesa del gallo*] (1976). El pueblo vasco de Azpil es el escenario de la pugna entre los tiranos y los liberadores. Un nuevo alcalde libera al pueblo de la represión del alcalde anterior, pero el bueno muere asesinado y su gallo desaparece. Los habitantes del pueblo están a la espera de la vuelta del gallo, que simboliza la liberación.

- *Poliedroaren hostoak*⁶⁹ [*La tierra y el viento*] (1982). En un tono parecido al de Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, la novela cuenta la historia de la enemistad entre dos familias vascas, una tradicional y la otra liberal, en el periodo que va desde la Primera Guerra Carlista hasta la época de la dictadura franquista.

- *Udazkenaren balkoitik*⁷⁰ [*Desde el balcón del otoño*] (1986). El protagonista sufre las injusticias cometidas contra el pueblo vasco durante la dictadura y decide entrar en ETA para luchar por la patria vasca.

- *Babilonia*⁷¹ (1989). Es la novela más leída del autor. Cuenta la historia de un caserío llamado *Babilonia* y la de sus habitantes, principalmente la de dos hermanos

⁶⁵ —, *Kapitain Frakasa*, San Sebastián, Erein, 1991.

⁶⁶ —, *Otto Pette: hilean bizian bezala*, Irún, Alberdania, 1994, traducción al castellano, *Las últimas sombras*, Madrid, Seix Barral, 1996.

⁶⁷ —, *Azkenaz beste*, Irún, Alberdania,, 1996, traducida al castellano, *Un final para Nora*, Madrid, Alfaguara, 1999.

⁶⁸ —, *Argizariaren egunak*, Irún, Alberdania, 1998.

⁶⁹ IRIGOIEN, Joan Mari, *Poliedroaren hostoak*, San Sebastián, Erein, 1982.

⁷⁰ —, *Udazkenaren balkoitik*, San Sebastián, Erein, 1987.

⁷¹ —, *Babilonia*, San Sebastián, Erein, 1989.

rivales que se odian desde niños y de mayores se enamoran de la misma mujer. Uno de ellos se une al bando carlista y el otro al liberal.

- *Kalamidadeen liburua*⁷² [*El libro de las / los calamidad(es)*] (1996). Es una novela de tono surrealista, en la que los personajes son mera caricatura. Se divide en dos partes: en la primera, se habla detalladamente de cada uno de los miembros de una extraña familia, en la segunda se concentra en lo referente a la agitada vida matrimonial de dos de las hijas de esta familia.

• Aingeru Epaltza (1960-).

La obra literaria de Epaltza es muy copiosa y variada, pero es más reconocido por su producción narrativa, especialmente la narrativa juvenil y de aventuras, entre las que destacan el libro de cuentos *Garretatik erauzitakoak*⁷³ [*Rescatados de las llamas del fuego*](1989) y la novela juvenil corta *Ur zabaletan*⁷⁴ (1995). Sus novelas más famosas son:

- *Sasiak ere begiak baditik*⁷⁵ [*Las paredes tienen ojos*] (1985). Es una novela de aventuras llena de intriga y suspense ambientada en un marco histórico, la Guerra Carlista. Un campesino vasco ingresa en las tropas carlistas, pero los liberales lo confunden con un oficial suyo.

- *Ur Uherrak*⁷⁶ [*Agua turbia*] (1991). Historia de amor en un marco social. Una chica de color se enamora de un viejo bertsolari y los dos sufren la hostilidad y las injusticias de la sociedad del pueblo navarro donde viven.

- *Tigre ehizan*⁷⁷ [*Cazando tigres*] (1996). Es una novela innovadora. El siete de agosto de 1944 dos miembros de la misma familia, padre e hijo, están cazando tigres de diferente tipo y en lugares diferentes: el padre, un exiliado vasco en Venezuela, sale a la selva a cazar a un tigre que amarga la vida del pueblo donde vivía; el hijo y sus amigos salen en Francia a la caza de un tanque alemán que llaman *Tigre*.

• Joxemari Iturralde (1951-).

Es uno de los miembros del grupo *Pott*. Sus novelas tienen un carácter realista. Entre ellas destacan:

- *Nafarroak artizarra*⁷⁸ [*La estrella polar de Navarra*] (1984). Es la historia del pueblo de *Estella* durante la Edad Media en que convivían vascos, castellanos, franceses, judíos y musulmanes.

- *Izua hemen*⁷⁹ [*El miedo aquí*] (1989). Una vez terminada la Guerra Civil, el protagonista va hacia Rusia para investigar la situación de los niños vascos refugiados

⁷² —, *Kalamidadeen liburua*, San Sebastián, Elkar, 1997.

⁷³ EPALTZA, Aingeru, *Garretatik erauzitakoak*, San Sebastián, Elkar, 1989.

⁷⁴ —, *Lur zabaletan*, Pamplona, Pamiela, 1995.

⁷⁵ —, *Sasiak ere begiak baditik*, San Sebastián, Elkar, 1986.

⁷⁶ —, *Ur Uherrak*, Pamplona, Pamiela, 1991, traducción al castellano, MONTORIÓ, Begoña, *Agua turbia*, Hondarribia, Hiru, 1996.

⁷⁷ —, *Tigre ehizan*, San Sebastián, Elkar, 1997, traducida al castellano, *Cazadores de tigres*, Villanueva de Galligo, Xordica, 1999.

allí, pero la Segunda Guerra Mundial lo detiene y se queda en Finlandia, donde rehace su vida con una mujer. El niño que deja en Euskadi antes de marcharse con el tiempo se convierte en un joven que ingresa en ETA y es detenido y torturado por la policía.

- *Kilkerra eta roulotte*⁸⁰ [*El grillo y la roulotte*] (1997). Un joven, mitad vasco mitad americano, va de Estados Unidos a visitar la tierra de sus abuelos y le impacta el tenso clima socio-político de Euskadi durante la época de la transición.

• **Koldo Izagirre (1953-).**

Hemos aludido anteriormente a su novela de carácter experimental *Zergatik bai*⁸¹ [*Porque sí*] (1976). Tiene también un libro de relatos breves *Gauzetan*⁸² [*En las cosas*] (1978), que es uno de los primeros libros de cuentos modernos desarrollados en ambientes fantásticos y simbólicos. Tiene también algunas novelas de corte realista:

- *Euskadi mereci zuten*⁸³ [*Merecieron un País llamado Euskadi*] (1984). Narración realista que hace crónica de los comienzos de la Guerra Civil en Euskadi.

- *Metxa esaten dioten agirretar baten ibili herrenak*⁸⁴ [*Malandanzas de un Aguirre llamado Mecha*] (1997). Las aventuras y picardías de un anciano componen catorce historias de tipo irónico. Más tarde este personaje aparece como protagonista de la novela *Agirre zaharraren kartzelaldi berriak*⁸⁵ [*Los nuevos encarcelamientos del viejo Aguirre*] (1999), donde ingresa voluntariamente en la cárcel y nos narra las causas de su extraña decisión.

- *Ez duk erraza, Konpai*⁸⁶ [*No es fácil, compai*] (1995) y *Nik ere Germinal egin: gura nuen aldarri*⁸⁷ [*Yo también quise gritar: Germinal*] (1998), dos novelas que reflejan el compromiso político de Izagirre.

A. 1. 2. 2. 5. OTRAS VOCES.

Antes de cerrar este apartado de la narrativa vasca moderna, hay que mencionar otras firmas importantes y advertir que la necesaria brevedad de este apartado no permite analizar detalladamente cada una de ellas. Cabe citar a los autores de novelas policíacas como Gotzon Garate (1934-), Itxaro Borda (1959-) y M. A. Mintegi (1949-), el polifacético Edorta Jiménez (1953-), Paco Aristi (1963-) o el político Patxi Zabaleta (1947-) y muchas otras voces que reflejan la riqueza de la narrativa moderna vasca.

⁷⁸ ITURRALDE, Joxemari, *Nafarroak artizarra*, San Sebastián, Elkar, 1996.

⁷⁹ —, *Izua hemen*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, Departamento de cultura, 1989.

⁸⁰ —, *Kilkerra eta roulotte*, San Sebastián, Erein, 1997.

⁸¹ IZAGIRRE, Koldo, *Zergatik bai*, San Sebastián, Haranburu, 1976.

⁸² —, *Gauzetan*, San Sebastián, Autor-Editor, 1978.

⁸³ —, *Euskadi mereci zuten*, San Sebastián, Hordago, 1984.

⁸⁴ —, *Metxa esaten dioten agirretar baten ibili herrenak*, San Sebastián, 1997, traducida al castellano, *Malandanzas de un Aguirre llamado Mecha*, Honadarribia, Hiru, 1997.

⁸⁵ —, *Agirre zaharraren kartzelaldi berriak*, San Sebastián, Elkar, 1999.

⁸⁶ —, *Ez duk erraza, Konpai*, Zarauz, Susa, 1995.

⁸⁷ —, *Nik ere Germinal: egin gura nuen aldarri*, Zarauz, Susa, 1998.

A. 2. Bernardo Atxaga: Biografía



Bernardo Atxaga nace el veintisiete de julio de 1951 en la localidad guipuzcoana de Asteasu. Está casado y tiene dos hijas. Pertenece a una familia de carpinteros, pues lo eran su padre y sus abuelos. La madre era la maestra del pueblo, lo que influye mucho en su educación y aprendizaje del euskera⁸⁸. El pueblo está a unos diez minutos de la costa cantábrica⁸⁹, muy cerca de Tolosa, y desde una de sus montañas se puede ver el mar⁹⁰, sin embargo, la población se considera de tierra adentro por el hecho de que su centro urbano está situado en un valle rodeado de montañas que lo separa del mar. Incluso el idioma vasco de esta zona es diferente del que se habla en la costa, lo que nos lleva a imaginar lo cerrada que era la

sociedad en la que se crió el escritor.

A los catorce años se traslada con su familia a Andoain⁹¹, localidad industrial en la provincia de Guipúzcoa, donde se encuentra una forma de vida muy distinta de la del pueblo donde había nacido.

Estudia con los Hermanos de la Salle en San Sebastián y a los dieciocho años se traslada a Bilbao donde realiza estudios de Ciencias Económicas, una de las pocas carreras que se podían cursar en el País Vasco, pues se consideraba a Vizcaya una provincia traidora que había luchado contra Franco en la Guerra Civil y, a pesar de que Bilbao contaba con muchos habitantes, no tuvo Universidad hasta bien entrado el año 1970. Los estudiantes universitarios tenían que ir a Madrid, a Zaragoza, a Valladolid, a Oviedo o a las universidades privadas como la de los Jesuitas, si tenían dinero. La decisión de estudiar Ciencias Económicas se debe simplemente al hecho de querer ir a Bilbao y no a una vocación especial.

En 1973 la familia pasa por un mal momento ya que sus dos hermanos se implican en asuntos políticos y son encarcelados. En una entrevista con Juan Ramón Iborra⁹², Atxaga no quiere revelar el carácter de estos problemas porque la familia no quiere hacerlo. Para alejar las sospechas de él y para dar la imagen de una persona normal que trabaja y gana dinero, es decir, para convertirse en *un componente del*

⁸⁸ YOLDI, Pili “La llamada del bosque, entrevista a Bernardo Atxaga”, *Integral*, 1-2-1993, pp. 32-37.

¹⁸ Es un pueblo que ahora tiene unos 510 habitantes, con la superficie de 1,3 km cuadrados y una altitud de 142 metros.

¹⁹ Junto a los artículos citados, la información sobre la vida de Bernardo Atxaga se basa en este apartado en sus propias declaraciones a partir de las dos entrevistas que mantuvimos con él el 4 de febrero de 2000 y el 26 de octubre de 2000 que adjuntamos al final de este estudio.

²⁰ Era una ciudad industrial en tiempos de la dictadura de Franco. Ahora cuenta con unos 13.000 habitantes.

sistema al que todos se sometían, tiene que aceptar un puesto en el Banco Europeo de Negocios, una entidad del Banco Popular, pero pronto deja esta profesión con la que no se siente identificado.

Desempeña varias profesiones: impartir clases de Ciencias Económicas, maestro en un colegio de la localidad vizcaína de *Portugalete* durante tres años, ayudante de imprenta y, al final, en una librería que se cierra al poco de inaugurarse. A los veintinueve años, viaja a Barcelona donde estudia Filosofía durante unos cuatro años y, de repente, da un giro completo a su vida y decide no dar fe a las cosas que no le gustan. En 1980 decide dedicarse única y exclusivamente a escribir, cosa que había hecho esporádicamente hasta ese momento al igual que traducir, pero nunca se había planteado la idea de convertirlo en profesión.

La época en que empieza a escribir fue muy difícil porque se producen los primeros incidentes violentos de ETA: el asesinato de Etxebarrieta en 1969 a escasos metros de Asteasu, el pueblo natal de Atxaga. El simple hecho de que un escritor decidiera escribir en euskera es una postura muy comprometida, sin embargo, asume el riesgo y lo elige como la lengua en la que escribe inicialmente, aunque luego traduce o reescribe los textos en castellano.

Mucha gente ignora que Joseba Irazu Garmendia es el nombre original de Bernardo Atxaga, seudónimo que empieza a utilizar porque, según él mismo dice, “- *en el sueño romántico de los 17 años me parecía imprescindible que un escritor firmara con seudónimo*”⁹³. Es una época en la que resultaba muy peligroso escribir en euskera, por eso decide refugiarse detrás de un seudónimo con el que presentarse a los lectores para no correr el riesgo de que las autoridades franquistas le abrieran una ficha y le colocasen bajo sospecha. Elige el nombre de un compañero de la facultad (Bernardo), que le presta la máquina utilizada para escribir el primer texto que publica; y añade a este nombre su tercer apellido, (Atxaga), que resulta más fácil de pronunciar que Irazu o Garmendia⁹⁴. De ahí nace el nombre de Bernardo Atxaga con el que ha publicado durante los últimos treinta años.

En la época de su estancia en Bilbao para estudiar en la Facultad de Ciencias Económicas, empieza a ponerse en contacto con el mundo literario y sobre todo con jóvenes poetas de corte dadaísta. El lugar donde nace el nombre, y gracias al cual puede publicar, es la librería *Verdes*, en la calle Correos de Bilbao. Se trata de una de las escasas librerías en las que se podían comprar de forma clandestina obras escritas en euskera; textos que no siempre tenían que ver con la política sino también con temas muy distintos, como, por ejemplo, el folclore vasco. En aquel momento, Atxaga escribe una pequeña obra de teatro en euskera y la deja en esta librería para que la lea cualquier persona interesada por las obras en lengua vasca. La descubre entonces el poeta vasco

⁹² IBORRA, Juan Ramón, “Bernardo Atxaga: *E.T.A. no va a volver*”, *El Dominical de Catalunya*, 21-11-1999, pp. 80-91.

⁹³ LARRAURI, Eva, “Bernardo Atxaga: *En la literatura lo importante es entrar en la biografía de la gente*”, *El País*, 1-6-1989, p. 42.

⁹⁴ SAN JOSÉ, Antonio, “Entrevista con Bernardo Atxaga”, *Interviú*, 16-6-1996, pp. 62-65.

Gabriel Aresti, la lee y, al cabo de un año, en 1972, la publica en una recopilación de obras de diferentes autores con el título de *Euskal Literatura-72*. Desde este momento, Atxaga siempre reconocerá este favor del, según él, mejor poeta que ha escrito en euskera.

Atxaga empieza a entrar en el círculo de Aresti que se solía reunir en el edificio Arriaga de Bilbao⁹⁵ y que estaba compuesto por Natxo de Felipe, fundador del grupo Oskorri, Xabier Kintana y Jon Juaristi. En esta época, funda con otros artistas la banda Pott (fracaso, en euskera) a mediados de los 70. Ruper Ordorika, en la presentación de un libro de Sarrionandia, recuerda el momento de la fundación de este grupo: “Así nos dirigimos [Ordorika y Sarrionandia] aquel jueves hacia las Siete Calles, charlando: que teníamos que publicar unas hojas literarias, que sería conveniente reunirnos semanalmente, que al grupo, no, mejor dicho, a la banda le pondríamos el nombre de Pott, [...] Llegamos a la taberna Iñaki y allí se encontraban Bernardo Atxaga, Jose Mari Iturralde y Jon Juaristi [...] En la siguiente reunión, fue Joseba quien trajo a Manu Ertzilla”⁹⁶. El lema de la banda fue “Contra el consumo, creación”⁹⁷.

La banda Pott está formada por un grupo artístico que quiere realizar sus creaciones en euskera sin someterse a consignas políticas. Editan una revista que llega a publicar sólo cuatro números. Más adelante, editan el *Euskadi Tropikala*, que tendrá mucho éxito en el País Vasco⁹⁸. Sin embargo, con el tiempo, empiezan a salir a la luz las diferencias de gustos e ideas entre los miembros del grupo; el primero en alejarse es Jon Juaristi, a continuación Ordorika se pasa a la música folk, Ertzilla a la radio y Sarrionandia entra en ETA. Sólo Atxaga e Iturralde siguen escribiendo⁹⁹.

A lo largo de los últimos años, nuestro escritor habla en más de un foro cultural y entrevista sobre su intención de abandonar el seudónimo de Bernardo Atxaga y cambiarlo por otro o volver a usar su nombre original¹⁰⁰. Dice al respecto: “Tengo una sensación de tener un cierto recorrido y un cierto espacio cuyo final estoy viendo. Creo que la historia de la literatura vasca ha tenido un desarrollo mayor del que yo esperaba, nunca imaginé que mis libros tendrían unas ediciones en Nueva York o Damasco. Pero después de los más de 70 títulos que he publicado no veo que se haya cambiado lo que yo llamaría lo extrapersonal que se trata de la lengua que yo escribo y

⁹⁵ TURRAU, Cristina, “Bernardo Atxaga entre la selva y la escritura”, *El País*, 11-6-90, pp.64-67.

⁹⁶ ORDORIKA, Ruper, “Atarikoa”, en SARRIONANDIA, Joseba, *Hau da ene ondasun guzia*, Irún, Txalapartak, 2000, p. 16.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ IÑAKI, Esteban, “B.A. confidencial”, *El Correo, Territorios*, 8-4-1998, pp. 2-3.

⁹⁹ JUARISTI, Jon, “El amor de la lengua”, *El País*, 29-12-1993, p. 22.

¹⁰⁰ Véase:

RUIZ, Ana, “Bernardo Atxaga: De mi seudónimo puedo prescindir como de un maleta”, *El País*, 11-8-1999, p. 26.

PEDROSA, Ángel, “Bernardo Atxaga: Escribir en una lengua no implica una ideología”, *Diario 16*, 30-7-1999, p.8.

GRUALBA, Silvia, “Bernardo Atxaga va a seguir escribiendo pero con otro nombre”, *El Mundo*, 9-7-1999, p. 64.

GARCÍA, Francisco, “Bernardo: Hay escritores funcionarios de las letras, serviles, incrustados en el poder”, *Interviú*, 31-5-1999, pp. 54-57.

la comunidad en que vivo. Por mi ideología no quiero escribir demasiado en castellano ni hacer una especie de carrera por diferentes foros españoles; tampoco escribo en la prensa española porque el País Vasco en ella se ha convertido en un contra-mito. En los medios españoles los vascos ocupan el treinta por ciento, en la mayoría de los casos se trata de una crónica falsa y amarilla.

Así, con estas circunstancias adversas, no tengo más salida que morir como Bernardo Atxaga. No puedo formar parte del espectáculo porque lingüísticamente no puedo. Mis amigos me regañan mucho desde que se enteraron de esta intención mía, considerándola como un suicidio literario. De todos modos no pienso hacer nada hasta dentro de 3 ó 5 años. Para mí, el nombre es como un traje que llevo montando a caballo, pero ahora quiero bajar de este caballo, entonces tendré que quitarme el traje, es decir, dejar de ser Atxaga. Atxaga nació en 1978 y morirá en 2002 y ya está. El peligro es que si cambio de nombre el suceso se convertirá en un espectáculo o los editores no me lo dejarán hacer”¹⁰¹.

Ya estamos a mediados del año 2002 y no ha cambiado de seudónimo. Teniendo en cuenta las citadas declaraciones, creemos que es difícil que lo haga. Parece tratarse sólo de un capricho personal del escritor al que renunciará al comprobar la dificultad de hacerlo realidad. Cuando decidió marginar a Joseba Irazu, éste no era más que un joven de diecisiete años sin ningún título publicado, mientras que el nombre de Bernardo Atxaga es el de un reputado escritor de fama internacional y es muy difícil que renuncie a él. ¿Será que nuestro escritor estará condenado, para siempre, a llevar dentro de sí a otro individuo, el niño que fue, como los personajes de *Obabakoak*?

En un encuentro de poetas que tuvo lugar en Oviedo, cuyo contenido fue publicado en los *Cuadernos de Norte*¹⁰², Atxaga expone su *poética* en forma de una autobiografía. Enumera las lecturas que hizo en su juventud y que reflejan la posmodernidad de su cultura que busca lo universal. En un primer momento, lee a un grupo de poetas suecos de tendencia cómica como *Pär Lagerkvist*, *Maria Wine*, *Edith Södergran*; más adelante, en la época de los setenta, lee a autores comprometidos como *Gil de Biedma* y *Miguel Hernández*; después, a poetas vanguardistas, sobre todo del Dadaísmo. El giro se produce cuando decide no someterse a las lecturas tradicionales o canónicas y empieza a leer los textos extraliterarios como las películas, la radio, los cómics, libros de crítica como los de *Roland Barthes* y *Herman Broch*. En la época de la juventud, lee a *Aresti* y a los pocos libros escritos en euskera y que han podido escapar a la censura franquista.

De la lectura de su obra se desprende también una cierta admiración por los autores franceses, alemanes, norteamericanos e ingleses del siglo XIX: *Lewis Carroll*, *Anton Pavlovich Chéjov*, *Evelyn Arthur Waugh*, *Guy de Maupassant*, *Marcel Schob* y *Gilbert Keith Chesterton*, *Edgar Allan Poe*, *Villiers de l'Isle-Adam*, *Gautier*, *Nerval*. Junto a éstos, destacan los maestros latinoamericanos *Julio Cortázar* y *Jorge Luis*

¹⁰¹ Véase “Entrevista a Bernardo Atxaga I.”, adjunta al final de este estudio.

¹⁰² ATXAGA, Bernardo, “Poética”, en AA. VV., en *El estado de las poesías*, “Nueva poesía vasca”, monografía n° 3 de *Cuadernos del Norte*, Oviedo, 1986, pp. 148-150.

Borges o los clásicos españoles *Cervantes*, *Baroja* y *Unamuno*, sin olvidar los míticos textos de *Mil y Una Noches*, *El Decamerón*, *La Divina Comedia* y *La Biblia*. La presencia de intertextos de estas obras se percibe en *Obabakoak*, a veces con una alusión y otras con una cita directa. En nuestro análisis del libro, resaltaremos estos casos según vayan surgiendo.

A. 3. Bernardo Atxaga: Bibliografía

A. 3.1. Poesía.

- ***Etiopia (Etiopía)***¹⁰³.

El nombre de este libro de poemas es el resultado de un juego entre las palabras *Utopía* y *Etiopía*. El hombre no puede encontrar la primera pero sí la segunda. En este libro, domina un surrealismo que subraya la relatividad del significado de las cosas y la influencia del pop. Según Jon Kortazar, “*El libro se estructura como un viaje, que no es iniciático, sino que es una pura bajada a los infiernos. Cada círculo con el que se denomina aquí a cada mundo visitado, supone una degradación del mundo humano*”¹⁰⁴. En el libro están presentes características del Posmodernismo, como la negación de la realidad y la búsqueda de modelos y temas lejanos para dar un carácter universalista a los poemas. El hombre que sufre aquí no es el hombre vasco o bilbaíno, sino el hombre en general que busca un mundo de ideales utópicos y sólo encuentra la cruda realidad. Al final, tiene que renunciar a la *Utopía* y conformarse con *Etiopía*¹⁰⁵.

- ***Poemas & Híbridos***¹⁰⁶.



Es un libro de poemas que fue publicado en 1990. Se trata de una reedición de *Etiopía* en la que se incluyen nuevos poemas y el texto *Henri Bengoa, Inventatium*¹⁰⁷, que fue interpretado, leído y cantado por el grupo *Emak Bakia Baita*, los supervivientes de *Pott: Atxaga, Ordorika e Iturralde*, en 1986-1987. Es un ejercicio de intertextualidad en el que además de textos escritos por los tres formantes del grupo, sobre todo por *Atxaga*, se reproducen otros de *Sarrionandia, Pessoa, Cavafis, Wyatt, Zweig* y de la tradición vasca y árabe. El texto de origen árabe con sus dos variedades pasará a formar parte de

Obabakoak.

¹⁰³ ATXAGA, Bernardo, *Etiopia*, Bilbao, *Pott*, 1978, San Sebastián, Erein, 1983.

¹⁰⁴ KORTAZAR, Jon, “La poesía vasca actual. Una visión”, en AA. VV., “Nueva poesía vasca”, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁵ LANZ, Juan José, “La poesía de Bernardo Atxaga: Poemas & Híbridos”, Madrid, *Ínsula*, nº 526, Octubre 1990, pp. 29-30.

¹⁰⁶ ATXAGA, Bernardo, *Poemas & Híbridos*, Madrid, Visor, 1990.

¹⁰⁷ —, *Henri Bengoa, Inventatium*, San Sebastián, Elkar, 1988.

• **Nueva Etiopía**¹⁰⁸.



Es una recopilación de los poemas de *Etiopía* junto a otros nuevos y textos cortos. Fue publicado por la editorial El Europeo en 1996 y después por Plaza y Janés en 1997. Muchos de sus poemas aparecen en una versión bilingüe en un disco - libro con canciones de *Ruper Ordorika* (desde los tiempos de la banda *Pott*), *Itoiz*, *Mikel Laboa*, *Xabier Muguruza*, *Loquillo*, etc.

Entre los temas destacados del libro está el rechazo a la sociedad burguesa y el intento de romper sus normas, y, al no ser posible, se plantea una fuga a la imaginaria *Utopía*. Pero tampoco este intento tiene éxito porque, tal y como indica su nombre, la *Utopía* no tiene lugar, sólo existe Etiopía o la vuelta al pasado de la infancia en que todo parecía más ideal.

A. 3. 2. Alfabetos.



• **Zuk-Zuk Jaunaren Alfabeto Berria (Lista de locos y otros alfabetos).**

Se trata de un conjunto de textos, mitad narrativos, mitad didácticos. Fue publicado en 1995 por la editorial Zirriska y la traducción al castellano apareció en 1998 en Siruela. El capítulo *Groenlaniako lezioa (Desde Groenlandia con amor)* obtuvo el Premio Euskadi de plata 1998 otorgado por la Asociación de librerías de Guipúzcoa. El total del libro consiguió el Premio

Euskadi de Literatura en 1999. El jurado destacó que el libro transmitía el entusiasmo por la literatura y conjugaba la tradición y la modernidad a través de un lenguaje universal.

Como el propio autor indica al final del libro, los alfabetos fueron escritos para distintas ocasiones. El alfabeto *lista de locos* fue escrito “para una publicación finlandesa; *Lista de casos*, para una lectura pública organizada por el Comité Anti - SIDA de Navarra; el *Alfabeto sobre el único verano de mi vida en que fui un don Juan*, para *El Mundo*; el *Alphabelette. Alfabeto francés en honor de Jorge Luis Borges*, para su lectura en el Centro Georges Pompidou de París”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ —, en colaboración con Gari, Itoiz, Xabier Muguruza, Ruper Ordorika y Tapia eta Leturia, *Nueva Etiopía*, Madrid, El Europeo, 1996.

¹⁰⁹ —, *Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid, Siruela, 1998, p. 251.

La obra es una mezcla de textos diferentes que logra instruir deleitando. Los textos, mitad relato, mitad ensayo, casi siempre cuentan la reunión del autor con las letras del alfabeto formando una mesa redonda y tratando temas literarios. En este libro domina sobre todo la Metaliteratura.

La locura, que es el centro y la idea principal del libro, aparece como una mala adaptación a la realidad, lo que sucede es que, a veces, la realidad es tan dura que resulta difícil no estar un poco loco ante determinadas situaciones.

Junto a los alfabetos o abecedarios que aparecen en este libro, podemos citar a otros que fueron publicados independientemente o en revistas y actas de congresos y charlas literarias. Entre ellos destacamos su alfabeto sobre la literatura infantil publicado por la editorial valenciana *Media Vaca*¹¹⁰ o los alfabetos de homenaje a Mariano Arsuaga¹¹¹, Ricardo Toja¹¹² y Blas de Otero¹¹³. Citamos también su alfabeto sobre los fantasmas¹¹⁴ y el de *Alfabeto sobre una canción de mar*¹¹⁵.

A. 3. 3. Artículos largos, conferencias, antologías con otros autores y libros de tamaño pequeño.

Podemos encontrar algunos de sus artículos, conferencias y relatos breves en más de una revista y periódico como:



- *El Presente, El Europeo, Diario 16 y El Mundo, La Sibila, La Página, El Gran Bilbao, El Correo, Egunkaria, etc.* (España).

- *Autrement, Quai Voltaire, Lignes, Main de Signe y Cartiers de Ville Gillet* (Francia).

- *Lettre International, Die Horen y Jahrbuch der Lurik* (Alemania).

- *Linea d'ombra y Panta* (Italia).

Muchos de estos relatos fueron editados después en algunos de sus libros o en antologías de diferentes autores, entre ellos está su relato *Un traductor en París*, que apareció en el verano de 1997 en *El País* y posteriormente en la *Esfera de los libros* (suplemento cultural de *El Mundo*). En 1999, forma parte del libro *Cuentos apátridas*¹¹⁶, que reúne

¹¹⁰ —, *Alfabeto sobre la literatura infantil*, Valencia, Media Vaca, 1999.

¹¹¹ —, “Abecedario para la decimoséptima de Mariano Arsuaga”, Pamplona, Pamiela nº 13, 1991, pp. 23-36.

¹¹² —, *Abecedario para Ricardo Toja Landaluce*, Bilbao, Ikeder, 1996.

¹¹³ —, “Abecedario para las II Jornadas Internacionales de Literatura de Blas de Otero”, en ASCUNCE, José Ángel (editor), *Al amor de Blas de Otero*, Universidad de Deusto, Cuadernos Universitarios, nº 1, 1986, pp. 189-194.

¹¹⁴ —, “Alfabeto sobre los fantasmas en el que sólo la M habla de milagros”, California, *The Journal of Basque Studies*, 1993, pp. 15-20.

¹¹⁵ —, “Alfabeto sobre una canción de mar”, Madrid, *Diario 16*, 14-5-1994, pp. 3-4.

¹¹⁶ — & FAJARDO, José Manuel & GAMBOA, Santiago & SARABIA, Antonio & SEPÚLVEDA, Luis, *Cuentos apátridas*, Barcelona, Ediciones B, 1999.

relatos de *José Manuel Fajardo, Antonio Sarabia, Luis Sepúlveda y Santiago Gamboa*. El libro apuesta por una literatura sin fronteras.

El cuento de *Atxaga* titulado *Un traductor en París* habla de un homosexual que sufre las secuelas físicas y psicológicas de un accidente tras el cual es abandonado por su amante. Va a París para revivir unos momentos que había disfrutado veinte años antes, pero se sumerge en el mundo de la prostitución masculina infantil y de la delincuencia. En un arrebato de miedo, violencia y celos acaba matando a un drogadicto en el metro de París.

- **Horas extras**¹¹⁷.



Es un libro de recopilación de artículos largos de corte autobiográfico e ideológico en los que habla de los problemas de la sociedad moderna, de la memoria, del euskera y de la creación literaria. Se compone de cuatro capítulos: *Horas extras, De Euzkadi a Euskadi, Dos temas de Obaba y Reflexiones un tanto francesas*.

- **Tres declaraciones**¹¹⁸.

Es otro libro recopilatorio de relatos publicados con anterioridad. Se trata de tres confesiones o declaraciones parecidas a las dos que componen *Saldría a pasear todas las noches* de *Obabakoak*. La primera declaración es de un preso que pide el indulto al rey y le cuenta cómo ha llegado a ser delincuente por culpa del tren que le ha arruinado el negocio de diligencias.

La segunda es de un andaluz que llega a Euskadi en compañía de un amigo y paisano suyo para trabajar en una fábrica. Nos cuenta el proceso de deterioro psicológico y físico del amigo que llega a suicidarse por no ser capaz de adaptarse a la sociedad vasca y porque su novia se ha casado con otro. Al mismo tiempo, se nos cuenta cómo el narrador sí puede adaptarse a esta sociedad, llegar a hablar el euskera y casarse con una mujer vasca. La tercera declaración está contada por un montañero que, en compañía de unos amigos, intenta atravesar una zona peligrosa de Groenlandia y se salva gracias a la intervención del fantasma de un héroe de la zona muerto muchos años antes.

A. 3. 4. Literatura Infantil.

Es uno de los géneros más fértiles de *Atxaga*, en él se siente más cómodo porque se dirige a la inocencia de los niños y no a un adulto con prejuicios. En una de las entrevistas que mantuvimos con él, declara: “*En la literatura infantil el lector implícito tiene una cualidad encantadora que es la inocencia. Esta cualidad me produce un*

¹¹⁷ —, *Horas extras*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

¹¹⁸ —, *Tres declaraciones*, Orientación Norte, en colaboración con *Asociación Ikeritz para el Estudio y la Difusión de la Cultura*, 1997.

bienestar, me quita una carga, me quita la preocupación que tengo ahora cuando escribo un artículo sobre la cuestión vasca para *The Guardian*"¹¹⁹. A este tipo de literatura pertenecen unas dos decenas de libros. Entre ellos destacamos los siguientes:

- *Nikolasaren abenturak (Nicolasa, aventuras y locuras)*¹²⁰.
- *Ramuntxo detektibe (Ramuntxo detective)*¹²¹.
- *Chuck Aranberri dentista baten etxean (Chuck Aranberri en el dentista)*¹²².

Son tres libros de aventura escritos en euskera dedicados a los niños con fines didácticos. Más tarde, se traducen al catalán y al castellano. Después aparecen publicados libros en euskera que se traducen muy pronto al castellano y a otras lenguas peninsulares. Es el caso de:

- *Flamery eta bere Astokiloak (Los burros en la carretera)*¹²³.



Consta de una serie de nueve relatos protagonizados por una banda de músicos que va por el mundo con altibajos en la fortuna: al principio, son atrapados en Arabia por un jeque maníaco y a continuación los vemos en Galicia, en un transatlántico; en Italia son víctimas de una estafa; en Nueva York aparecen tocando con un astro de la música, y, al final, acaban en África. Una de las características del libro es el tono humorístico y la presencia de datos biográficos, como el mundo de las bandas pop con los que se relacionaba

Atxaga en su juventud por Bilbao.

- *Siberiako ipuin eta kantak (Cuentos y cantos de Siberia)*¹²⁴.

Se trata de una serie de cuatro libros infantiles (*Jimmy Potxolo*¹²⁵, *Antonino Apreta*¹²⁶, *Asto bat hipodroman*¹²⁷ y *Txitoen istorioa*¹²⁸) que fueron publicados por separado entre los años 1982 y 1984 en euskera por la editorial Erein y reunidos por la misma en 1991, en catalán en 1992 por Ediciones Bromera y en castellano en 1995 por la editorial SM.

¹¹⁹ Véase "Entrevista con Bernardo Atxaga II.", adjunta al final de este estudio.

¹²⁰ ATXAGA, Bernardo, *Nikolasaren abenturak eta kalenturak*, Bilbao, Antonio San Román, 1980 y luego en San Sebastian, Elkar, 1996.

¹²¹ —, *Ramuntxo detektibe*, Bilbao, Antonio San Román, 1980 y luego en San Sebastian, Elkar, 1986.

¹²² —, *Chuck Aranberri dentista bat baten etxean*, San Sebastian, Erein, 1982.

¹²³ —, *Los burros en la carretera*, Barcelona, Ediciones B, 1992.

¹²⁴ —, *Cuentos y cantos de Siberia*, Madrid, SM, 1995. En euskera, *Siberiako ipuin eta kantak*, San Sebastián, Erein, 1991.

¹²⁵ —, *Jimmy Potxolo*, San Sebastián, Erein, 1984.

¹²⁶ —, *Antonino Apreta*, San Sebastián, Erein, 1982.

¹²⁷ —, *Asto bat hipodromoan*, San Sebastián, Erein, 1984.

¹²⁸ —, *Txitoen istorioa*, San Sebastián, Erein, 1984.



- ***Xola badu lehoien berri(Shola y los leones)***¹²⁹.

Es un relato de una perra que cree ser un león, pero, al intentar llevar la vida de los leones, fracasa totalmente y vuelve al lado de su amo. El libro fue publicado en euskera por Erein en 1995 y en castellano por Ediciones SM en el mismo año.

- ***Mundoa eta Markoni (El mundo según Markoni)***¹³⁰.

Es una agenda escolar publicada en euskera y castellano por la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa en 1995 a la que siguieron otras este tipo. Se trata de una serie de relatos que cuentan la historia de un perro llamado *Markoni* y de su familia. Más tarde, en 1996, los relatos de las agendas fueron reunidos por la misma fundación bajo el título *Markonitar Handien Ekintza handiak (Los grandes episodios de la gran Familia Markoni)*¹³¹. En estos relatos se percibe la prefiguración de la serie *Las bambulísticas historias de Bambulo* a la que nos referiremos más adelante

- ***Xola eta basurdeak (Shola y los jabalíes)***¹³².



La perrilla *Shola* aquí cree ser un jabalí y pasa por el mismo desengaño que cuando estaba convencida de pertenecer a la especie de los leones.

El libro ganó el Premio Euskadi en 1997 y fue finalista del Premio Nacional de Literatura Infantil. Fue publicado en euskera por la editorial Erein en 1996 y en castellano por el Círculo de Lectores y Ediciones SM en el mismo año. La última entrega de la serie que tiene como protagonista a esta perrilla es “*Xola Ehizan /Catch that mouse*”, *Gara*, 2000.

- ***Bambuloren Istorio Bambulotarrak (Las bambulísticas historias de Bambulo)***.

Serie de libros de corte didáctico, escritos por *Atxaga* e ilustrados por *Mikel Valverde*. Hasta ahora han salido tres:

- ***Lehen urratsak (Primeros pasos)***¹³³.

¹²⁹ —, *Shola y los leones*, Madrid, Ediciones SM, 1995. En euskera, *Xolak badu lehoien berri*, San Sebastián, Erein, 1995.

¹³⁰ —, *Mundua eta Markoni*, BBK Fundazioa, 1995.

¹³¹ —, *Markonitar handien ekintza handiak I*, Bilbao, BBK Fundazioa, 1996.

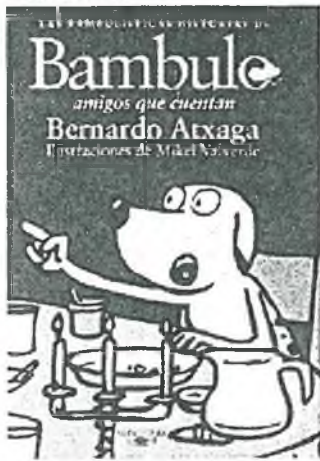
¹³² —, *Shola y los jabalíes*, Madrid, Ediciones SM, 1997. En euskera, *Xola eta basurdeak*, San Sebastián, Erein, 1996.

¹³³ —, *Bambulo, Primeros pasos*, Madrid, Alfaguara, 1998. En euskera, *Lehen urratsak*, San Sebastián, Erein, 1998.



- *Krisia (Crisis)*¹³⁴.
- *Ternako Penak (Amigos que cuentan)*¹³⁵.

El personaje principal en estos tres libros de la serie es un perro que vive con una familia de Bilbao. *Atxaga* lo dota de habilidades lingüísticas y de un amor al saber inusitado. El perro a lo largo de los dos primeros libros trata de probar que sus abuelos eran los protagonistas de muchos episodios de la historia, aunque los historiadores lo nieguen. Entre las páginas se esconde una crítica mordaz a las historias que se basan en las



leyendas griegas y en la *Biblia*.

En el tercer libro de la serie, el padre de la familia con la que vive *Bambulo*, un marinero que acaba de regresar de un largo viaje de pesca, narra la aventura de un pequeño marinero vasco que tuvo que convivir con los esquimales durante casi un año y acabó aprendiendo su lengua y sus tradiciones. Se hacen muchas referencias a la vida que llevaban los marineros vascos en el mar y las aventuras que tuvieron durante sus viajes por *Terranova* en el siglo pasado. En este último libro, el perro pierde el protagonismo y la voz del narrador que son tomados por otros personajes, línea que

el autor promete seguir en los siguientes episodios.

A. 3. 5. Novela

A. 3. 5. 1. Novela corta.

- *Bi anai (Dos hermanos)*¹³⁶.

Es una novela corta escrita en euskera en 1984 y publicada por la editorial Erein en 1985; diez años más tarde, *Atxaga* se encarga de traducirla y reescribirla en castellano (Ollero y Ramos, 1995).

El espacio donde se desarrolla la novela es el mítico pueblo de *Obaba*. Los dos hermanos aquí no son el tradicional dúo de *Cain* y *Abel*, sino el loco y el cuerdo, las pasiones sin límites y la razón. El último tiene que cuidar del primero obedeciendo sus principios de hombre bueno y lo que le mandó el padre de los dos en su lecho de muerte, sin embargo, la sociedad les hace la vida más complicada y se ven obligados a

¹³⁴ —, *Bambulo, Crisis*, Madrid, Alfaguara, 1998. En euskera, *Bambulo, Krisia*, San Sebastián, Erein, 1998.

¹³⁵ —, *Bambulo, Amigos que cuentan*, Madrid, Alfaguara, 1999. En euskera, *Bambulo, Ternako Penak*, San Sebastián, Erein, 1999.

¹³⁶ —, *Dos hermanos*, Madrid, Ollero y Ramos, 1995. En euskera, *Bi anai*, San Sebastián, Erein, 1985.

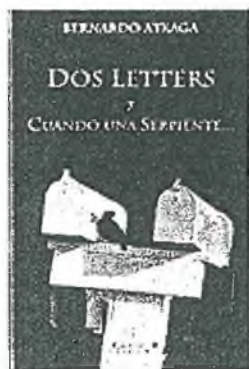
suicidarse. No se menciona directamente la muerte sino sólo las legendarias ocas salvajes que vienen a guiar a las almas en su viaje errante por el más allá.



El ambiente del relato es el del pueblo de *Obaba* que ocupará una gran parte de la narrativa de *Atxaga*, como desarrollaremos más adelante. Los narradores del relato son unos animales que cuentan la historia de los dos hermanos en la forma de “Yo testigo”. Lo que les lleva a vigilar de cerca a los hermanos es una voz muy poderosa que representa a Dios o al dios de la novela, que no es más que el propio autor empírico: *Bernardo Atxaga*.

Obaba, lugar donde se desarrolla la acción de la novela, parece ser un espacio casi mágico que nos recuerda al *Macondo* de *Cien años de soledad*, de *Gabriel García Márquez*. También está llena de elementos simbólicos, como si hubiera sido escrita en la época de la dictadura. Una interpretación de los símbolos del relato nos puede llevar a pensar que los dos hermanos son la oveja negra del País Vasco: los que están solos; los que reclaman la independencia (uno pacíficamente y el otro mediante el uso de la violencia); el primero tiene que cuidar al segundo, a pesar de ser de diferentes ideas los reúne el mismo objetivo, es decir, “conseguir el amor de la patria” y, cuando no lo consiguen por culpa de la violencia de uno de los dos, desaparecen los dos del escenario político del País Vasco.

- ***Bi letter jaso nituen oso denbora gutxian (Dos letters)***¹³⁷.



En ella se cuenta la historia de un viejo pastor vasco que vive en *Estados Unidos* desde hace más de cuarenta años. El viejo recibe dos cartas (dos letters) que le anuncian la muerte de sus dos amigos (el Flaco y el Negro), las últimas personas de *Obaba* que conocía. Las dos cartas le hacen recordar los tiempos de infancia y primeros años de juventud en el pueblo donde nació y especialmente la pelea que mantuvieron estos dos amigos entre sí tras la cual quedaron como enemigos hasta la muerte.

La novela intenta dibujar una de las costumbres del País Vasco que es el levantamiento de peso de piedras y las competiciones y apuestas de las que el mismo *Atxaga* fue testigo cuando era niño.

- ***Sugeak txoriari begiratzten dionean (Cuando una serpiente mira al pájaro)***¹³⁸.

Es una novela que se sitúa en un ambiente de realismo mágico en que un niño, durante sus vacaciones en *Obaba*, descubre que su abuelo, considerado enfermo mental,

¹³⁷ —, *Dos letters*, Barcelona, Ediciones B, col. Vía libre, Ed. Juvenil, 1989. En euskera, *Bi letter nituen oso denbora gutxian*, San Sebastián, Erein, 1985.

¹³⁸ —, *Cuando una serpiente mira al pájaro*, Barcelona, Ediciones B, 1989. En euskera, *Sugeak txoriari begiratzten dionean*, San Sebastián, Erein, 1983.



puede hablar con los animales. Finalmente, cuando se descubre el secreto del abuelo, éste decide abandonar el pueblo e ir a Terranova, donde siempre había soñado vivir. Es otra muerte no expresada claramente en que los muertos, en vez de ir al cielo, van al lugar con el que siempre habían soñado.

Estas tres últimas novelas cortas se publicaron en un solo libro bajo el título *Historias de Obaba*, en 1997¹³⁹.

• ***Behi euskaldun baten memoriak (Memorias de una vaca)***¹⁴⁰.



La vaca *Mo*, como narrador en primera persona, escribe las memorias de su vida con las demás vacas en el campo del *País Vasco*. El nacimiento de la vaca se sitúa en el año 1940, es decir, cuando la Guerra Civil todavía no había terminado del todo para los maquis. *Mo* es testigo de las agitaciones y conflictos que hay en los montes de Euskadi entre las fuerzas de los vencedores y las de los perdedores refugiados en estos terrenos inaccesibles. Los recuerdos de la época de la posguerra ocupan la mayor parte de sus memorias. La vaca de la novela es la cronista del pueblo vasco que habla de sus reflexiones acerca de la historia de la dictadura y los primeros intentos de

resistencia al régimen franquista.

Las meditaciones y reflexiones filosóficas de la vaca reflejan una parte muy importante de la sabiduría popular del País Vasco y la intención del autor es didáctica, aprovechando que la novela va dirigida a un lector joven.



• ***Sara izeneko gizona (Un espía llamado Sara)***¹⁴¹.

Novela corta publicada por capítulos en el diario *El Correo* durante el mes de agosto de 1996; más adelante, el autor la ordenó y añadió nuevos pasajes entre un capítulo y otro. De esta forma, evita la fragmentación causada por la publicación anterior en forma de capítulos en los periódicos y da a la novela más unidad.

En un ambiente histórico que se remonta a la Primera

¹³⁹ —, *Historias de Obaba*, Barcelona, Ediciones B, 1997.

¹⁴⁰ —, *Memorias de una vaca*, Madrid, Ediciones SM, 1992. En euskera, *Behi euskaldun baten memoriak*, Pamplona, Pamiela, 1991.

¹⁴¹ ATXAGA, Bernardo, *Un espía llamado Sara*, Madrid, Acento Editorial/Ed. SM, 1996. En euskera, *Sara izeneko gizona*, Pamplona, Pamiela, 1996.

Guerra Carlista se narra la historia del espía de los carlistas *Martín Saldías*, conocido por *Sara*. Se discute en esta novela el tema de una guerra que se declara por defender unas ideas políticas y en la que dominan los intereses personales y el único perdedor es el soldado. Es una lucha absurda en la que no se debe participar. ¿Acaso se refiere aquí a la guerra actual entre el gobierno español y los nacionalistas vascos?. Tal vez sí, porque *Atxaga* nunca se ha incluido en ninguno de los dos bandos del conflicto dentro de Euskadi. Siempre dice que él pertenece a la mayoría de los vascos que no están en ninguno de los dos bandos sino en todos los bandos y no creen en la violencia como método para solucionar los conflictos.

A. 3. 5. 2. Novela

- *Obabakoak*¹⁴².



A pesar de la diversidad externa de los relatos que componen este libro, la unidad del espacio mental donde transcurre su acción los puede reunir como novela y no como una simple colección de cuentos. El libro fue publicado en 1988 por la editorial Erein y un año después salió la traducción realizada por el mismo *Atxaga* (Ediciones B). Obtuvo el Premio Nacional de Literatura, Premio de la Crítica, Premio Euskadi y Premio “Millepages” de París. Fue finalista en el European Literary Award.

Obabakoak se compone de tres bloques principales. La primera parte del libro narra cuatro episodios de la infancia de los personajes en ese espacio imaginario al que nos hemos referido anteriormente, el mismo *Obaba* que apareció en los cuentos que forman *Historias de Obaba*. La segunda parte se sitúa en un pueblo de *Castilla, Villamediana*, que no deja de ser una copia del mismo *Obaba* por la sencilla razón de que el personaje principal del relato es de aquel pueblo imaginario y porque *Obaba* es un espacio mental que lleva el personaje consigo e incluye la manera de ver la realidad tal y como la había aprendido en su pueblo natal.



La última parte, y la más gruesa del libro, tiene como marco el viaje de los dos personajes hacia el legendario pueblo de *Obaba* a lo largo del cual y, como si se tratara de *Las mil y una noches*, van narrándose unos cuentos. Por el camino y en *Obaba* se encuentran con personajes que les sirven de narradores metadieгéticos y teorizadores de la literatura en general y del género del cuento en particular.

Así, especialmente en la última parte, *Bernardo Atxaga* nos presenta una serie de cuentos en la que el autor expone sus ideas acerca de este género narrativo y de la

¹⁴² —, *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B, 1989. En euskera, *Obabakoak*, San Sebastián, Erein, 1988.

creación literaria en general. En este aspecto podemos considerar el libro como una metanovela o metacolección de cuentos, si se puede aceptar este neologismo.

El libro será estudiado detenidamente más adelante.

• **Gizona Bere Bakardaden (El Hombre solo)**¹⁴³.

Novela publicada en 1993 por la editorial Pamiela y en castellano en 1994 por Ediciones B. Fue Premio de la Crítica y llegó a ser finalista en el Premio Nacional de



Literatura. La novela abre una nueva etapa en la literatura de Atxaga y supone un cambio radical en sus técnicas porque, por primera vez deja el pasado de *Obaba*, su espacio mítico preferido, y habla directamente, sin símbolos o alegorías, de la realidad actual del País Vasco. El tiempo narrativo es también real, pues el autor coloca la acción en cinco días del mes de febrero de 1982, año en que se celebró el mundial de fútbol en España.

Se narra la historia de los últimos días en la vida de *Carlos*, un ex-activista de una organización terrorista, que, aunque no se dice explícitamente, creemos que es E.T.A. Tras salir de la cárcel y deshacerse de su pasado criminal, quiere llevar una vida más tranquila. Pero cinco años después vuelven los fantasmas del pasado en forma de dos terroristas que acaban de llevar a cabo un atentado y los persigue la policía. *Carlos* les da cobijo en una cámara secreta de la panadería del hotel del que es dueño junto con unos antiguos compañeros de la Organización. El miedo le bloquea por completo y el pasado no lo deja en paz. La policía descubre el escondite pero él logra hacer escapar a los dos terroristas provocando un incendio, que causa la muerte del hijo de un compañero suyo. La novela termina con *Carlos* dejándose llevar por la corriente del agua, como si se tratara del anuncio de su muerte. Es una obra llena de suspense, que no se ve afectado por los largos pasajes de recuerdos y conflictos interiores del protagonista.

• **Zeru Horiak (Esos Cielos)**¹⁴⁴.



Novela corta publicada en 1995 por la editorial Erein y en castellano en 1996 por Ediciones B. Recibió el premio Euskadi de plata y fue finalista en el Premio Nacional de Literatura.

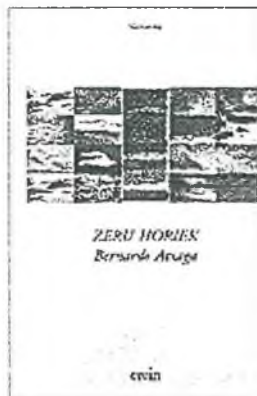
Es la segunda entrega de una trilogía sin terminar sobre la violencia en el País Vasco. Los cinco días de *El hombre solo*, aquí son seis horas¹⁴⁵.

La novela cuenta la historia de *Irene*, una mujer de treinta y siete años que acaba de salir de la cárcel de *Barcelona* tras cumplir condena por formar parte de una organización terrorista.

¹⁴³ —, *El hombre solo*, Barcelona, Ediciones B, 1994. En euskera, *Gizona bere bakardean*, Pamplona, Pamiela, 1993.

¹⁴⁴ —, *Esos Cielos*, Barcelona, Ediciones B, 1996. En euskera, *Zeru Horiak*, San Sebastián, Erein, 1995.

¹⁴⁵ El título en euskera significa *Seis horas*.



Después de una noche atroz en esta ciudad, toma el autocar de vuelta para *Bilbao* y le impresiona la belleza del cielo que contempla desde la ventana. Mientras tanto, piensa en su pasado y toma la decisión de cambiar totalmente el modo de vida anterior a su detención. La cuestión está en si podrá conseguirlo a pesar de las amenazas de la organización que la considera traidora, la sociedad que la desdeñará por su pasado terrorista o la policía que la persigue en el autocar para intentar obligarla a colaborar contra sus antiguos compañeros.

Irene es el ejemplo con el que *Atxaga* quiere desmentir a la opinión pública que cree que todos los militantes de E.T.A son unos sanguinarios. Es una mujer que quiere vivir la realidad y renunciar al antiguo sueño.

A. 3. 6. Textos varios.

Atxaga es autor también de otros textos destinados a la radio, el teatro y el cine. Fue el primer autor de Euskadi que inicia, en 1997, las radionovelas en euskera. También escribió obras de teatro para la radio y para la enseñanza del vasco bajo el título *Antzoki lluna*¹⁴⁶. Al mismo tiempo es el autor de letras de muchas canciones y obras de teatro en euskera. Entre estas últimas destacan *Henri Bengoa inventarium*, *Emigracion 1*, *Logalea zeukan ekilibristaren*, *Saldria a pasear todas las noches* y *Grosso modo*.

Otros textos suyos son los catálogos o libros artísticos de muchos pintores y escultores, como *Eduardo Chillida*, *José Ordorika*, *Ricardo Toja* y muchos otros artistas. Cabe destacar también su papel en el cine. *Bernardo Atxaga* es autor del guión de la película de José Julián Bakedano *Oraingoz izen gabe* (*Todavía sin nombre*) y la de Manolo Gil, *Henry Bengoa inventarium*. Uno de los proyectos de la productora española *Filmart* es llevar al cine la novela corta *Esos Cielos*.

¹⁴⁶ —, *Antzoki lluna*, (en formato de casete), San Sebastián, Habe, 1990.

B. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE OBABAKOAK

Historia y Discurso

Para entender bien la terminología semiótica que vamos a utilizar en este estudio de *Obabakoak*, es preciso dedicar un capítulo a este método de crítica literaria para ver cómo ha tratado la obra literaria en general y la narrativa en particular. La narración es, sin duda, la protagonista de toda la producción literaria de la edad moderna, por eso ocupó un primer lugar en los estudios realizados por los discípulos de Ferdinand de Saussure. Éste no es el lugar, ni tenemos el espacio suficiente para hacer un estudio de la historia de la evolución de la teoría semiótica acerca de la obra narrativa, así que nos limitaremos a explicar cómo analiza la Semiótica la obra narrativa.

En primer lugar, tenemos que tener en cuenta como punto de partida la distinción que hizo la Narratología entre *Historia* y *Discurso*.

La *Historia* es la respuesta a la pregunta *¿Qué?* y el *Discurso* es la respuesta al *¿Cómo?*. A pesar de esta distinción, no podemos estudiar una sin la otra puesto que la *Historia* sólo existe si hay *Discurso* y viceversa. Este par de componentes de la obra narrativa fue propuesto por Émile Benveniste en su *Problemas de la Lingüística General*¹⁴⁷. El diagrama de Chatman¹⁴⁸ que propone un esquema de la estructura narrativa parecido al de los formalistas rusos es el mejor medio virtual para aclarar esta idea.

Narración			
Historia (Contenido)		Discurso (Expresión)	
Forma del contenido.	Sustancia del contenido.	Forma de la expresión.	Sustancia de la expresión.
- Sucesos: acciones y acontecimientos. -Existentes: personajes y escenarios.	Objetos y personas, conjunto de seres reales o imaginarios que pueden ser imitados por la narración.	Estructura de la transmisión narrativa (localización, modalidad, tiempo, etc.).	Manifestación material que puede ser verbal, cinematográfica, coreográfica, pantomímica, escrita, etc.

Por otra parte, Genette¹⁴⁹, en *Figuras III*, propone el uso de tres términos que se refieren a tres niveles narrativos diferentes:

¹⁴⁷ BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1966, versión en castellano, *Problemas de la Lingüística General*, Madrid, siglo XXI, 1988, p. 26.

¹⁴⁸ CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction*, versión española de María PRIETO, Jesús, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, p. 27.

¹⁴⁹ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, Traducción de MANZANO, Carlos: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p.83.

1. Historia: el significado o el contenido narrativo.
2. Relato: el significante o el texto narrativo mismo.
3. Narración: el acto narrativo productor.

Dentro del marco de la historia, vamos a estudiar la acción, los personajes y el espacio y dentro del del discurso atenderemos a la modalización. Para eso proponemos el siguiente esquema en el análisis de *Obabakoak*:

- 0- INDICADORES TEXTUALES. El "paratexto": título, lemas, citas, dedicatorias, etc.
 - 1- La historia o diégesis: la trama, el orden, el ritmo y la frecuencia.
 - 2- El tiempo narrativo: tiempo(s) de la historia y del discurso.
 - 3- Los personajes.
 - 2-a- Descripción y construcción de los personajes: significantes y significados, atribuciones y predicaciones.
 - 2.b- Función de los personajes. La sintaxis de los "actantes": sujeto, objeto, auxiliar, oponente, destinador (árbitro) y destinatario.
 - 4- El espacio: espacio(s) de la historia y del discurso.
 - 5- Las figuras del narrador:
 - 5.a.- Número de narradores y niveles narrativos.
 - 5.b.- Las voz/voces de la instancia narrativa.
 - 5.c.- La(s) visión/-es de la instancia narrativa y la focalización.
 5. d. y modalización, discurso del narrador y de los personajes.

El texto narrativo, como cualquier texto lingüístico, tiene como componentes principales el emisor (enunciador), el mensaje (enunciado) y el receptor (enunciario). El problema radica en definir cuál es el emisor y cuál es el receptor en este enunciado lingüístico. En el plano de la emisión, encontramos tres figuras de emisor: autor real, autor implícito y narrador. En el de la recepción, existen otras tres: lector real, lector implícito y narratario. Nos ocuparemos más tarde del emisor y del receptor, ahora nos interesa el enunciado narrativo.

B.1. Historia o Diégesis.

M^a. del Carmen Bobes reconoce "cuatro tipos de categorías sintácticas textuales: acciones (situaciones), personajes, tiempos y espacios"¹⁵⁰. Y precisamente en este orden vamos a estudiar la Historia en *Obabakoak*.

B. 1. 1. La acción.

Para Roland Barthes, "[...] el discurso mismo (como conjunto de frases) está organizado y que por esta organización aparece como el mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas: el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su

¹⁵⁰ BOBES NAVES, M^a del Carmen, *La Novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 141.

«gramática»: más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística”¹⁵¹.

Los enunciados narrativos se disponen en la novela de forma desordenada y no secuencial como es el orden que siguen los sucesos en la vida real. Concibiendo los sucesos de esta manera llegamos a la Historia, es decir, al contenido de una obra narrativa ordenado según lo que es habitual en la vida real. Lo que aparece en la obra, sin embargo, no es este orden sino el de la misma obra. Tal y como lo encontramos en la obra narrativa compone lo que conocemos por trama¹⁵².

Los enunciados narrativos pueden ser de proceso o de inacción. Los de proceso, según Chatman¹⁵³, son sucesos y estos a su vez se dividen en:

Sucesos de acción: el personaje es el agente de actos físicos, comentarios, pensamientos o sensaciones.

Acontecimientos: el personaje o el espacio es el objeto de una acción, es decir, es el afectado y no es el que efectúa.

Por otra parte, están los enunciados narrativos de inacción. Son aquellos que comunican la identidad de un existente o una de sus cualidades.

Los enunciados narrativos componen unos motivos o funciones, según la terminología de Propp, que dan lugar a secuencias definidas por Darío Villanueva como: “*Unidad intermedia identificable en un DISCURSO narrativo, dotada de coherencia interna pero no autónoma, sino integrada en un conjunto superior. Se suele relacionar con la articulación lógica del relato, y así algunos autores como Paul Larivalle distinguen cinco secuencias fundamentales: Situación inicial, Perturbación, Transformación, Resolución, y Situación final. Frecuentemente, sin embargo, se emplea en el análisis narratológico en su acepción cinematográfica*”¹⁵⁴.

B. 1. 2. El tiempo.

Desde la antigüedad clásica, la diferenciación entre el tiempo cronológico o histórico y el tiempo tal y como está en la obra literaria, es un objeto de estudio que se desarrolló hasta nuestros días. Siempre se distinguía el primer tiempo conocido como *ordo naturalis* (el tiempo que se ajusta al orden de la naturaleza) del otro, conocido como *ordo artificialis* (el tiempo que se aparta del orden de la naturaleza).

¹⁵¹ BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en AA.VV, *L’analyse structurale du récit, Communications*, nº 8., Paris, Editions du Seuil, 1966, traducción del francés, DORRIOTS, Beatriz, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1ª ed. en castellano 1970. 2ª ed. 1974, p 12.

¹⁵² BOBES NAVES, Mª del Carmen, *op. cit.*, pp. 140-141.

¹⁵³ CHATMAN, Seymour, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁵⁴ VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar, 1989, p. 198.

Uno de los estudios modernos que revolucionaron este campo de la Narratología es el de Bajtin¹⁵⁵. En *Teoría y estética de la novela*, utiliza el término *Cronotopo*, que se emplea en la Ciencias Matemáticas y explica qué entiende por tal: “*Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura*”¹⁵⁶. Partiendo de la idea de que la relación del tiempo con el espacio es tan estrecha que se puede considerar al tiempo como la cuarta dimensión del espacio, llega a la conclusión de que “*En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico*”¹⁵⁷.

Después de definir la naturaleza del *cronotopo*, Bajtin distingue en la novela griega tres diferentes tipos de cronotopos que ejercieron mucha influencia en la disposición de las relaciones espacio-temporales de las obras narrativas posteriores e incluso de las modernas. Estos tres cronotopos son:

- 1- Tiempo de la aventura: hay dos momentos biográficos separados por un hiato extratemporal que no cambia nada en la vida de los héroes. Este tiempo no es medido ni calculado y por dentro se compone de una serie de segmentos cortos¹⁵⁸.
- 2- Tiempo de la novela de aventuras costumbrista: es un cronotopo en el que se mezclan el tiempo de la aventura y el de las costumbres. Las vivencias de los héroes durante el tiempo de aventura influyen en los héroes en sus momentos biográficos llegando a la metamorfosis del hombre. Se reúne el camino de la vida con el de la aventura¹⁵⁹.
- 3- Tiempo biográfico: es el tiempo de la autobiografía o la biografía en que destacan dos tipos; el platoniano, que es “*el camino de la vida del que busca el verdadero conocimiento*”¹⁶⁰. Es un camino que, en estadios estrictamente delimitados, empieza por la ignorancia y termina con la llegada al conocimiento. El otro tipo es el de las biografías o autobiografías retóricas en que el cronotopo va unido al real exterior porque es una defensa del biografiado o autodefensa del autobiografiado ante la gente: “*El hombre estaba, en este caso, abierto en todas las direcciones, todo él estaba en el exterior, no existía nada en él que fuese «sólo para sí»*”¹⁶¹.

La terminología utilizada por Genette en *Figuras III* es la que triunfa en los estudios del tiempo en la Narratología. Para él, el análisis del discurso narrativo está en el estudio de las relaciones que hay entre el relato y la historia y entre el relato y la

¹⁵⁵ BAJTIN, Mijail, “Las formas del tiempo y del espacio en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y Estética de la Novela*, Traducción de Helana S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-410.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 237.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 238.

¹⁵⁸ *Idem*, pp. 240-244.

¹⁵⁹ *Idem*, pp. 263-264.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 283.

narración. Para ello, toma como punto de partida la división formulada por Tzvetan Todorov¹⁶² en la que destacan tres categorías:

1. Tiempo: la relación que hay entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso.
2. Aspecto: cómo percibe el narrador la historia.
3. Modo: qué tipo de discurso es utilizado por el narrador.

La primera de estas tres categorías es la que nos interesa ahora. En su estudio del tiempo, Genette destaca la dualidad del tiempo en la obra narrativa distinguiendo el tiempo de la historia del (seudo)tiempo del relato y las relaciones de oposición que hay entre los dos en el ámbito del *orden*, de la *duración* y de la *frecuencia*¹⁶³.

B. 1. 2. 1. Orden¹⁶⁴

La historia y el relato pueden tener el mismo orden o no tenerlo. En este último caso, se habla de *anacronía*. Esta anacronía puede ser retrospectiva, *analepsis*, en que el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores al momento actual de ella, o prospectiva, *prolepsis*, en que el discurso da un salto hacia adelante en el tiempo para contar sucesos posteriores o intermedios y volver a contarlos otra vez para evitar la *elipsis*. En el estudio de la anacronía retrospectiva o prospectiva hay que detenerse ante tres aspectos principales de ella:

la distancia que hay entre el momento de la interrupción del orden de la historia y el momento al que llega la anacronía;
la amplitud o la duración de los sucesos anacrónicos en sí mismos;
la acronía donde no hay ninguna relación de orden cronológico entre la historia y el relato. Es una agrupación de hechos al azar y la homogeneidad de la obra se basa en la proximidad lógica, espacial, discursiva o temática.

B. 1. 2. 2. Duración o Velocidad¹⁶⁵

Se estudia aquí la relación del ritmo o la rapidez de la historia con el ritmo o la rapidez del discurso. Genette advierte que “*comparar la «duración» de un relato con la historia que cuenta es una operación más escabrosa, por la sencilla razón de que nadie puede medir la duración de un relato*”¹⁶⁶ y para eso subraya que “*los tiempos de lectura varían según los casos singulares [...], aquí nada permite fijar una «velocidad» normal a la ejecución*”¹⁶⁷. Cuando el grado de diferencia entre la velocidad del relato y de la de

¹⁶¹ *Idem*, p. 285.

¹⁶² GENETTE, Gérard, *Figuras III*, *op.cit.*, p.85.

¹⁶³ *Idem*, pp. 89-91.

¹⁶⁴ *Idem*, pp. 91-143.

¹⁶⁵ *Idem*, pp. 144-171. La duración es llamada *vitesse* o *velocidad* en su libro *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, traducción al castellano, RODRÍGUEZ TAPIA, María: *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, pp.25-28.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 144.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

la historia es cero (Genette advierte sobre la imposibilidad de este caso), hablamos de una *isocronía*. Cuando hay diferencias (lo normal en cualquier obra narrativa), hablamos de *anisocronía*. En este último caso hay cuatro formas principales:

1. *sumario*: el tiempo diegético es mayor que el tiempo del relato. En pocas líneas o páginas se cuenta una historia cuyo tiempo es superior al que puede durar la lectura de dichas líneas o páginas;
2. *pausa*: el tiempo del discurso es mayor al de la historia. Se interrumpe la historia para dar paso a la descripción;
3. *elipsis*: se suprime un cierto tiempo de la historia, se da un salto en el tiempo. Si se menciona este salto se trata de una *elipsis explícita* y, si no, *elipsis implícita*. Una tercera *elipsis* es la *hipotética* que es la producida para no contar un fragmento de la historia ya contado en una *prolepsis* o que se deja para ser contada más tarde por una *analepsis*;
4. *escena*: el ritmo del relato aquí es más lento que el de la historia. Predominan los diálogos, descripciones, *analepsis* y *prolepsis* y se da un énfasis al momento contado.

B. 1. 2. 3. Frecuencia¹⁶⁸

Las relaciones repetitivas entre la historia y el relato es lo que Genette llama *frecuencia*. Hay cuatro tipos de relaciones de frecuencia:

- 1- contar una vez lo que ha ocurrido una vez (relato singulativo);
- 2- contar un número determinado de veces lo que ha ocurrido estas veces (relato anafórico);
- 3- contar varias veces lo que ha ocurrido una sola vez (relato repetitivo);
- 4- contar una sola vez lo que ha ocurrido varias veces (relato siléptico).

Después de este estudio de las relaciones entre el tiempo de la historia y el (seudo)tiempo del relato, Genette¹⁶⁹ dedica un apartado en el capítulo de *voz* a la relación entre el momento de la narración, el hecho productor, y la historia. Establece cuatro tipos de relaciones temporales entre *narración e historia*¹⁷⁰:

1. *ulterior*: el momento de la narración es posterior al de la historia;
2. *anterior*: el relato es predictivo, es decir, el momento de la narración es anterior al de la historia;
3. *simultánea*: el momento de la narración está en el presente de la historia;
4. *intercalada*: el hecho de la narración se sitúa entre los momentos de la historia como en las novelas epistolares o en los diarios en los que se utiliza este tipo de relación y el tipo anterior a la vez.

¹⁶⁸ *Idem*, pp. 172-218.

¹⁶⁹ *Idem*, pp. 273-283.

¹⁷⁰ *Idem*, p.274.

En nuestro análisis, después de resumir el relato, destacaremos la noción del tiempo en él. Empezaremos por las relaciones entre el tiempo de la narración y el de la historia y terminaremos por las que hay entre el del relato y el de la historia: orden, duración y frecuencia.

B.1.3. El espacio

Cuando analizamos la teoría del cronotopo de Bajtin, nos referimos a la relación inseparable de espacio y tiempo en esta teoría. A partir de lo que dice Bajtin, llegamos a la conclusión de que cualquier cambio en el tiempo va acompañado de otro en el espacio. Los segmentos de tiempo que construyen el tiempo de aventura son también segmentos de espacio. Aunque el espacio físico es el mismo, la concepción de este espacio va variando de un momento a otro. Lo mismo ocurre con el cronotopo de las novelas de aventura costumbristas y las biografías o autobiografías, pues los cambios espacio-temporales van acompañando los cambios que conducen a la *metamorfosis* del hombre.

Como se ha hablado de *tiempo de la historia* y *tiempo del discurso*, se puede hablar también de *espacio de la historia* y *espacio del discurso*. Según Chatman, el espacio de la historia en la obra narrativa verbal, en comparación con el de la narración cinematográfica, “*está doblemente distante del lector porque no existe la representación o analogía que proporcionan las imágenes fotografiadas en una pantalla. Si es que los existentes y su espacio se «ven», se ven en la imaginación, transformados de palabras a proyecciones mentales*”¹⁷¹. El espacio del discurso es aquel que aparece en los fragmentos que estamos leyendo, “*es la zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito*”¹⁷². De lo que dice Chatman podemos deducir que el espacio de la historia es el lugar o el ambiente en el que se mueven los personajes, mientras que el espacio del discurso es sólo una parte de este espacio.

El mismo autor concreta tres técnicas principales con las que la narración verbal puede producir imágenes mentales del espacio:

1. El literal de calificativos como enorme, gigante, pequeño, sucio..., etc.
2. Referencias a existentes cuyas características están estandarizados como rascacielos u océano.
3. El uso de comparaciones con estos existentes estándares.

El análisis del espacio requiere averiguar a través de qué ojos llegamos a formar estas imágenes. Pueden ser del narrador, del personaje o del autor implícito.

B.1.4. Los personajes

El estudio de una teoría general acerca del personaje novelesco es uno de los campos menos desarrollados en la Narratología debido a la problemática sobre la naturaleza de este elemento tan importante de la novela. Chatman afirma, en el apartado dedicado al personaje, que este campo de estudios debe estar abierto a unas nuevas aportaciones que pueden conducir al final a una teoría del personaje. El estudio

¹⁷¹ CHATMAN, Seymour, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷² *Ibidem*.

tradicional identificaba este ente de ficción con la persona de carne y hueso y lo sometía a análisis psicológicos como a la gente normal¹⁷³.

Milagros Ezquerro discute también esta confusión y distingue entre el concepto de *personaje* y el de *persona*. Para ella, el personaje novelesco es “*una construcción verbal destinada, generalmente, a representar a una persona. El personaje se compone de todo lo que el texto dice de él y sólo eso [mientras que la persona] tiene una dimensión infinita y nunca se puede llegar a conocer del todo*”¹⁷⁴.

Con Bajtin, el personaje empezó a tener una cierta importancia en el análisis del contenido porque, para él, no es solamente una representación de una persona sino que también es un portador de las ideas del autor. En su *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtin arroja luz sobre este aspecto y dice: “*A Dostoievski le interesa el héroe no como un fenómeno de la realidad que posea rasgos típico-sociales y caracterológicamente individuales, definidos y firmes, ni como una imagen determinada, compuesta de atributos objetivos con un sentido unitario que en su conjunto contestarían la pregunta: «¿quién es?»*. No, el héroe le interesa en tanto que es un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante”¹⁷⁵.

En este aspecto Bajtin lleva la contraria a sus conciudadanos formalistas y a los estructuralistas, que sólo ven en el personaje su aspecto funcional. Para ellos, es sólo una función que va subordinada a la trama. Son actantes o actuantes, importa más lo que hacen que lo que son¹⁷⁶. J. M^a. Pozuelo enumera las funciones del personaje según Propp: el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa y su padre, el héroe, el mandatario y el falso héroe¹⁷⁷.

Roland Bourneuf y Réal Ouellet aluden a esta línea funcional y sitúan al personaje dentro de una red de relaciones con los demás personajes, con los objetos y con el espacio. Sin esta red de relaciones no se puede percibir al personaje porque no es una entidad solitaria¹⁷⁸. Los autores de *L'Univers du roman* afirman que el personaje de la novela puede desempeñar más de una función, que a su vez no es monopolio del personaje sino que también puede ser desempeñada por la naturaleza, por los objetos tangibles o por conceptos abstractos. Clasificando al personaje como función, podemos tener dos grandes clases: el personaje como elemento decorativo que sólo *hace bullo* en las escenas de grupo y el personaje como agente de acción. Esta última clase de

¹⁷³ *Idem*, pp. 115-116.

¹⁷⁴ EZQUERRO, Milagros, “La paradoja del personaje”, en (AA.VV.), *El personaje novelesco*, coord. MAYORAL, Marina, Madrid, Ministerio de Cultura/Cátedra, 1990, p. 14.

¹⁷⁵ BAJTIN, Mijail, *Problemy poetiki Dostoievskago*, Moscú, Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo, 1963, traducción al castellano, BUBNOVA, Tatiana, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986., p. 71.

¹⁷⁶ CHATMAN, Seymour, *op. cit.*, pp. 119-120.

¹⁷⁷ POZUELO YVANCOS, José María, “Teoría de la narración”, en (AA.VV.), *Curso de Teoría de la Literatura*, coord. VILLANUEVA, Darío, Madrid, Taurus Universitaria, 1994, capítulo IX, p. 226.

¹⁷⁸ BOURNEUF, Roland y OUELLET, Réal, *La novela* (traducido y complementado por Eric Sulla), Barcelona, Ariel (col. *Letras e ideas*), 1975, pp. 170-173.

personajes puede desempeñar seis funciones diferentes que los autores clasifican aplicando las ideas de Étienne Souriau sobre el personaje de la obra dramática. Estas seis funciones son:

1. el protagonista, que es el personaje que conduce el juego dentro del conflicto que hay en la acción. Esta acción empieza por el deseo o el miedo de este personaje;
2. el antagonista, que es lo que Greimas llama *oponente*. Es el que pone los obstáculos ante la realización del deseo del protagonista a un objeto o es el que impide que el protagonista se libere de su miedo;
3. el personaje objeto(deseado o temido), es el amado o el temido por el protagonista;
4. el destinador, que se trata del personaje que ejerce una influencia sobre el objeto y tiene posibilidad de cambiar la situación a favor de una de las dos partes del conflicto;
5. el destinatario, que es el beneficiario al que le toca al final el objeto deseado o temido. No tiene que ser el protagonista o el antagonista;
6. el adyuvante. De su nombre se deduce que es el que ofrece ayuda y la ofrece a cualquiera de los personajes anteriores¹⁷⁹.

Todorov da un paso para que los estudios sobre el personaje dejen de considerarlo sólo como una función. Para él, los personajes pueden ser de dos clases principales: por un lado, los de las historias psicológicas, en cuyo caso importa más lo que hacen que lo que son, es decir, importa más el predicado que el sujeto; por otro lado, están los personajes de las historias psicológicas en los que lo importante es cómo son no lo que hacen, o, mejor dicho y en términos gramaticales, lo importante es el sujeto no el predicado¹⁸⁰.

María del Carmen Bobes discute el término actuante utilizado varias veces y equivocadamente como equivalente al de personaje. El personaje no es solamente un actuante, sí tiene una función, pero a ella se le añade su modo de ser, de actuar y de relacionarse con los demás personajes dentro de la obra narrativa. El actuante es un personaje tratado sólo desde el punto de vista de su funcionalidad en el relato, “*independientemente de su frecuencia en el discurso, de su carácter individual, de sus relaciones con otros, es decir, independizado de todas las circunstancias que lo concretan*”¹⁸¹.

Al hablar de la construcción de los personajes, M^a del C. Bobes utiliza el criterio de Bourneuf y Ouellet, y precisa que ésta se basa en la acumulación de los datos proporcionados por el texto que se ofrecen de tres maneras:

1. por el personaje mismo, a través de sus acciones, palabras o relaciones con el resto de los personajes;

¹⁷⁹ *Idem.*, pp. 181-185.

¹⁸⁰ CHATMAN, Seymour, *op. cit.*, pp. 121-122.

¹⁸¹ BOBES NAVES, M.^a del Carmen, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, (AA.VV.), *El personaje novelesco, op. cit.*, p. 56.

2. mediante otros personajes que nos lo presentan;
3. a través de la información que el narrador extradiegético-heterodiegético aporta sobre él¹⁸².

Los datos que proporciona el texto son signos que construyen el personaje y facilitan al lector su interpretación, por eso son signos textuales. Bobes los divide en tres tipos:

1. signos de ser: son el nombre vacío que se le da al personaje, que se va llenando de datos y que, en algunos casos, este nombre propio, por sí mismo, tiene una connotación que condiciona la percepción del lector implícito de este personaje y también los adjetivos y sustantivos que presentan al personaje;
2. signos de acción y situación: son verbos que remiten a la acción del personaje o a situaciones en las que está a lo largo del relato;
3. signos de relación: son signos que se producen al oponer al personaje a los demás personajes del relato, como en el esquema de Greimas, que propone tres parejas de relaciones: sujeto/objeto, destinatario/destinador y oponente/adyuvante¹⁸³.

El modelo que vamos a seguir en el análisis de los personajes es el siguiente:

- la caracterización del personaje: el nombre propio vacío o con connotaciones, y la presentación de este personaje mediante los datos que proporcionan los signos de ser, de acción y situación y de relación;
- las funciones que desempeña el personaje dentro del relato.

¹⁸² *Idem.*, pp. 57-58.

¹⁸³ BOBES NAVES, M^a del Carmen, *La Novela*, *op. cit.*, pp. 159-161.

B. 2. Discurso.

B. 2. 1. Los niveles narrativos.

Los estudios más citados al respecto son los de Gérard Genette¹⁸⁴. Nos estamos refiriendo aquí a sus libros *Figuras III, Ficción y Dicción y Nuevo discurso del relato*. La problemática del nivel narrativo surgió cuando se percibió la confusión de algunos críticos al hablar de los narradores mezclando el concepto de *nivel narrativo* con el de *persona*. Por eso, Genette, al hacer el análisis del narrador, siempre distingue entre estos dos términos.

Para él, los niveles narrativos principales son:

1. nivel extradiegético: es el de la redacción o escritura del relato. Este nivel se relaciona con el discurso;
2. nivel intradiegético: es el de los acontecimientos contados. Pertenece a la historia;
3. nivel metadiegético: es el nivel de los acontecimientos contados en el relato de segundo grado. A este nivel, Bal y Rimmon-Kenan lo llaman hipodiegético¹⁸⁵. Este tipo de relato puede tener tres diferentes funciones con respecto al intradiegético¹⁸⁶: 1-directa de encadenamiento, normalmente es una historia contada antes en el intradiegético pero el relato metadiegético sirve para explicarla; 2- indirecta en la que hay una relación temática o analógica entre una serie de relatos metadiegéticos; 3- distracción, una serie de relatos metadiegéticos sin relación común. Lo que los reúne es el mero hecho de querer contarlos, como en *Las Mil y Una Noches* o en la última parte de *Obabakoak*;
4. el seudodiegético es una de las acertadas definiciones de Genette. Con este término quiere referirse al caso de la desaparición del narrador metadiegético o intradiegético a favor del extradiegético que convierte el *yo* en *él*¹⁸⁷.

B. 2. 2. La persona.

El término *persona del narrador* es el que se refiere a la persona gramatical que utiliza el narrador para dirigirse a sus lectores. Germán Gullón, citando el artículo «Point of view in fiction: The Development of Critical Concept» de Norman Friedman, en el que se resume todo lo dicho sobre la materia hasta la fecha en que fue escrito el artículo, 1967, distingue tres formas gramaticales principales:

¹⁸⁴ GENETTE, Gérard, *Figures III, op. cit.*, pp. 283-315.

—, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, Traducción de María Rodríguez Tapia: *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, pp.57-66.

—, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, Traducción de Carlos Manzano: *Ficción y Dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, pp. 64-76. La citas a estas tres obras vienen de la versión española.

¹⁸⁵ POZUELO YVANCOS, José María, *op. cit.* p. 233.

¹⁸⁶ GENETTE, Gérard, *Figuras III, op. cit.*, pp. 287-289.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 292

1. primera persona:
 - es la forma más antigua en la novela;
 - la más apropiada para contar aventuras;
 - establece una relación casi amistosa o familiar entre el narrador y el lector;
 - el narrador contará su verdad, no toda la verdad;
 - permite profundizar en lo más íntimo del narrador-personaje;
2. segunda persona:
 - destaca el desdoblamiento del yo del narrador-personaje reflejando sus conflictos interiores y la dualidad del mundo y refleja los conflictos interiores de este;
 - permite al autor presentarnos al personaje en plena especulación mental;
3. tercera persona:
 - la convención de Omnisciencia del narrador le permite adentrarse en los mundos íntimos inaccesibles a una persona normal;
 - da la sensación de que la novela se cuenta sola.

Más adelante, G. Gullón intenta resumir los diferentes tipos de narrador y dividirlos simplemente en exteriores, interiores y una mezcla de los dos casos en la que el narrador a veces contempla la historia desde fuera, pero otras es un personaje más dentro de ella. Pasa a referirse después a la actitud de éste frente a los personajes y la fábula y a si es impasible, interesado o apasionado frente a lo narrado¹⁸⁸.

Genette rechaza el uso del término *persona gramatical* para hablar del narrador. Explica que lo que importa es la actitud narrativa, hacer a un personaje contar la historia o imponer un narrador extraño a ésta para contarla. Lo de la persona gramatical no es más que consecuencia de esta actitud. La clasificación del narrador, para él, no se hace según la persona gramatical que utiliza el narrador, sino atendiendo a la relación que mantiene éste con la diégesis. Si es un personaje de la diégesis, es homodiegético y puede ser protagonista o testigo; y, si está ausente de ella, es heterodiegético¹⁸⁹.

Según las definiciones de Genette¹⁹⁰, combinando el nivel narrativo y la relación del narrador con la diégesis, podemos tener cuatro tipos diferentes de narradores:

1. un narrador en primer grado que cuenta la historia de otros en un relato extradiegético-heterodiegético;
2. un narrador en primer grado que cuenta su historia en un relato extradiegético-homodiegético;
3. un narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente en un relato intradiegético-heterodiegético;
4. un narrador en segundo grado que cuenta su propia historia en un relato intradiegético-homodiegético que llamamos autodiegético.

¹⁸⁸ GULLÓN, Germán, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Barcelona, 1976. pp. 23-27.

¹⁸⁹ GENETTE, Gérard, *Figuras III*, op. cit., p. 298.

¹⁹⁰ *Idem*, pp. 302-303.

B. 2. 3. La voz.

La voz es la función que pertenece al sujeto que habla o, mejor dicho, la respuesta a la pregunta *¿quién habla?*. Esta cuestión es una de las más polémicas y de las más tratadas en la Narratología. El autor, el narrador y los personajes son los que hablan en la narración. La tipología de autores, narradores y personajes es la que dificulta el estudio de este aspecto del relato.

Al referirnos al autor hay que distinguir entre el autor empírico, el autor de carne y hueso y el autor implícito. Wayne C. Booth afirma la presencia del autor en cualquier discurso del personaje. Defiende la teoría de la creación por parte del autor de otro ego suyo que se diferencia de los demás egos del autor que aparecen en otras obras¹⁹¹. El nombre que Booth da a este otro ego del autor es el de *autor implícito* y lo define así: “[El autor] *cuando escribe, no crea simplemente un «hombre en general», ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo que es diferente de los autores implícitos que nos encontramos en las obras de otros*”¹⁹².

Al tratar este tema, Alicia Redondo Goicoechea tiende a llamar al autor como portador de la palabra, de la voz, *enunciador* y distingue entre dos diferentes tipos de enunciador: enunciador implícito y enunciador explícito. El primero es el que Booth llama *autor implícito*. Para Alicia, es aquel que no tiene voz propia, pero se entrevé en el discurso de los personajes, tiene una voz prestada. Se percibe su presencia al notar las contradicciones ideológicas entre él y el personaje o el narrador que le prestan la voz. En cuanto al enunciador explícito es más fácil de distinguir de los personajes o de los narradores porque tiene su voz propia, «yo», y siempre hace referencia al momento de la escritura o la enunciación¹⁹³.

La voz del narrador, de los personajes o la mezcla entre las dos fue también un gran campo de estudio que empezó con las teorías de Bajtin¹⁹⁴ acerca del principio dialógico en la creación literaria. Este principio se basa en que la obra literaria, la novela, está en constante diálogo, no solamente entre los personajes en forma de diálogo convencional, sino también entre todos los componentes de la estructura de ésta. Entonces, la voz presente en la novela no es monopolio del autor sino también de los personajes y los demás elementos de la novela. De ahí surge el término de *Novela Polifónica*. Como la cultura de una sociedad en general, es un diálogo permanente entre sus componentes y la novela es un reflejo de esta cultura, ella también tiene que estar en

¹⁹¹ BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, Versión española de GARCÍA-NOGUÉS, Santiago Gubern, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, pp. 17-18.

¹⁹² *Idem*, p. 66.

¹⁹³ REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Manual de análisis de la literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1995, pp. 35-36.

¹⁹⁴ Véase HERRERO CECILIA, Juan, “Mijail Bajtin y el principio dialógico de la creación literaria y en el discurso humano”, en *Anthropos*, Monografías Temáticas 32, Barcelona, 1992., pp.55-75

un diálogo permanente¹⁹⁵. Para Bajtin, los personajes de la novela no son “sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo”¹⁹⁶.

Entre los estudios más destacados en lengua española sobre la polifonía, destaca el libro de Graciela Reyes *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*¹⁹⁷ y *Las voces de la novela* de Oscar Tacca¹⁹⁸.

Entendemos por Polifonía lo siguiente: “Según Ducrot, en ciertos enunciados puede advertirse la presencia de otra voz, u otras voces, aunque no haya marcas gramaticales de cita. Se trata, pues, de citas subyacentes. Aunque el locutor sea uno, muchos son o pueden ser los que dicen en el texto, muchos son o pueden ser los hablantes citados (hablantes individuales, o coros)”¹⁹⁹. El discurso de los personajes está presente en la novela por medio de lo que G. Reyes llama Citación, “Llamaremos citación a la operación que consiste en poner en contacto dos acontecimientos lingüísticos en un texto, al proceso de representación de un enunciado por otro enunciado”²⁰⁰.

B. 2. 4. La modalidad.

Llamamos modalidad a la manera con que se produce la enunciación de la narración, es decir, cómo se cuenta el relato. Goicoechea²⁰¹ expone cuatro modos principales:

1. el modo narrado: narración o descripción;
2. el modo directo: diálogos y monólogos de los personajes;
3. el modo indirecto: con *verba dicendi* introductorio o sin él. En este último caso se llama modo indirecto libre;
4. otros estilos narrativos: reproducción de cartas, notas a pie de página, citas..., etc.

En los tres últimos modos, se utiliza el recurso de mezclar el discurso del enunciador (autor implícito y narrador) con el de los personajes. Mac Hale en su artículo «Free Indirect Discourse: a Survey Recent Account» en la revista *P.T.L.* y Mario Rojas en «Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo» en la revista *Dispositio*, enumeran diferentes modos de citar el discurso del personaje dentro del del narrador²⁰².

¹⁹⁵ *Idem*, pp. 60-62.

¹⁹⁶ BAJTIN, Mijail, *Problemy poetiki Dostoievskago*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁷ REYES, Graciela, *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.

¹⁹⁸ TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1ª. ed. 1973. 3ª. ed. corregida y aumentada 1985.

¹⁹⁹ REYES, Graciela, *op. cit.*, p.64.

²⁰⁰ *Idem*, p.58.

²⁰¹ REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *op. cit.* pp. 38-39.

²⁰² Véase una combinación de los dos criterios de en POZUELO YVANCOS, José María, *op. cit.*, pp. 234-237.

1. **Sumario diegético.** El narrador menciona la existencia de un acto de habla del personaje pero no revela ni el contenido ni el estilo de éste: «Habló con su madre antes de ir a dormir».
2. **Sumario menos puramente diegético.** El narrador menciona un acto de habla del personaje y el tema de éste: «Juan y María discutían toda la noche quién quedaría con la tutela de los niños».
3. **Discurso indirecto de reproducción conceptual.** El narrador sólo cuenta el contenido del acto de habla y no se para en los detalles. Utiliza en eso un *verba dicendi*. Es un resumen en el que se guarda máxima distancia entre narrador y personaje: «Le dijo que la quería».
4. **Discurso indirecto parcialmente mimético.** Se reproduce el acto de habla del personaje y se pretende reflejar el estilo que utiliza: «Dijo que quería mucho a su pequeña y adorable María».
5. **Discurso indirecto libre.** La ausencia del *verba dicendi* no impide la citación del discurso del personaje, que se infiltra en el del narrador. Reyes llama estilo indirecto libre “*a la técnica narrativa que consiste en transcribir los contenidos de una conciencia (pensamiento, percepciones, palabras pensadas o dichas) de tal modo que se reproduzca una confluencia entre el punto de vista del narrador y el del personaje*”²⁰³. Este estilo puede utilizar comillas, cursiva o algún otro recurso tipográfico que resalta la diferencia entre el discurso del narrador y el del personaje: «Todos estaban preocupados *llovería a cántaros hoy* pero la ceremonia llegó hasta el final sin ningún percance». Aquí hay menor distancia que en el estilo indirecto pero sin caer en la ambigüedad del estilo indirecto libre que, sin las marcas tipográficas, produce una ambigüedad total entre la voz y la visión del narrador y las del personaje, lo que conduce a la confusión del lector.
6. **Discurso directo.** Se ofrece el diálogo con las palabras del personaje y el narrador se limita a introducir un *verba dicendi*: «Dijo a María: “Te quiero mucho”».
7. **Discurso directo libre.** Es un discurso directo pero sin el uso del *verba dicendi*. Sin anunciarlo previamente (no hay nexos introductorios, guiones, etc.), el narrador cede su voz y su visión a las del personaje por un momento. «Iba María por el bosque, ¡qué guapas son las flores silvestres!, y de repente vio de lejos a un hombre con un arco y saetas». Como se observa, no hay mucha diferencia entre este discurso y el indirecto libre. Graciela Reyes prefiere incluir el discurso directo libre en el del narrador. Según ella, en este recurso “*El narrador parece callarse, para dejar hablar, cada vez que cita en ED [estilo directo] Su mediación visible se reduce a proporcionar un marco narrativo al discurso citado [...] Se dice que el narrador, cuando*

²⁰³ REYES, Graciela, *op. cit.*, p. 242.

reproduce diálogos en ED, «deja hablar» a sus personajes. Creo que es más exacto decir que los hace hablar»²⁰⁴.

Antes de finalizar este apartado, tenemos que tratar uno de los recursos del modo directo. Nos referimos al monólogo interior, también llamado pensamiento directo libre. Chatman²⁰⁵ hace recuento de las características de este estilo directo:

1. la referencia del personaje a sí mismo, si la hay, está en primera persona;
2. el momento actual del discurso es el mismo que el de la historia. Se utiliza el presente real que se refiere al tiempo contemporáneo de la acción;
3. el lenguaje, léxica y gramaticalmente, es del personaje;
4. el único público del personaje es él mismo.

El monólogo interior es la citación en directo de los pensamientos del personaje pero con la intervención del narrador que los ordena y les da fórmula lógica, puesto que el pensamiento humano no sigue el mismo orden del discurso narrativo. Cuando éste sigue el desorden lógico del pensamiento, se llama corriente o flujo de la conciencia.

Concluyendo este apartado, podemos decir que en los modos del discurso se mezclan diferentes voces y a la vez diferentes visiones, que se pueden resumir en el siguiente esquema:

Sumario diegético	Voz y visión del narrador
Sumario menos puramente diegético	Voz y visión del narrador
Discurso indirecto de reproducción conceptual	Voz y visión del narrador
Discurso indirecto parcialmente mimético	Voz del personaje y visión del narrador
Discurso indirecto libre	Voz del narrador y visión del personaje.
Flujo de conciencia	Pensamiento o conciencia del personaje.
Discurso directo libre	Voz del personaje y visión del narrador
Discurso directo	Voz y visión del personaje.

B. 2. 5. Aspecto, focalización, visión o punto de vista.

Los términos *focalización*, *aspecto* y *visión* vinieron a sustituir al de *punto de vista*. Es la respuesta a la pregunta de *¿Dónde está el foco de la percepción?*. Chatman

²⁰⁴ *Idem*, pp. 140-148.

²⁰⁵ CHATMAN, Seymour, *op. cit.*, pp. 195-196.

trata el tema, pero sigue utilizando el término *punto de vista*. Distingue entre tres criterios para definirlo: literal: a través de los ojos de quién; figurativo: a través de la visión de alguien del mundo; transferido: desde la posición de interés de alguien.

Y llama la atención sobre la confusión que pueden tener algunos al definir punto de vista y voz. Para él, el punto de vista es el lugar físico, situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrados, es decir, es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión, mientras que la voz es esta expresión. La voz se refiere al habla o a los medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público²⁰⁶.

El término de punto de vista era la respuesta de *¿Quién ve?* y es el utilizado por Norman Friedman en el artículo «Point of view in fiction: The Development of Critical Concept»²⁰⁷, al que nos hemos referido antes. Pero en él se confunde la voz con la focalización²⁰⁸. El artículo propone al estudioso del narrador de la novela responder a cuatro preguntas:

1. ¿quién habla al lector?;
2. ¿desde qué posición respecto a la historia que cuenta?;
3. ¿qué vías de información utiliza el narrador para transmitir la historia al lector?;
4. ¿a qué distancia coloca el narrador al lector?.

Friedman también estudia diferentes tipos de narración en las que el criterio principal es la información que puede tener el narrador:

1. omnisciencia del autor como editor: el autor interviene en la narración y se muestra como el que sabe todo lo que pasa en ella;
2. omnisciencia neutral: el autor lo sabe todo pero no interviene;
3. el yo testigo: se trata de una narración en primera persona, un personaje cuenta la historia de otros y la suya, pero esta última no es tan importante con respecto a la principal;
4. el yo protagonista: quien narra es a la vez el protagonista de la narración, su omnisciencia es limitada a lo que el sabe como personaje;
5. omnisciencia multiselectiva: la historia es contada según es vivida por los personajes;
6. omnisciencia selectiva: la información que tiene el lector es a través de la mente de un solo personaje.
7. el mundo dramático: diálogo y acotaciones;
8. la cámara: técnica que se parece al cine, en la que se transmiten fragmentos de vida de una forma objetiva.

Genette, en su *Nuevo discurso del relato*²⁰⁹, llega a criticar los criterios de Friedman, Booth y Brooks-Warren por haber mezclado el término de punto de vista del

²⁰⁶ CHATMAN, Seymour, *op. cit.*, pp. 163-164.

²⁰⁷ GULLÓN, Germán, *op. cit.*, pp. 16-17.

²⁰⁸ GENETTE, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, pp. 45-46.

²⁰⁹ *Ibidem*.

narrador con el de voz. Más adelante, resume los diferentes tipos clásicos de focalización:

1. visión por detrás, relato de narrador omnisciente o focalización cero;
2. visión con, relato con punto de vista, con reflector, con omnisciencia selectiva, con restricción de campo o focalización interna;
3. visión desde fuera, técnica conductista o focalización externa.

Discute la idea de personaje focalizador y personaje focalizado: *“Para mí, no existe personaje focalizador o focalizado: focalizado sólo se puede aplicar al propio relato, y focalizador, si se aplica, sólo puede ser al que focaliza el relato, es decir, el narrador o [...] el autor”*²¹⁰. En eso, la opinión de Genette concuerda con la de Roland Bourneuf, y Réal Ouellet, en su libro *L’univers du roman* [La novela], en el que sentencian que *“el autor ve de antemano a su propia vida como la materia prima de la novela o el cuento en los que se parece a Dios en la creación; es invisible y todopoderoso para que se le sepa en todas partes y no se le ve jamás”*²¹¹.

Al referirse a la visión por fuera, dicen: *“La visión por fuera percibe a la vez «la conducta en la medida en que es materialmente observable», «el aspecto físico del personaje» y «el ambiente en que vive». Esta visión «por fuera» se interesa por la conducta, por la apariencia física y por el ambiente sólo en tanto que son datos reveladores de un «dentro», es decir, de una psicología”*²¹². Y, cuando hablan de la visión con, defienden que con un personaje vemos a los demás personajes, con él el lector vive los hechos contados pero sin duda, ve también lo que le sucede a él²¹³. Con eso querían aludir al típicamente conocido por yo testigo.

²¹⁰ *Idem*, p. 50.

²¹¹ BOURNEUF, Roland y OUELLET, Réal, *op. cit.*, p.98.

²¹² *Idem*, p. 101.

²¹³ *Idem*, p. 100.

B. 3. Problemas del género, del espacio y de la originalidad.

Ates de empezar con el análisis de nuestra obra tenemos que dar respuesta a tres preguntas principales que, a continuación, intentaremos responder.

B. 3. 1. ¿Qué es *Obaba*?

La primera cuestión que tenemos que plantear al abordar el estudio de *Obabakoak* es la del título de la obra, que significa en castellano *Los de Obaba*. Título que siempre aparece en euskera, tanto en la versión original como en las traducciones a la aproximadamente veintena de idiomas, por la voluntad del propio autor, algo que no ocurre en el resto de sus obras pues siempre se traducen los títulos.

Lo primero que nos atrae la atención es la aparición de *Obaba* como espacio preferido en la mayoría de las obras de Atxaga, tanto anteriores como posteriores a *Obabakoak*. *Obaba* es el espacio en el que se desarrolla la acción de las novelas cortas: *Cuando una serpiente mira al pájaro*, publicada en euskera en 1983, *Dos hermanos*, y *Dos letters*, ambas publicadas en Euskera en 1985; al igual que ocurre en los relatos breves *José Francisco*, *obabako erretorretxean azaldutako bigarren aitortza* (San Sebastián, 1978) y *Camilo Lizardi erretore jaunaren etxean aurkitutako gatunaren azalpena* (San Sebastián, 1982), que forman parte de la edición euskérica de *Obabakoak* y sólo el último de la edición castellana de la misma, con el nombre de *Exposición de la carta del canónigo Lizardi*.

Según José Ángel Ascunce²¹⁴, el origen del término literario *Obaba* se encuentra en una nana popular vizcaína incluida en *Etiopía* de Atxaga bajo el título de *Hirugarrena* y que dice lo siguiente:

“**Obabatxue obabatxue**
obabatxue doian orduen
zaldi urdinen gainean
beste hainbeste mile gehiago
joango dire atzean”
*(bizkaiko lo-kanta)*²¹⁵.

El mismo escritor citado cree que la palabra puede relacionarse con los sonidos del balbuceo infantil, o-ba-ba, por lo que el vocablo puede estar muy relacionado con el mundo infantil.

Desde un punto de vista geográfico, la localidad de *Obaba* no puede existir puesto que no hay ningún pueblo que tenga este nombre ni podemos agrupar una serie de datos a través de las obras de Atxaga que nos indique a qué pueblo se refiere porque siempre hay muchas contradicciones en su descripción. De lo señalado anteriormente,

1-ASCUNCE, José Ángel, *Bernardo Atxaga, los demonios personales de un escritor*, San Sebastián, Saturrarán, 2000, p. 20

²¹⁵ ATXAGA, Bernardo, *Etiopía*, San Sebastián, Erein, 1988, p.51.

Una posible traducción de poema sería la siguiente: “En las horas en que va mi pequeño Obaba sobre caballos azules, otros tantos mil más van detrás de él”

podemos concluir que *Obaba* no es *Asteasu*, donde nació el autor, ni equivale a ningún pueblo conocido.

Obaba es un espacio mental del escritor, como afirma él mismo en la entrevista que mantuvo con él: “*Obaba es un espacio mental muy parecido al paisaje interior del que habla un poeta persa [...] el mapa que hago no es el del alcalde de la ciudad, sino el que tengo yo en la memoria [...] el paisaje de Obaba es el que tengo en la memoria de mi infancia, es el País Vasco interiorizado [...] Es impresionante cómo duran los paisajes de nuestra infancia en la memoria. Yo me acuerdo del paisaje de mi infancia, podría dibujarlo perfectamente*”²¹⁶. En una entrevista para *El Mundo*, dice que Obaba representa “*la geografía que yo necesitaba para que las historias que quería contar fueran creíbles y tuvieran verosimilitud*”²¹⁷. Este Obaba pertenece a la geografía emocional e ideológica del autor y no a la geografía topográfica de los Atlas.

La historia, como indica el mismo título (*Los de Obaba*), no es del lugar de Obaba sino de las entidades que habitan esta región mental, éstos son los personajes, las ideas y los sentimientos del propio Atxaga.

Si queremos averiguar el sistema de estructuración del texto en que se presenta la obra, descubriremos que es una tarea bastante difícil debido a su complejidad, se parece a una caja rusa donde cada parte puede incluir otras partes a la vez y en algunos casos parece que algunos cuentos no tienen nada que ver con el resto del libro. Al terminar su lectura, lo que llama nuestra atención es la unidad emocional, ya que el mundo de emociones de los personajes y del propio autor es casi igual en todos los cuentos. Este mundo emocional que llamamos *Obaba* es lo que da una unidad estructural a la totalidad del texto.

Así, podemos afirmar que *Obaba* desempeña en el texto dos funciones: la primera de las cuales es la de presentar el espacio físico-mental en que se mueven los personajes y las ideas de la obra; la segunda función es la de servir de enlace entre los diferentes relatos del libro para formar un texto muy unido. Obaba es un propio infinito virtual del autor que, le da un margen de libertad que no lo hacen los espacios típicos, es como la *Yoknapawatha* de *Faulkner*, *Santa María* de *Onetti* o *Macondo* de *García Márquez*²¹⁸

B. 3. 2. ¿Cuál es el género literario de Obabakoak?

En este apartado, debemos plantearnos la cuestión del género literario de *Obabakoak*. ¿Se trata de una novela, una anti-novela o un simple libro de relatos?. Desde un punto de vista tradicional, partiendo del análisis del tiempo, del espacio, de los personajes..., etc., llegamos a la conclusión de que esta obra es un auténtico libro de relatos o bien una anti-novela pues se aleja de todos los conceptos tradicionales que se tiene del género. Sin embargo, si partimos de la idea de la unidad de la realidad y de la

²¹⁶ Véase *Entrevista a Bernardo Atxaga*, adjunta a este estudio, p. 28.

²¹⁷ RODRÍGUEZ Enma, “Bernardo Atxaga: me gusta la sobriedad”, *EL mundo, Cultura*, 26-11-1989.p.1.

²¹⁸ Véase SOLARES, Martín, “Noticias de Obaba y otros territorios”, *Vuelta*, Mexico, noviembre de 1997, pp. 31-34.

naturaleza en este mundo interior, *Obaba*, donde se encuentran los motores que desencadenan la acción narrativa, podemos llegar a una unidad y coherencia que convierten la anti-novela en novela²¹⁹.

De aquí viene la dificultad de analizar aisladamente algún relato de *Obabakoak* porque siempre hay que tener en cuenta que tiene un vínculo inseparable con el resto de los relatos y con la totalidad de la obra. En este breve análisis, trataremos de resaltar este aspecto del libro como un todo a la hora de referirnos a cada relato.

B. 3. 3. ¿Es una simple traducción o una versión original?

Obabakoak, en su versión castellana, presenta muchos cambios con respecto al original euskérico. La razón de ello es que el texto en castellano no es una simple traducción del original, sino una nueva creación del texto, una recreación, de modo que se adapta al nuevo lector cuya base cultural es parcialmente diferente de la del lector vasco. Estas diferencias se observan tanto en el aspecto formal como en el contenido de cada una de las dos versiones. El mismo Atxaga insiste en esta idea cuando afirma: “*me era prácticamente imposible traducir directamente del Euskera al castellano y lo que hice fue plantearme la novela de un modo diferente*”²²⁰. Teniendo en cuenta esto, nuestro análisis se hará considerando la obra como original y no como simple traducción. Asimismo, la bibliografía mencionada está siempre en castellano y recoge las obras de Atxaga que aparecieron con formato de libro.

B. 4. Composición y organización de la obra

La estructura de *Obabakoak* es bastante difícil de someter a un esquema simple porque siempre se escapa un elemento de una parte del libro y lo encontramos en otra parte. Esto ocurre a menudo en la obra, especialmente en la última parte, titulada “En busca de la última palabra”. Por esta razón, hay que advertir que el siguiente apartado del estudio es un intento de aproximación a la estructura del libro y no pretende llegar a una esquematización perfecta del mismo, porque el mismo autor no lo tenía en cuenta mientras lo escribía.

Desde un punto de vista formal, el libro se compone de veintiséis capítulos/relatos casi independientes. Incluyendo a éstos la introducción a la literatura vasca que aparece al principio de la obra y el último capítulo, *A modo de autobiografía*, llegamos a tener veintiocho (considerando que el cuarto relato de *Infancias* se trata de dos cuentos o que el capítulo de *X e Y* vale por dos), el mismo número que tiene el alfabeto. Desde este punto de vista, podemos clasificar los capítulos/relatos bajo cinco denominadores comunes:

B. 4. 0. A modo de introducción a la literatura vasca.

B. 4. 1. *Infancias*:

B. 4. 1. 1. ESTEBAN WERFELL;

²¹⁹ ASCUNCE, José Ángel, *op.cit.*, p. 80.

²²⁰ RODRÍGUEZ, Enma, *op. cit.*, p. 1

- B. 4. 1. 2. EXPOSICIÓN DE LA CARTA DEL CANÓNIGO LIZARDI;
- B. 4. 1. 3. POST TENEBRAS SPERO LUCEM;
- B. 4. 1. 4. SALDRÍA A PASEAR TODAS LAS NOCHES:
- B. 4. 1. 4. I. Declaración de Katharina.
- B. 4. 1. 4. II Declaración de Marie.
- B. 4. 2. Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana.
- B. 4. 3. En busca de la última palabra:
 - B. 4. 3. 1. La historia del lagarto y de la charla literaria:
 - B. 4. 3. 1. 1. JÓVENES Y VERDES;
 - B. 4. 3. 1. 2. ACERCA DE LOS CUENTOS;
 - B. 4. 3. 1. 3. MISTER SMITH;
 - B. 4. 3. 1. 4. FINIS CORONAT OPUS;
 - B. 4. 3. 1. 5. POR LA MAÑANA;
 - B. 4. 3. 1. 6. UN VINO DEL RHIN;
 - B. 4. 3. 1. 7. SAMUEL TELLERÍA URIBE.
 - B. 4. 3. 1. 8. X e Y;
 - B. 4. 3. 1. 9. LA ANTORCHA.
 - B. 4. 3. 2. Los relatos metadieético:
 - B. 4. 3. 2. 1. EL CRIADO DEL RICO MERCADER;
 - B. 4. 3. 2. 2. DAYOUB, EL CRIADO DEL RICO MERCADER;
 - B. 4. 3. 2. 3. DE SOLTERA, LAURA SLIGO;
 - B. 4. 3. 2. 4. HANS MENSCHER;
 - B. 4. 3. 2. 5. PARA ESCRIBIR UN CUENTO EN CINCO MINUTOS;
 - B. 4. 3. 2. 6. KLAUS HANHN;
 - B. 4. 3. 2. 7. MARGARET Y HEINRICH, GEMELOS;
 - B. 4. 3. 2. 8. YO, JEAN BAPTISTE HARGOUS;
 - B. 4. 3. 2. 9. MÉTODO PARA PLAGIAR;
 - B. 4. 3. 2. 10. UNA GRIETA EN LA NIEVE HELADA;
 - B. 4. 3. 2. 11. WEI LIE DESHANG.
- B. 4. 4. *A modo de autobiografía.*

El orden que siguen los capítulos de *En busca de la última palabra* es diferente del que aparece en nuestra división que se basa en los núcleos temáticos comunes en algunos capítulos del libro para facilitar el análisis. Por la adhesión temática entre los dos primeros núcleos de este relato, en el análisis, los trataremos en conjunto. Dada la ausencia de una edición crítica de *Obabakoak*, utilizaremos la primera que fue publicada por Ediciones B en 1989 y de la cual han salido unas 12 reimpresiones hasta el momento²²¹.

Otro aspecto al que conviene referirnos antes de empezar el análisis es el que se trata de las diferencias entre la versión castellana, que es la materia de nuestro estudio,

²²¹ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B, 1989. 9ª. Reimpresión, 1998.

y la vasca²²². Estas diferencias se deben a que el autor ha reescrito el libro y no se limitó a simplemente traducirlo. Esta tarea de reescritura obedece a una ley pragmática muy importante: cualquier escritor como emisor, deliberada o inconscientemente, tiene en cuenta el carácter, los gustos o las apetencias de sus posibles receptores²²³. La versión castellana del libro va dedicada al público de habla hispana y al mismo tiempo a los posibles lectores de traducciones que se harán a base de la versión escrita en esta lengua dada la dificultad de que haya traductores del euskera al sueco o al árabe, entre otras lenguas a las que se ha traducido el libro²²⁴.

La primera diferencia que nos atrae la atención son la introducción a la historia de la literatura vasca escrita por Ibon Sarasola y el capítulo autobiográfico escrito por Atxaga, ambos aparecen sólo en la versión castellana. Otra diferencia es la clasificación de los primeros relatos del libro bajo el denominador común de *Infancias*, aspecto que no existe en la versión euskérica en la que el orden de estos relatos es también diferente. Esta versión se divide en dos partes: la primera, sin título común, reúne los relatos de *Infancias* junto al de *Nueve Palabras en honor del pueblo de Villamediana*. El mismo tiempo esta primera parte tiene un cuento que no aparece en la versión castellana. La segunda, que es la tercera parte en la versión española no ofrece muchas diferencias en lo que a orden o distribución se refiere. Más adelante trataremos este aspecto en cada caso.

Se notan las diferencias también en los aspectos paratextuales como el hecho de escribir los títulos en castellano en mayúsculas y en euskera en cursiva. En la versión euskérica el índice está al principio del libro mientras que en la castellana está al final de éste. El autor empieza la obra en castellano agradeciendo a los que le ayudaron en la traducción. La versión vasca comienza con una cita epígrafe de *Cartas de Inglaterra* del narrador naturalista portugués José María Eça Queiroz (1845-1900)²²⁵.

²²² La referencias a esta versión se basará en la última edición corregida del libro: ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, 14^o. ed., Revisada y corregida, San Sebastián, Erein, 2000.

²²³ Véase SENABRE, Ricardo, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987.

²²⁴ Entre las lenguas a las que se ha traducido el libro destacan el catalán, el francés, el italiano, el alemán, el portugués, el holandés, el inglés, el griego, el sueco, el noruego, el finlandés, el albanés, el danés, el friulano, el rumano, el checo, el hindi, el turco, el croata, el asturiano, el polaco y el árabe.

²²⁵ La cita dice: “...comienzan aquí a aparecer los libros, cuyas hojas a veces son tan efímeras como las de los árboles pero no tienen como éstas el encanto del verde, del murmullo y de la sombra”, la traducción es nuestra.

B. 4. 0. A MODO DE INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA VASCA.

El primer capítulo, “A modo de introducción a la literatura vasca”²²⁶, escrito por Ibon Sarasola, es un elemento revelador de la finalidad del libro: hacer una síntesis de la literatura escrita en Euskera y servir como un tratado didáctico dirigido al lector castellano para informarle de manera breve de la historia de la literatura vasca, un aspecto de la cultura poco conocido por la mayor parte de los no vascos²²⁷ e incluso por muchos vascos.

En esta introducción, Sarasola habla de la escasez de información de los españoles sobre la naturaleza del euskera, lengua considerada de poco nivel cultural o lengua no escrita. El autor de esta introducción trata de aclarar las ideas de los lectores sobre el estado actual e histórico del euskera como lengua y literatura. En primer lugar empieza por exponer la distribución geográfica y demográfica del euskera dentro de la Península Ibérica y la evolución histórica de esta lengua que ha llegado a ser hablada por menos habitantes que los que la hablaban antes. Según Sarasola, las causas principales de la disminución de la cantidad de habitantes de habla vasca dentro del territorio conocido por Euskadi son:

- La represión política ejercida sobre los que hablaban euskera.
- Los flujos migratorios de gente que no lo hablan a lo largo del siglo XX.
- La marginación de la cultura vasca y del euskera como vehículo de dicha cultura.
- El aislamiento del euskera que ha quedado lejos de la romanización y la civilización.
- Muy pocos habitantes lo utilizan como lengua de comunicación por la calle.
- Gran número de vascos desconoce absolutamente este idioma.

La profecía que hizo Humboldt de que el euskera se desaparecería en el plazo de un siglo ha sido contrariada y anulada gracias a la intervención de los nacionalistas vascos encabezados por Sabino de Arana Goiri a finales del siglo XIX que defendieron a este idioma y lograron reactivarlo. Sarasola destaca la manipulación de los nacionalistas del idioma con fines partidistas pero no niega que la labor de estos es la que lo ha salvado de la desaparición total y definitiva como había predicho Humboldt.

Antes de hacer un repaso de la producción literaria en lengua euskérica desde su nacimiento hasta nuestros días, Sarasola discute el término de *literatura vasca* y llega a definirla como la literatura escrita por un ciudadano vasco cualquiera que sea la lengua utilizada; euskera, castellano o francés. El uso de términos largos como “*literatura producida por ciudadanos vascos en castellano o en otras lenguas*” es rechazado por el autor porque no hace nada más que referirse a un tipo de literatura vasca. Partiendo de

²²⁶ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., pp. 7-25.

²²⁷ Véase *Entrevista a Bernardo Atxaga*, adjunta a este estudio, p. 24.

este concepto de la literatura vasca el marco en el que estudiaremos *Obabakoak* será el marco de la literatura vasca pero sin olvidar que no se puede aislarlo del de la literatura española.

Tras llegar a la conclusión de que toda literatura producida por un ciudadano vasco es literatura vasca, Sarasola destaca dos características de la historia de esta literatura; por un lado el nacimiento tardío de esta literatura en forma escrita, de modo que no tuvo edad de oro medieval y por otro; que esta literatura escrita en euskera ha sido marginada y no era el mejor reflejo de la cultura del pueblo vasco, la que sí lo ha sido es la literatura oral.

La literatura vasca escrita apareció por primera vez en 1545 a manos de Bernard Dechepare, autor de un libro de poemas parecido al *libro de buen amor* y lleno de elementos populares, luego desarrolló e iba normalizando gracias a las obras de varios escritores como Joanes Leizarraga, Pedro Axular, Manuel de Larramendi, Sabino Arana Goiri, Domingo Aguirre, Esteban Urkiaga (Lauaxeta), Nicolás Ormaetxea (Orixe), J. M. Agirre (Lizardi), Gabriel Aresti, Ramón Saizarbitoria y Bernardo Atxaga, considerado el pionero en llegar a la prosa narrativa más fluida y eficaz de la literatura vasca porque *“ha sabido, a través del estudio de la tradición literaria y la sabia utilización de los recursos de la narrativa popular dialectal, establecer la prosa narrativa más fluida y eficaz de la literatura vasca del momento. Por otra parte, ha logrado poner su notable conocimiento de la literatura europea occidental al servicio de su lúcida comprensión del quehacer literario,”*²²⁸.

²²⁸ SARASOLA, Ibon, «A modo de una introducción a la literatura vasca», *Obabakoak*, op. cit., pp.23-24.

B. 4. 1. Infancias²²⁹

Después de la introducción que sólo aparece en la versión castellana del libro y que intenta presentarlo en el marco de la literatura, nos encontramos ante el corpus principal del libro que se inicia con la primera parte titulada *Infancias*, compuesta por cuatro relatos que se relacionan con el mundo de la infancia de los personajes en dos lugares principales: *Obaba* y *Hamburgo*. Estos relatos son:

1. *Esteban Werfell*.
2. *Exposición de la carta del canónigo Lizardi*.
3. *Post tenebras spero lucem*.
4. *Saldría a pasear todas las noches: I. Declaración de Katharina.*
II. Declaración de Marie.

En la versión euskérica del libro, existe un relato que no se ha incluido en la castellana, se trata del cuento *Jose Francisco: Obabako erretoretxean azaldutaco bigarren aitortza*²³⁰, que fue publicado muchos años antes de incluirlo en la versión vasca del libro²³¹. Otra diferencia es el orden de aparición de estos relatos en la versión castellana, que es distinto al que tienen en la vasca. En ésta, los cuentos se ordenan de la siguiente manera:

1. *Exposición de la carta del canónigo Lizardi*.
2. *Jose Francisco: Obabako erretoretxean azaldutaco bigarren aitortza*.
3. *Post tenebras spero lucem*.
4. *Esteban Werfell*.
5. *Saldría a pasear todas las noches: I. Declaración de Katharina.*
II. Declaración de Marie.

A simple vista, se puede pensar que estos relatos (tratamos sólo los de la versión castellana del libro) son totalmente independientes porque los elementos tradicionales del relato en cada uno de ellos no tienen nada que ver con los de los demás. Nos estamos refiriendo aquí a los personajes, al tipo de narrador, al tiempo narrado y al argumento de cada uno de los relatos. Sin embargo, si nos fijamos bien en su conjunto, encontraremos un elemento común en todos que es el espacio mental y emocional de sus historias y que se llama *Obaba*. Sus personajes son marginados y viven en absoluta soledad, encuentran en la escritura su único acompañante. Se trata, como dice José Ángel Ascunce, de “*momentos infantiles o narraciones donde la infancia adquiere un total protagonismo*”²³².

En algunos casos descubrimos, como lectores, que un personaje casi se repite en dos relatos. Tomamos como ejemplo al canónigo en los dos primeros cuentos, que

²²⁹ *Idem*, pp. 29-150. En la versión en euskera esta parte del libro aparece sin denominador común como en la castellana, pp. 11-120.

²³⁰ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, “Obabako erretoretxean azaldutaco bigarren aitortza”, *op. cit.*, pp. 25-42.

²³¹ ATXAGA, Bernardo, “Francisco Javier”, en *21*, San Sebastián, Hordago, 1978, pp. 305-312.

²³² ASCUNCE, José Ángel, *op. cit.*, p.42.

puede ser la misma persona: es un hombre de *Loyola*, en *Esteban Werfell*, y un posible discípulo de él, en la *Exposición de la carta del canónigo Lizardi*. La maestra de *Post tenebras spero lucem* se parece mucho a la de *Saldría a pasear todas las noches* y ésta a *Margarete* de *Margarete y Heinrich, gemelos*. El niño *Manuel* que se escapa a la montaña puede ser el mismo *Javier* que acabó transformándose en un jabalí en el bosque. Estos dos elementos —el único espacio mental y la semejanza e incluso la repetición de los personajes— hacen de *Infancias* una novela o, por lo menos, una recopilación de relatos afines.

Infancias refleja muchas características del estilo narrativo de *Atxaga*, que se ven en todo el libro y en muchas de sus obras narrativas anteriores y posteriores a *Obabakoak*. Entre estas características podemos destacar el lenguaje sencillo, casi periodístico, del autor y que le hace muy comprensible tanto a un lector normal como a otro muy culto. El hecho de que sean cuentos de la infancia requiere esta sencillez lingüística, a pesar de la cual el contenido del texto suele estar cargado de otros significados y otros temas más trascendentales que los que en una lectura superficial del mismo se pueden revelar.

En todos los relatos de *Infancias* se nota la escasa importancia que el narrador da al aspecto físico de los personajes. Lo que domina es el mundo interior que sale a flote en sus meditaciones, reflexiones y confesiones. Todos los protagonistas tienen nombre propio, salvo el caso de la maestra, y cuentan una experiencia infantil que puede ser de ellos o de niños que han conocido. En los tres primeros relatos toman la escritura como medio para desahogarse y como sustituto de la comunicación con el mundo exterior. Cabe la posibilidad de que el último relato sea también una confesión escrita, puesto que en la versión euskérica el narrador llama al texto *azalpen* que, entre otros, tiene el significado de explicación.

La característica principal de estos personajes es el sufrimiento por culpa de la soledad y la marginación a la que les somete la sociedad por el mero hecho de ser diferentes. Ante esta realidad hostil, están en continua búsqueda de afirmación personal por medio de la escritura o la confesión y al mismo tiempo se marginan a sí mismos encerrándose en espacios internos o escapando a donde nadie los moleste. El espacio físico pierde importancia, sólo sirve para acentuar el otro espacio melancólico y triste que llevan dentro. De aquí viene el hecho de que el personaje y la acción sean las dos funciones sintácticas más importantes en *Infancias*.

B. 4. 1. 1. ESTEBAN WERFELL²³³

Éste es el primer cuento que aparece en la versión castellana del libro, mientras que en la euskérica es el cuarto. Figura entre los relatos que componen *Infancias*, la primera de las tres partes de *Obabakoak*. El núcleo del relato es el descubrimiento por parte de un hombre maduro de que durante su adolescencia fue objeto de una mentira que cambió radicalmente el curso de su vida. Hay dos polos principales de acción en el relato: por un lado, las vivencias, reflexiones y recuerdos del protagonista mientras escribe una historia de su infancia que había marcado su vida; y por el otro, la historia que está escribiendo. El primer plano de la acción está contado por un narrador extradiegético-heterodiegético, y el segundo, por el propio personaje como un narrador autodiegético.

Si nos fijamos en la estructura de este relato, encontraremos dos historias o un doble plano. La primera es la historia de un hombre solo que está escribiendo sus memorias y la segunda la de este personaje cuando era niño, enfatizando la historia de su relación con *María Vockel* para acabar descubriendo que es un personaje creado por su padre para formarlo ideológicamente, como si nos trasladáramos de un relato con su personaje y cronotopo a otro con sus respectivos personajes y cronotopo. Sólo coinciden en el personaje principal, que en el primero es adulto y contempla el momento narrado desde la experiencia en el presente, mientras que en el segundo es un joven que va evolucionando conforme pasa el tiempo. Son once las veces que el protagonista toma la palabra y otras once las que el narrador extradiegético se adueña de ella.

En la primera secuencia, el narrador extradiegético empieza con la localización de la acción en el espacio y el tiempo ofreciendo los primeros datos acerca del protagonista, *Esteban Werfell*. Éste en una tarde de febrero se aísla en una sala llena de libros, unos diez o doce mil, que cubren todas las paredes excepto una ventana a través de la cual puede ver el exterior: un cielo nublado y un parque con sauces, un estanque y una caseta de cisnes. La soledad es la característica principal de este personaje que encuentra refugio en los libros suyos y los que heredó de su padre con la mesa de roble que había traído desde su tierra natal: *Obaba*. Había utilizado once cuadernos de tapa dura para escribir episodios de su vida. Este día estrena un cuaderno nuevo. Empieza a reflexionar sobre la verdadera importancia de sus diarios y llega a la conclusión de que no sirven sino para aburrirse. Es como una metáfora que se refiere al desprecio que el personaje en el presente siente por su pasado, que está lleno de malos recuerdos que él, como geógrafo, llama *Cabo Desolación*.

A pesar de considerar la escritura de un nuevo diario como una tarea vana, empieza a escribir. Al principio, con una letra *pulcra*, escribe la fecha: *17 de febrero, de 1958*²³⁴. Deja de escribir para contemplar el cielo gris y la lluvia fina que empieza a caer, pero pronto vuelve a escribir. Hace una pequeña introducción a su proyecto de

²³³ ATXAGA, Bernardo, *op. cit.*, pp. 31-74. En la versión en Euskera, pp. 71-108.

²³⁴ *Idem*, p. 33.

diario que decidió elaborar a su vuelta de *Hamburgo* y confirma que no lo va escribir de forma ordenada. No será una biografía en la que se refleje la realidad de una sociedad o una época sino que se limitará a contar lo que sucedió una tarde cuando tenía trece años y las consecuencias de este suceso en su vida. Da a conocer al lector implícito que es un hombre en el otoño de su vida y que se ha dedicado siempre a la enseñanza.

Se interrumpe la redacción y el personaje vuelve a contemplar el exterior, ve que la lluvia se ha intensificado y que los cisnes salen de la caseta batiendo las alas con violencia, como si les gustara mojarse. Reflexiona sobre lo que acaba de escribir y lamenta su incapacidad para conseguir un buen comienzo. Había calificado lo que escribe como un memorándum y en realidad quería decir reflexión: reflexión sobre un suceso de la adolescencia. A pesar de estar convencido de la baja calidad de lo que ha escrito, decide seguir escribiendo debido a su gusto por la pulcritud de los papeles y a que nadie va a leer lo que escribe. Se hace referencia a que sus alumnos le apodan con el nombre de un jabón por esta obsesión suya.

Sigue mirando al parque y encuentra que los cisnes se han refugiado en la caseta. Llega a la conclusión de que a éstos no les gusta la lluvia al igual que le ocurre a él. Redacta sus reflexiones sobre la memoria y afirma que es como el ojo, que siempre elige un fragmento de la realidad y nunca lo ve todo. Da un ejemplo de su teoría y dice que él nunca ha visto la caseta de los cisnes completa: siempre que la mira, busca una mancha rojiza, cuyo origen desconoce, y no para hasta encontrarla. Así será su memorándum, en el que no reflexionará sobre la totalidad de su vida sino sobre un cierto suceso que quedó grabado en su memoria. Deja la redacción unos breves instantes para mirar el punto rojizo de la caseta y vuelve a seguir con sus reflexiones sobre la memoria y cómo la compara con el ojo. Decide empezar ya con *el relato propiamente dicho*²³⁵.

Al principio de la segunda secuencia, el narrador extradiegético describe el estado de alivio del personaje por haber escrito la introducción y compara los rodeos que éste dio en ella con su personalidad, puesto que *Esteban* nunca se ha relacionado directamente con la gente debido a la timidez y la cobardía de su carácter por lo que había perdido muchas oportunidades. El personaje reflexiona otra vez sobre la calidad de su memorándum. Aunque en muchos casos pensaba en un supuesto lector mientras escribía, él sabe que no habrá ninguno, así que prefiere seguir sin preocuparse por el estilo.

Vuelve a redactar la historia del suceso de la infancia que marcó su vida y que es el núcleo de toda la segunda secuencia. Los amigos de *Esteban* llegan a su casa sin avisar, pues, como todos los domingos, había quedado con ellos para ir al cine. Siempre les esperaba a la salida de la iglesia que en su vida ha pisado por las ideas ateas de su padre. Los amigos intentan que los acompañe a la iglesia para cantar salmos en el coro y lo justifican con que no hace falta tener fe para cantarlos y que así pueden ir sin demora al cine y no perder la primera parte de la película. El protagonista-narrador reflexiona

²³⁵ *Idem*, p. 37.

sobre los motivos de la insistencia de sus amigos que entonces no entendía. Ahora deduce que el canónigo de la iglesia es el que les alentó. Éste pensaba que el padre del protagonista le quería arrastrar con él al ateísmo y contagiarle de la crueldad que le caracterizaba desde que llegó de *Alemania* para dirigir las minas del pueblo. El canónigo, junto a los habitantes de *Obaba*, también criticaban que el ingeniero se hubiera unido con la madre del protagonista sin matrimonio religioso, algo inadmisibles en aquella época. Así que el deseo de atraer al niño a la iglesia se debe a que el canónigo se compadecía del niño y quería salvar su alma.

Se interrumpe la redacción para que el narrador extradiegético cuente la relación de los padres del protagonista. La madre había muerto en el parto del niño y éste sufría en la escuela porque los compañeros siempre le atacaban por ser fruto de una relación ilícita. El protagonista prefiere dejar este tema para otro cuaderno porque sólo le importa la historia que quiere escribir después de su llegada de *Hamburgo*. Sigue con la redacción y cuenta las razones que le habían dado sus compañeros para ir con ellos. El protagonista-narrador no esconde que en el fondo deseaba ir a la iglesia pues era algo desconocido para él y porque quería formar parte de la comunidad. Como todo niño de catorce años no le gustaba ser diferente y ser el punto de mira de todo el pueblo por su diferencia. No se atreve a pedirselo a su padre, pero lo hacen sus compañeros. Él esperaba una reacción brusca del padre, sin embargo, éste lo acepta diciendo que *si quiere ir que vaya*²³⁶.

Se interrumpe la redacción y el protagonista vuelve a contemplar la lluvia, el parque y los cisnes. El narrador extradiegético reproduce los pensamientos del protagonista, que reflexiona sobre los motivos de la aceptación por parte del padre de la propuesta de sus compañeros. Llega a la conclusión de que se debe al cansancio. El ingeniero era orgulloso y cruel con los mineros y no se adaptaba a la vida de los *obabaños*. Siempre soñaba con la posibilidad de volver a la metrópoli de *Hamburgo*, con su cultura laica, sus teatros y bibliotecas, pero con el tiempo las posibilidades de volver y llevar a su hijo al mundo moderno de *Alemania* se desvanecían. Ya ha dado por perdida la batalla y le da igual que el hijo se adapte o no a la sociedad de *Obaba* que él creía retrógrada.

El protagonista sigue con la historia de la derrota de su padre y lo compara con un naufrago que acaba conciliándose con el mar. El padre se encierra en la biblioteca, *el único sitio de Obaba que le gustaba*²³⁷ y los niños se van corriendo con sus bicicletas calle arriba por la cuesta de *los canónigos*. Es un día de primavera lluvioso (como aquél en que el protagonista escribe sus memorias), los compañeros le preguntan si está contento y nervioso. Responde que está contento porque tiene mucha curiosidad por ver la iglesia por dentro y que no está nada nervioso. El narrador-protagonista confiesa que ha mentado porque sí lo estaba y lo está más por cómo está la iglesia, un espacio inquietante, según su descripción, por la oscuridad que sólo es iluminada por una vela al fondo del pasillo.

²³⁶ *Idem*, p. 42.

²³⁷ *Idem*, p. 46.

En medio de la confusión y los nervios alterados del protagonista, aparece de repente el personaje del canónigo que le asusta. No entiende sus explicaciones acerca de la iglesia como una comunidad por encima del tiempo que une a todos, porque para él la iglesia le ha separado de su padre. Faltan unos minutos para que empiece la ceremonia, el protagonista los pasa contemplando la iglesia y habla de relatividad del tamaño porque, para él, en este momento, la iglesia es un edificio enorme en el que todo parece tener un tamaño más grande de lo que tiene en realidad. La compara con la imagen de una caverna hueca que había visto en un libro ilustrado, esta comparación se debe al tamaño, a la oscuridad y a la asfixia que siente dentro de ella. Antes de empezar la ceremonia, encienden las luces y se le parece la iglesia a un teatro como aquellos de los que le hablaba su padre. El altar es como el escenario y los bancos, como las butacas. El protagonista ve a veinte mujeres arrodilladas en sus sillas y mirándole fijamente. Sube corriendo al coro para reunirse con sus compañeros.

El protagonista-narrador interrumpe la redacción para contemplar el parque donde ha dejado de llover y donde un paseante da comida a los cisnes que la devoraban contentos. Reflexiona sobre el motivo de escribir este duodécimo cuaderno y la utilidad de los recuerdos. Piensa que es mejor no remover el pasado. Cree que sólo los jóvenes pueden recordar porque, cuando hablan del pasado, hablan sobre sus deseos y lo que esperan para el futuro, y lo hacen en grupo, mientras que él ya no es joven y está solo. Sin embargo, vuelve a llevar al cuaderno sus recuerdos del momento en que estaba en el coro.

El canónigo le hace sentarse junto a él, como si de un privilegio se tratara. Se dirige a los compañeros del protagonista para destacar lo especial que es ese día porque por fin *Esteban* está entre ellos para formar parte de *los elegidos*. Sus compañeros le felicitan y le piden que no se preocupe porque en sólo dos domingos sabrá cantar los salmos como ellos. Los acompaña, pero, al tercer cántico, deja de cantar y se dedica a contemplar a sus compañeros, a las mujeres arrodilladas y los movimientos del canónigo tocando el órgano como si bailara.

De repente deja de observarlos para fijarse en la llama de la vela del altar. Nota que ésta se mueve, que la vela va por los aires porque la lleva una muchacha rubia de su edad que vuela por la iglesia hasta acercarse a él. Le pregunta si él cree en el amor y responde que sí. Entonces la imagen de la niña le invita a ir a verla si la quiere. Le dice su nombre y dirección: "*María Vockel, Johamesholf, 2, Hamburgo*"²³⁸. Después se aleja y él le grita que irá a *Hamburgo* a verla. Descubre en ese momento que había perdido el conocimiento. Los compañeros y el canónigo le ayudan a recuperarse. Su compañero *Andrés* le acompaña a dar un paseo para despejarle renunciando a ir al cine con sus amigos. Van andando arrastrando las bicicletas a su lado. El protagonista le cuenta la historia de la aparición de la chica y el amigo le pide que se la describa. Se hace referencia al gusto de *Andrés* por las mujeres, sobre todo por la camarera del bar de la

²³⁸ *Idem*, p. 54.

que está enamorado. Los dos adolescentes siguen el paseo y contemplan el valle con sus casas blancas. *Esteban* lo compara con los belenes de Navidad y *Andrés* asiente.

Se interrumpe la redacción de la historia de la aparición de la imagen de la chica para dar paso al narrador extradiegético omnisciente, que sigue hablando del paseo de los dos jóvenes por el valle. Las reflexiones del protagonista sobre el acontecimiento ocupan el núcleo de esta parte del relato extradiegético. En el momento de la redacción, el protagonista reflexiona sobre la credibilidad de lo que le había pasado. Su amigo, como el resto de los obabaínos, cree con facilidad los hechos extraños. Según su padre, *sus mentes eran burdas*²³⁹, y él lo había creído porque estaba muy desesperado y solo. Su mente era un campo fértil para creer un hecho tan verosímil como el de que *María Vockel* pudiera ser una persona real. Recuerda su confusión y nerviosismo en el camino a casa y que la parte racional que había heredado de su padre le impedía creer en la veracidad de lo que acababa de ver en el altar de la iglesia.

Contempla las páginas en blanco que le quedan en el cuaderno y descubre que aún le queda mucho por llenar, entonces decide escribir todo lo que se le ocurra para terminar pronto y poder ver el partido de fútbol que los niños celebran en el parque. Sigue con la redacción y empieza por contar el encuentro con el padre y cómo le cuenta la historia de la imagen de *María Vockel*. Tras estar pensando durante mucho tiempo, el padre le sugiere que escriba a la dirección que le había dado la chica para saber si de verdad existe. El niño lamenta no haber aprendido la lengua de su padre, el alemán, y su terquedad en hablar sólo la lengua del pueblo donde vive. Ahora necesita el alemán para poder escribir la carta. Lo hace con la ayuda del padre y espera desesperadamente que le responda la chica. En efecto recibe la respuesta. *María Vockel* existe.

Ya anochece y el protagonista deja la redacción para encender la lámpara y observar a los cisnes que están más luminosos que nunca. Saca de un cajón un sobre color crema que contiene la carta de *María Vockel*. Empieza a reproducirla. La chica le declara que le había pasado lo mismo que a él: estaba enferma en la cama con fiebre, se fue la luz y tuvo que ir a buscar una vela. Cuando volvía a la cama con ella, vio a *Esteban* diciéndole lo mismo que le había dicho ella en la iglesia. Se lo contó a su madre pero ésta le dijo que eran alucinaciones suyas propias de la fiebre. Estaba contenta también de recibir su carta y saber que él era real.

El narrador extradiegético deja de reproducir literalmente el resto del contenido de la carta y se limita a resumirlo. La niña es más rubia de lo que *Esteban* cree. Le pide una fotografía a cambio de otra suya y promete mandársela como respuesta. Le cuenta muchas cosas interesantes como que ella aprende idiomas, que patina, que va al cine para ver películas sonoras no como las mudas que ve él con sus compañeros de *Obaba*²⁴⁰. Después de este resumen, el narrador extradiegético deja la palabra al

²³⁹ *Idem*, p. 59.

²⁴⁰ Este dato quiere decir que la acción se desarrolla a finales de los años veinte, principios de los treinta del siglo XX, cuando apareció el cine sonoro. Si el protagonista en este momento tiene catorce años, al redactar el memorándum, en 1958, unos treinta años después, podemos deducir que tendrá entre cuarenta y cuarenta y cinco años de edad.

protagonista que sigue con la redacción de su memorándum. Se siente contento, superior a los de *Obaba*, porque le ocurre algo especial. Se siente *elegido*, no por la iglesia sino por el destino. Decide ser fuerte e ignorar las críticas de los *elegidos* de la iglesia, es decir, los habitantes del pueblo.

El protagonista deja poco a poco la relación con sus compañeros. Al principio sigue saliendo con ellos porque, como adolescente, necesita a alguien con quien compartir sus secretos de amor, sobre todo con *Andrés*. La afición de éste a la bebida en el bar donde trabaja su amada camarera anima al grupo a ir a este lugar con él y a dejar de ir al cine. Entonces el protagonista deja definitivamente de salir con ellos dedicándose a aprender alemán, a cultivarse leyendo libros y estudiando para ir a la universidad y estar a la altura de la cultura de su amada que le escribe y abre sus horizontes a un nuevo mundo. Llegado a la universidad, las cartas de *María Vockel* empiezan a escasear hasta que un día en que está de vacaciones en el pueblo encuentra una carta suya que le anuncia la ruptura total de la relación. Esperaba esta noticia, por eso no tarda mucho en olvidarlo todo. Se dedica a terminar la carrera, empieza a trabajar y se casa con una compañera de trabajo. Durante estos años el padre ya descansa en la tierra de *Obaba*. Como podemos comprobar, la muerte nunca se pronuncia de un modo directo en la obra de *Atxaga*.

El personaje deja de escribir y revisa lo que ha redactado hasta ese momento. Ha escrito la mayor parte del memorándum y le falta solamente lo ocurrido durante el viaje a *Hamburgo* del que acaba de volver. Duda entre llamar esta última parte *epílogo* en una nueva página o seguir la redacción como antes. Al final decide dibujar una línea divisoria que indica la diferencia entre la siguiente parte del relato y la anterior. Escribe que el objetivo de su viaje a *Hamburgo* era visitar la tierra de su padre y ver los sitios frecuentados por él antes de emigrar a *Obaba*. Recorrería las calles y avenidas famosas de la ciudad, iría a la ópera y los teatros y pasearía cerca del lago *Binen*. Si tiene tiempo, tiene la intención de hacerle una visita a la casa de su primer amor. Al cabo de diez días de turismo por la ciudad, la idea de hacer esta visita se hace obsesiva. Se encierra en el hotel dudando entre hacerla o no hasta que unas horas antes del viaje de vuelta decide ir a verla porque de lo contrario se arrepentirá.

Toma un taxi para la casa de *María Vockel* en la calle *Johameshof*. Le abre un anciano que, al preguntar por la amada, le da la bienvenida y se dirige a él por su nombre. Le extraña que el hombre lo conozca y queda confuso, estado del que lo saca una carta que le entrega el anciano. Curiosamente es de su padre, que le confiesa que todo lo referente a *María Vockel* había sido un engaño y que lo ha hecho porque quería rescatarlo de la perdición en la sociedad de *Obaba*. Le explica que toda la historia fue una alucinación suya cuando se desmayó en la iglesia. De algún modo había retenido en la memoria el nombre de *María Vockel* que era el de una cantante de ópera de la que él le había oído hablar algún día en sus conversaciones acerca de la vida cultural de *Hamburgo*. Lo mismo pasa con la dirección de la chica porque era la del único amigo que le escribía siempre desde *Hamburgo*. El padre decidió aprovechar la ocasión para

formar al hijo mandando las cartas de respuesta a su amigo de *Hamburgo* que las hacía escribir por una adolescente.

Se interrumpe la reproducción de la carta que el protagonista copiaba en su memorándum porque las últimas líneas son tan íntimas que él no puede seguir escribiendo. Lo da por terminado ahí, apaga la luz y se siente plácidamente feliz porque por fin ha escrito lo que quería y lo que le sacó del estado de pesadumbre. El hecho de escribir, como se nota, no tiene más finalidad que exteriorizar los sentimientos y preocupaciones cuando la soledad del personaje es absoluta y no encuentra con quién hablar. El papel y la pluma, como en todos los relatos de *Infancias*, son los únicos amigos íntimos de los personajes.

En la historia de este muchacho engañado por el padre encontramos muchos ecos de la postura crítica del autor implícito ante la iglesia. Cuando los compañeros del protagonista quieren llevarle a la iglesia y le piden que diga al padre que “*para ir a cantar salmos no hace falta tener fe*”²⁴¹, lo que refleja desde el principio es la visión crítica de *Atxaga* con respecto a las instituciones religiosas, en este caso, la iglesia, cuya descripción da al espíritu más miedo que paz. En la descripción, siempre aparecen los elementos negativos de la iglesia. Vemos aquí parte de las reflexiones de *Esteban Werfell* sobre su única visita a la iglesia: “*la puerta era pesada y muy grande, y tuve que empujarla con todo el peso de mi cuerpo [...] ¡Qué sitio más oscuro! [...] la iglesia no sólo unía, también separaba[...] la asfixia que, tal como les sucedía a los personajes de la historia, yo comenzaba a sentir [...] me ahogaría antes de alcanzar la llama del altar [...] es más bien un teatro*”²⁴².

En un tono casi paródico, el narrador recrea un episodio de la Biblia, el que se refiere a la visión de la zarza que ardía sin consumirse y cómo Moisés sentía miedo al encontrar a Dios donde este árbol²⁴³. Lo mismo pasó a *Esteban Werfell* cuando estaba observando la llama de la vela y se acercó el canónigo a él: “—*No tengas miedo, Esteban. Soy yo —escuché entonces detrás de mí, y a pesar de la advertencia sufrí un sobresalto. Antes de que tuviera tiempo de nada, un brazo largo y huesudo me rodeó por el cuello [...] El olor de sus ropas me resultaba muy extraño [...] Yo estaba demasiado asustado para poder pensar, y sentía vergüenza cada vez que el canónigo pronunciaba mi nombre. Me quedé callad. [...] pero temía la proximidad física del canónigo. Aún recordaba el desagradable olor de sus ropas.*”²⁴⁴

Cuando el muchacho mira a la llama de la vela, se le aparece *María Vockel* que le da su dirección en *Hamburgo* y pasa la época de su infancia escribiéndole cartas y recibiendo otras de ella, pero, cuando emprende el camino para buscarla, descubre que lo que vio en el altar no eran más que alucinaciones. Es una situación que asocia la idea del hombre que cree en la existencia de Dios y sigue sus mandamientos y sus libros sagrados, pero, cuando utiliza la razón en su búsqueda, se encuentra con la frustración y

²⁴¹ *Idem*, p. 39.

²⁴² *Idem*, pp. 47-50.

²⁴³ *Éxodo* 3,1-6.

²⁴⁴ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., pp. 48-53.

con que todo ha sido un autoengaño para complementar la parte de lo desconocido relacionándola con esta idea del Ser Supremo. Si tenemos en cuenta la tendencia marxista de *Bernardo Atxaga*, se puede entender perfectamente esta hipótesis nuestra²⁴⁵.

Hay una serie de asociaciones o relaciones intertextuales con las que podemos llegar a descubrir un paralelismo entre los elementos de los dos planos: el de la historia de *Esteban Werfell* y los textos que hablan del ser humano en su búsqueda de la verdad, sobre todo la Biblia. Para aclararlo, podemos utilizar el siguiente esquema:

Intertexto ²⁴⁶	Subtexto ²⁴⁷
Esteban Werfell entra en la iglesia y encuentra confusión, miedo y dificultad para comprender lo que le está pasando.	El hombre intenta acercarse a la idea de Dios, pero siempre encuentra dificultad para entenderla.
Esteban Werfell se acerca a la llama de una vela y, yendo hacia ella, le sorprende el canónigo por detrás produciéndole miedo y angustia. Aquí empieza la historia de la amada ficticia.	Moisés ve una zarza que arde sin consumirse. Se acerca a la zarza y encuentra allí a Dios, pero tiene miedo de mirarlo. Empieza entonces la historia de las religiones monteístas.
Fijándose en la llama se le aparece la imagen de María Vockel que le da su dirección. A continuación mantiene con ella una correspondencia. En las cartas de María siempre hay un intento de cambiar para mejor al personaje, según lo que quiere su padre que sea.	Moisés tiene el primer contacto con Dios y a continuación recibe los diez mandamientos que intentan cambiar para mejor al hombre, siempre bajo el punto de vista de los religiosos.
El padre, de mentalidad racional, que ve el bien de su hijo en alejarse del sistema tradicional - religioso reinante en Obaba y en acercarse al sistema racional y laico reinante en Hamburgo.	La religión, que ve el bien del hombre en que tenga la fe de las sociedades tradicionales y en alejarse del sistema racional y laico que reina en las sociedades modernas y liberales.
El hijo confuso que sigue los pasos que le dibuja su padre, pero se siente dividido entre su identidad obabaína y la alemana.	El hombre que sigue lo que le dicta la fe, pero siempre vive con la eterna lucha de fe – razón.

²⁴⁵ YOLDI, Pili, "La llamada del bosque, entrevista a Bernardo Atxaga", *op. cit.*, p. 32.

²⁴⁶ El intertexto es un fragmento textual dentro del nuevo texto y que guarda algún tipo de relación con un subtexto.

²⁴⁷ El subtexto es un fragmento de un texto anterior al nuevo y que sirve de intertexto en éste.

Cuando Esteban Werfell llega a la Universidad, su relación con María Vockel se enfría, escasean las cartas hasta que desaparecen definitivamente.	El hombre moderno que, cuando conoce mejor la vida y la realidad, cree sólo en la razón y pierde la fe.
Esteban Werfell llega a Hamburgo que representa para su padre el símbolo del reino de la razón.	El hombre muere y después de la muerte le espera la otra vida prometida por las religiones.
Esteban Werfell descubre que María Vockel es un invento de su padre para formarle e intentar atraerlo a la mentalidad racional y laica. Todo ha sido un engaño.	El hombre moderno que presume de descubrir que después de la muerte no hay nada y que la religión es un truco utilizado por la propia razón para darle instrucciones que le corrijan el modo de vida. Todo ha sido un engaño.

En este relato existen dos cronotopos principales: el primero es el que abarca la experiencia de la escritura como un hecho salvador y el segundo comprende la experiencia vivida. Cada uno con su respectivo tiempo y espacio. El tiempo en el primer cronotopo es el que abarca las aproximadamente dos horas de la escritura del memorándum. En él la acción comienza antes del atardecer del día 17 de febrero de 1958, cuando empieza a oscurecer, y termina cuando anochece totalmente. La linealidad de este tiempo se ve afectada por las anacronías retrospectivas que el narrador utiliza para referirse a episodios del pasado de la vida del protagonista como las referencias a las frases que le decía su padre acerca de su conducta o acerca de la mentalidad ingenua de los habitantes del pueblo.

El espacio en este primer cronotopo es la sala de la casa del protagonista donde escribe. Se sitúa en una ciudad donde vive el protagonista desde que dejó *Obaba*. No se menciona cuál es. Percibimos un cierto eco del cuento *La continuidad de los parques*, de Julio Cortázar²⁴⁸, con la diferencia de que en éste el personaje está leyendo la historia de su propia vida, mientras que *Esteban Werfell* la está escribiendo. El espacio en este plano de nuestro cuento tiene la estructura de unas cajas chinas interpuestas que empiezan por la casa y, dentro de la casa, el despacho, dentro del cual está la biblioteca de libros y, al final, la mesa de trabajo donde el personaje realiza el acto de escribir la historia de su infancia, pero se limita a contar un episodio de la misma que marcó su vida. Nuestro personaje traspasa sus propios muros físicos y psicológicos únicamente a través del pequeño hueco de la ventana que le deja ver un mínimo fragmento del exterior; de la misma manera, al recordar su pasado infantil, sólo ve un fragmento del mismo.

Del exterior de la casa, el personaje sólo ve una realidad que guarda cierto paralelismo con la situación en que está mientras escribe sus memorias. Es la realidad que encierra a un parque dentro del cual hay un estanque, en cuyo interior está la caseta

²⁴⁸ CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 291-292. V. I.

en la que se refugian los cisnes que pueden ser los pájaros que menciona el padre: “no me preocupa que tengas pájaros en la cabeza, lo que me preocupa es que siempre sean los mismos pájaros”²⁴⁹.

En el segundo cronotopo, el tiempo de la historia empieza unos treinta años antes, en una tarde de domingo primaveral. En este plano vemos que hay tres etapas principales en las que la velocidad del tiempo se varía. Al principio, cuando se cuenta la historia de *Esteban Werfell* niño, el tiempo va más lento puesto que, el narrador autodiegético detiene la narración de la acción para reflexionar sobre ella, para describir el espacio como en el caso de la iglesia a cuya descripción nos hemos referido anteriormente o para recordar sucesos del pasado con la analepsis. La segunda etapa de la vida del protagonista se cuenta con una velocidad bastante grande mediante el resumen o utilizando las elipsis que sirven para dar saltos temporales, como los que hay entre los momentos de la ruptura con los compañeros de escuela, la carrera universitaria, la ruptura con *María Vockel*, la muerte del padre, la vida laboral, el matrimonio y el viaje a *Hamburgo*. En la tercera etapa el tiempo avanza más lentamente, sobre todo al tratar del encuentro con el amigo del padre. La simultaneidad entre el tiempo de la historia y el del discurso es total en los casos de las reproducciones de las cartas del padre porque la duración del tiempo de la historia es la misma que la de la lectura, o mejor dicho, la del discurso.

El espacio en este segundo cronotopo es el de *Obaba* y *Hamburgo*. De *Obaba* se describe el paisaje verde y la forma de las casas, como si se tratara de un belén de Navidad. También se describe la iglesia por dentro y por fuera. Es una descripción personal del narrador autodiegético que no esconde sus miedos, preocupaciones y nervios al estar dentro de ella. También se menciona la casa de la infancia, sobre todo la biblioteca, el sitio preferido del padre. De la ciudad de *Hamburgo* no se describe nada. Sólo se mencionan nombres de calles, de avenidas, de teatros y del lago *Binen*. La descripción de la casa de su primer amor desde fuera es muy sugerente por su antigüedad, color blanco y sus tres balcones. Parece que está hablando de la Sagrada Trinidad.

Los personajes más destacados de este cuento son: el propio *Esteban Werfell*, su padre, *María Vockel*, los amigos de la infancia y el viejo amigo del padre.

Esteban Werfell es el personaje principal del cuento y alrededor de él se desarrolla toda la acción. Se trata de un narrador actante que desempeña, a la vez, la función de narrador y de personaje. Como en todos los personajes del libro, el narrador no se fija mucho en su físico. Sólo sabemos que es un hombre de unos cuarenta o cuarenta y cinco años de edad. Desconocemos el resto de sus características físicas. Se destaca sólo el lado emocional del personaje. Es un hombre solo, que siempre se ha dedicado a la enseñanza y que encuentra en los doce volúmenes de libros “*un recinto cálido, una muralla que lo separaba del mundo y que lo protegía*”²⁵⁰. El narrador extradiegético siempre le llama *Esteban Werfell*. En ninguna parte del relato alude a él

²⁴⁹ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 32.

²⁵⁰ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 31.

sólo como *Esteban* ni como *Werfell*²⁵¹. Con este recurso, el narrador no quiere tomar una postura de simpatía ni de antipatía con el personaje, simplemente trata de resaltar la dualidad de la personalidad del protagonista. Como el propio *Atxaga* indica en la entrevista que nos concedió, “*no es Estefan, como tiene que ser en alemán, ni Esteban David, como tiene que ser en Obaba*”²⁵².

Desde el principio, se nota que el protagonista lleva una vida llena de confusiones y de obsesiones. Su padre cree que es un obseso y le preocupa que este aspecto pueda desequilibrar su personalidad. Le dice: “*No me preocupa que tengas pájaros en la cabeza, lo que me preocupa es que siempre sean los mismos pájaros*”²⁵³. Los pájaros de la cabeza de *Esteban Werfell* se refieren, en el momento de la narración, al recuerdo de *María Vockel*.

Al principio de lo que él llama *memorándum*, dice: “*he regresado de Hamburgo —comenzó— con el propósito de escribir un memorándum de mi vida*”²⁵⁴, pero pronto se limita a contar un solo hecho de su vida, como si se tratara de la síntesis de ésta: “*Yo me limitaré a contar lo que sucedió una tarde de hace mucho tiempo —de cuando yo tenía catorce años, para ser más exacto—, y las consecuencias que esta tarde trajo a mi vida, que fueron grandes [...] es lo único que tengo para contar, lo único que merece la pena*”²⁵⁵. Así que un solo hecho le marcó la vida y él lo considera lo único que merece la pena contar. Esta obsesión y vista limitada se refleja en muchas partes del cuento. Le vemos mirando al tejado de la caseta de cisnes y “*no se detiene hasta que encuentra la mancha rojiza que hay en una de las esquinas del tejado*”.²⁵⁶

Éste es *Esteban Werfell*, que es el resultado de la historia que cuenta en su *memorándum* y que encuentra en el hecho de escribirla un consuelo que lo tranquiliza y que lo saca del estado de desánimo y tristeza en que se encuentra. Por eso, cuando termina su historia, se queda *plácidamente feliz*.²⁵⁷ Ahora nos concentraremos más en el *Esteban Werfell* que aparece en este *memorándum*, es decir, en el personaje del niño y del joven *Esteban Werfell*.

Es un niño que se siente inadaptado en la sociedad donde vive, *Obaba*. La causa de esta inadaptación es el ateísmo del padre y el origen fuera de matrimonio de su nacimiento. Se siente solo porque es diferente del resto de compañeros de la escuela. Es el único que no va a misa, el único cuyo padre no es cristiano. De vez en cuando los niños del pueblo le recuerdan su nacimiento ilícito. Él mismo lo confiesa: “*Yo no era el fruto legítimo de un matrimonio. Y no lo era por la sencilla razón de que mis padres se habían unido libremente, sin pasar por la iglesia; algo que, en aquella época y en aquel*

²⁵¹ Curiosamente el apellido del protagonista es como el del escritor checo-austriaco *Franz Werfel* (1890-1945) autor de *Verdi: Roman der Opera* (1924), traducción de PICÓS, Manuel: *La Novela de la Ópera*, Madrid, Espasa, 2002. Empero, la simpatía de este autor con el judaísmo y el catolicismo aleja cualquier posibilidad de comparaciones salvo en lo que al nombre se refiere, a menos que se trate de una ironía.

²⁵² Véase “Entrevista a Bernardo Atxaga I.”, adjuntada al final de este trabajo.

²⁵³ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 32.

²⁵⁴ *Idem*, p. 34.

²⁵⁵ *Idem*, p. 34.

²⁵⁶ *Idem*, p. 36.

²⁵⁷ *Idem*, p. 74.

lugar, resultaba inadmisibles”²⁵⁸. El niño anhelaba incorporarse a esta sociedad de elegidos, pero no lo pudo hacer por el rechazo de su padre a esta sociedad y porque sencillamente ella misma no lo aceptaba. Tiene que someterse a sus reglas y creencias para formar parte de ella, “En realidad, me sentía humillado, como si mi exclusión de aquella comunidad hubiera sido un defecto o una mancha”²⁵⁹.

La experiencia que tuvo en la iglesia fue negativa y nunca ha vuelto a pisar su suelo. La vio como un teatro oscuro y a sus feligreses como simples actores que creen, como sus compañeros, que no hace falta tener fe para cantar salmos. Lo único que sacó de esta experiencia es el encuentro con la imagen de *María Vockel* creada por su propia imaginación con partes de lo que decía su padre acerca de *Hamburgo*. Tras esta experiencia, pierde gradualmente el contacto con esta comunidad, incluso con sus compañeros de clase. Estamos ante el caso de una persona que acepta su destino de marginalidad y soledad tal como lo había buscado su padre.

Por lo que cuenta el narrador autodiegético, vemos que hay un salto en el desarrollo del personaje de *Esteban Werfell* que va cambiando en su adolescencia y primera juventud gracias a las cartas mandadas por su padre con el nombre ficticio de *María Vockel* para hacerle aprender el alemán y para hacerle leer y formarse lejos de las montañas de *Obaba*.

Las informaciones sobre el personaje a las que el lector implícito puede llegar siguen una retórica realista. El personaje de *Esteban Werfell* es de un tipo social verosímil, que puede existir y que además, después de una lectura atenta del relato, puede llegar a ser el representante de carne y hueso del género humano en su relación con la problemática *razón – fe*. De aquí viene la universalidad del tema del cuento y su elección como primer relato del libro en la versión castellana, tal y como afirma José Ángel Ascunce²⁶⁰.

Este personaje del padre sigue también esta retórica realista. Su función dentro del relato es la de resaltar el papel que desempeña la mentalidad racionalista en la formación psico-ideológica del protagonista. Es un ingeniero alemán que deja su patria y su ciudad preferida, *Hamburgo*. Llega a *Obaba* en donde continúa con su trabajo de ingeniero y donde es conocido por su crueldad a la hora de tratar a los obreros. También queda marcado por su desprecio a la religiosidad y por su manera de llevar la vida, que no concuerda con las reglas de la comunidad en la que vive. Se une con su mujer sin pasar por la iglesia y por eso los de *Obaba* no lo respetan y lo excluyen de su seno.

El sueño del padre es volver a *Hamburgo* si la situación política de allí cambia a su favor, pero nunca lo consigue. Se conforma, entonces con que su hijo pueda realizar este sueño, con que vaya a *Hamburgo* y que aprenda en su Universidad, otro sueño que no consigue hacer realidad. Es entonces cuando decide traer *Hamburgo* a la casa,

²⁵⁸ *Idem*, p. 40.

²⁵⁹ *Idem*, p. 49.

²⁶⁰ ASCUNCE, José Ángel, «Planos autobiográficos en *Obabakoak* de Bernardo Atxaga», en Inge Beisel (ed.), *El arte de la memoria: incursión en la narrativa española contemporánea*, Mannheim, Ask (Arbeiten zur Semiotik und Kunst), 1997, pp. 79-80.

aprovechándose de las alucinaciones del hijo. A través de las cartas que escribe y manda a su hijo con el nombre de *María Vockel*, consigue cambiar el destino de su hijo e impide que sea uno más de esta sociedad tradicional-religiosa de *Obaba*. La tragedia es que su hijo ahora no es ni de *Obaba* ni de *Hamburgo*. Es sencillamente otro *Werfell* que vive encerrado en sus libros y sus sueños de realizar la Utopía simbolizada por *Hamburgo*.

El personaje del canónigo en el relato desempeña un papel reforzador de la idea de la religiosidad dentro del pueblo, no en vano es canónigo. Es casi el único personaje del que se hace una descripción física, descripción que no lo favorece en nada, pues resalta el lado negativo tanto del personaje como de la jerarquía a la que representa. Su presentación es gradual. El primer contacto que tiene *Esteban Werfell* con él es a través del oído y le produce al muchacho un susto inexplicable: “—No tengas miedo, *Esteban*. Soy yo —escuché entonces detrás de mí, y a pesar de la advertencia sufrí un sobresalto”²⁶¹. El segundo paso es el tacto y la vista de parte de su cuerpo, “un brazo largo y huesudo me rodeó por el cuello. Era el canónigo”²⁶². Al final, le ve la cara y se extraña de su olor, “—Vamos, *Esteban*. No tengas miedo —repitió acercando su cara a la mía. El olor de sus ropas me resultaba muy extraño”²⁶³, e insiste en el recuerdo del olor del canónigo que aparece más tarde, cuando dice, “temía la proximidad física del canónigo. Aún recordaba el desagradable olor de sus ropas”²⁶⁴.

En las pocas frases que intercambié *Esteban Werfell* con el canónigo, éste siempre le llamaba *Esteban*. Se dirigía a él con su primer nombre para acercarse más a él e incorporarlo al grupo de los *elegidos*. Una sola vez le llama el *pequeño Werfell* para resaltar esta parte de la personalidad del chico, la parte irreligiosa que el canónigo cree que por fin ha empezado a erradicar.

El padre y el canónigo resaltan esta dualidad de razón y fe, de sociedad moderna y sociedad tradicional. Los dos están en una lucha por apoderarse de la mente de *Esteban Werfell*, pero el canónigo pierde la guerra en la primera batalla. El padre la gana utilizando el mismo método de los religiosos al defender la idea de Dios, es decir, a través de una serie de escritos y cartas (libros sagrados), convence a su hijo (los religiosos a la gente) de la existencia de *María Vockel* (de un Ser Supremo) que nunca ha visto. Y, utilizando las palabras que supuestamente son de *María Vockel* (de este Ser Supremo), consigue manipular al hijo(a los hombres) llevando a su mente los conceptos que ve adecuados para la mejora de la vida. A pesar de la rivalidad de los dos personajes descubrimos, tras una lectura atenta del relato, que son dos caras de una misma moneda y que los dos utilizan los mismos métodos.

María Vockel pertenece a la retórica de la imaginación en que el personaje no tiene nada que ver con la realidad de los lectores. Se trata de un personaje imaginario, una creación del padre. Es lo que llamamos tradicionalmente un personaje negativo, que

²⁶¹ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 48.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Idem*, p. 53.

no participa en la acción del relato, sin embargo, desempeña un papel fundamental en la vida del protagonista. Es, desde un punto de vista simbólico, la encarnación de la idea de la divinidad y de la existencia de valores superiores en los que el hombre cree pero que no encuentra. La aparición de la imagen de *María* al principio del relato desencadena una serie de hechos muy importantes en la vida del protagonista:

1. Le abre los ojos, por primera vez, al amor como un elemento principal en la vida interior de cualquier adolescente.
2. Le empuja a aprender el alemán para poder mantener correspondencia con ella.
3. Le transmite poco a poco la imagen de *Hamburgo* y la forma de vida alemana que influye mucho en la formación ideológica del muchacho.

Otro grupo de personajes importantes es el formado por los compañeros de la infancia. Son los niños de la misma edad que el protagonista, que le acompañan en el juego con la bicicleta y en los viajes para ir al cine las tardes del domingo. Estos niños son los futuros componentes de la sociedad de *Obaba*. Son, junto al resto de la comunidad, un juego en manos del canónigo y son los que llevan a *Esteban* por primera y última vez a la iglesia por recomendaciones del clérigo. Les vemos en la iglesia moviendo los labios sin saber el significado de lo que cantan. Creen que no hace falta tener fe para que *Esteban Werfell* cante salmos. La función de los niños en el relato es resaltar la hipocresía de la sociedad y el distanciamiento del niño con respecto a la comunidad.

En este aspecto destaca entre todos, el personaje de *Andrés*, que tiene un nombre bíblico muy revelador. Es el prototipo de adolescente enamorado de una mujer adulta, la camarera del bar que considera la mujer más guapa del mundo. Hace compañía al protagonista, pero con el tiempo la relación entre los dos empieza a enfriarse hasta que la separación llega a ser total. La ruptura con los compañeros representa la ruptura con toda la comunidad de *Obaba* y la marcha de *Esteban Werfell* por un camino distinto al de sus amigos y al de la sociedad del pueblo.

Una de las características principales de este relato es la existencia de dos narradores que actúan desde dos diferentes niveles narrativos. El primero lo hace desde el nivel extradiegético con sus propias voz y focalizaciones y el otro, desde el intradiegético, con sus respectivas voz y focalización. La función del primer narrador extradiegético-heterodiegético es la de contar la experiencia del protagonista desde fuera, en su papel de redactor y personaje de su historia. Este narrador extradiegético muchas veces no se hace dueño de la focalización de la acción, deja que el lector implícito vea la acción con el personaje, sobre todo en las descripciones del espacio que lo rodea mientras escribe. Se lleva a la narración la visión personal del personaje con el resultado de una focalización múltiple. El narrador extradiegético se ve identificado con el personaje y reflexiona sobre lo que escribe y lo que piensa puesto que es un narrador omnisciente editorial, pero en ningún momento reflexiona sobre lo que escribe él, es decir, es un narrador transitivo.

El otro narrador, el autodiegético, es el actante principal de la historia. Se va conociendo a sí mismo mientras escribe. Utiliza una focalización interna, la suya propia, aunque en dos ocasiones deja la voz y la focalización a otros personajes del cuento: la primera vez a *María Vockel* que, como narrador autodiegético, cuenta la experiencia de su desmayo y cómo ve a *Esteban Werfell*; la segunda, es el padre en otra carta en que cuenta, como narrador autodiegético, cómo ha engañado al hijo con la historia de la chica que le escribe desde *Hamburgo*. De todos modos, en los dos casos el narrador es el padre. Nuestro narrador-protagonista reflexiona sobre el hecho de la narración y sobre el mejor estilo que debe utilizar en ella.

Los dos narradores, el extradiegético y el autodiegético, utilizan la citación para incluir en su discurso el de los personajes. Entre las técnicas que utilizan destacan:

- Estilo indirecto en el que se utiliza un *verba dicendi*, como cuando el protagonista cita las argumentaciones de sus amigos para que vaya con ellos a la iglesia: “argumentaron su propuesta de una forma bastante burda. Según ellos, no estaba bien que, llegando el domingo, anduviéramos por separado.”²⁶⁵.
- Estilo directo con *verba dicendi* y/o rayas que se utiliza para la citación de los diálogos del protagonista con el padre, con los compañeros, con el canónigo, con *María Vockel* y con el amigo hamburgués del padre. También se utiliza para la citación en cursiva de las frases recordadas por el protagonista, como la del padre comentando su carácter obsesivo: “Su padre le había dicho una vez: “*No me preocupa que tengas pájaros en la cabeza, lo que me preocupa es que siempre sean los mismos pájaros*”²⁶⁶ o la del profesor hablando de la definición de bastardo: “Para decirlo con palabras que un día escuché al maestro de la escuela, yo no era *el fruto legítimo de un matrimonio*.”²⁶⁷ Otro estilo directo también es el que trata los monólogos interiores del protagonista llevados a la narración por el narrador extradiegético en el que el personaje tiene como único público a sí mismo: “—*Cuadernos de letra muerta* —susurró para sí”²⁶⁸.
- Estilo directo libre en el que el discurso de un personaje, los niños de la escuela, se intercala en el del narrador autodiegético. La única marca que los distingue es la cursiva en que está escrito el discurso de los niños: “Sería, sobre todo, la historia de una mujer joven que decide vivir con un extranjero y que es, por ello, calumniada y condenada al ostracismo. *Tu madre se acostaba con cualquiera. Tu madre no utilizaba ropa interior. Tu madre murió joven por todas las cosas malas que hizo*”²⁶⁹.

²⁶⁵ *Idem*, p. 41.

²⁶⁶ *Idem*, p. 32.

²⁶⁷ *Idem*, p. 40.

²⁶⁸ *Idem*, p. 33.

²⁶⁹ *Idem*, p. 40.

- Reproducción de textos. Tanto el narrador extradiegético como el autodiegético utilizan este estilo. El primero cita con él lo que escribe el protagonista limitándose a introducir al principio el verbo *continuar* o *escribir*. El narrador autodiegético reproduce parte de la primera carta de *María Vockel* y parte de la de su padre. El resto de las dos cartas es resumido por el narrador extradiegético.

B. 4. 1. 2. EXPOSICIÓN DE LA CARTA DEL CANÓNIGO LIZARDI²⁷⁰

Es el segundo relato de la versión castellana del libro, mientras que es el primero de la vasca. Fue publicado por la Caja de Ahorros de Guipúzcoa en 1982²⁷¹, año en que *Atxaga* recibió el Premio Ciudad de Irún por este mismo cuento y que más tarde incluyó en *Obabakoak*. En este cuento destacan dos planos principales, el primero es contado por un narrador autodiegético que relata la experiencia de encontrar unos folios que contienen una carta escrita por el canónigo *Camilo Lizardi* que vivía en *Obaba* a principios del siglo XX. En este mismo plano, el narrador se sitúa en un nivel extradiegético y comenta las características del estilo del escritor de esta carta que nunca se ha enviado y aclara algunos datos sobre los personajes que aparecen en ella. El narrador también tiene la función de transcriptor del texto que aparece en el segundo plano.

En éste último encontramos a un canónigo atormentado por la soledad y los cargos de conciencia por haber participado en la matanza de un jabalí blanco que cree que es la transformación de un niño del pueblo. La carta va dirigida a un narratario, superior suyo, con el que mantenía una estrecha relación de amistad y al que pide consejo.

En el primer plano, al que nos hemos referido anteriormente, el núcleo es la historia del hallazgo en un sótano del manuscrito de una carta de once hojas por parte del narrador-transcriptor. El estado deteriorado de las hojas por la humedad dificulta la lectura de la misma. Este narrador, después de estudiar atentamente la carta e informarse acerca de su autor, llega a la conclusión de que fue escrita por el canónigo de *Obaba* en el año mil novecientos tres. Del estilo se deduce que el escritor es un hombre culto, de elegante grafía y de estilo barroco lleno de formas perifrásticas, símiles y citas. El narrador supone que es un hombre que se formó en la orden de los jesuitas de Loyola, pero la dejó para dedicarse a la clerecía común. Al final del relato, el narrador llega a la conclusión de que el clérigo puede ser el padre del niño del que habla en la carta, una posible razón por la que éste decidió no mandarla, porque, si se tratara de una confesión, ésta no sería completa y un canónigo no podía mentir ocultando parte de la verdad mientras hace una confesión.

En este mismo plano, el narrador proporciona datos sobre el narratario o el destinatario de la carta. Es un hombre de una cierta autoridad sobre el autor de la carta, pero al mismo tiempo tiene una gran amistad o relación familiar con él. También se comenta el estado de las once hojas de la carta. La humedad ha afectado a partes de ella, sobre todo la parte superior de algunas o inferior de otras. De todos modos, el narrador-transcriptor comenta el posible contenido de las partes que faltan diciendo que no puede

²⁷⁰ *Idem*, pp.75-96. En versión en Euskera, pp.11-23.

²⁷¹ *Camilo Lizardi erretore jaunaren etxean aurkitutako gutunaren azalpena*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1982.

reproducirlas literalmente como el resto de las hojas. El segundo plano se sitúa en las reproducciones de las hojas y los comentarios a los que nos hemos referido. El núcleo del segundo plano es la historia de la metamorfosis de un niño de *Obaba* que se transforma en un jabalí blanco.

La primera secuencia de este plano es la que ocupa las dos primeras hojas de la carta. Se trata de una introducción en un estilo rebuscado y culteranista que hace recordar a Jesús María Lasagabaster el estilo del párroco de Asteasu, *Juan Bautista Aguirre (1850)[esc. (1727-1786)], clásico guipuzcoano de la historia de la literatura vasca*²⁷². Curiosamente, este jesuita que llegó al País Vasco expulsado de Ecuador es el autor de un soneto de estilo barroco gongorino con el título de *Carta a Lizardo*. En la introducción, el canónigo habla de la soledad en que está sumido desde que murieron la madre, quince años antes, y la hermana con la que vivía hacía dos años. El único hermano que tiene emigró a América y no sabe nada de él. Sólo le queda el destinatario de la carta, pero éste vive en una ciudad alejada de *Obaba*. Compara su soledad con la de los planetas y su distanciamiento de su origen primero, esa masa compacta de la que habla el matemático y astrónomo francés *Pierre-Simon Laplace (1749-1827)* y de cuya explosión habrían nacido todas las estrellas y todos los planetas que son condenados así a separarse y alejarse para siempre.

La segunda secuencia empieza con la petición de disculpas de *Lizardi* a su amigo por haber prolongado la introducción debido a su afición a la retórica. Llegado a este punto, entra de lleno en la historia que forma el núcleo del relato. El personaje desempeña aquí la función de un narrador autodiegético *yo testigo* que empieza a contar la acción in medias res: la desaparición para siempre de un niño de *Obaba* llamado *Javier* unos nueve meses antes de que escribiera la carta. Por medio de una anacronía retrospectiva, empieza a dar a conocer algunos datos acerca del personaje del niño.

Es un muchacho de once años, demasiado serio y solitario y no participa en los juegos de los otros niños de *Obaba*. Es hijo de padres desconocidos que le dejan al cuidado de los dueños de la hostería del pueblo a cambio de unas monedas de plata que mandaban de vez en cuando. Mucha gente de *Obaba* le trata mal y siempre se escapa al bosque porque encuentra allí la paz y la familia que no consigue tener con sus cuidadores ni con los vecinos que, burlándose de él, le llaman *un hijo de las zarzas*²⁷³. Normalmente el niño volvía al pueblo cuando le apretaba el hambre pero, tras una de estas escapadas, no regresa al pueblo y nadie se preocupa por la situación en que esté, excepto un viejo, *Matías*, que nació fuera de *Obaba* y que vive en la hostería también. El canónigo confiesa que a él también le preocupó la desaparición del niño y que, al notar que tardaba mucho en volver, organizó una cuadrilla de hombres para que lo buscaran, pero no lo encontraron.

Al cabo de un mes de la huida de *Javier*, llega a la plaza del pueblo un jabalí blanco. Lo curioso no es solamente su color sino también su comportamiento: va sin

²⁷² AA.VV., *Antología de la narrativa vasca actual*, Selección y prólogo de LASAGABASTER, Jesús María, Barcelona, Mall, 1986, p.67.

²⁷³ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p.79.

miedo a la gente y se detiene para observar a algunos niños jugando con la nieve. El narrador interrumpe la narración de este suceso con una analepsis en la que cuenta otro suceso acaecido al poco de llegar al pueblo, es decir unos dos años antes: un pájaro de colores se refugia en el campanario de la iglesia. El canónigo cree que es un regalo del Señor para darle la bienvenida a *Obaba*, pero algunos hombres lo matan a tiros con sus escopetas de caza. Lo mismo se repite con el jabalí blanco, pues desde las ventanas y la misma calle le persiguen a balazos y el jabalí huye de allí malherido. Forman grupos que salen al bosque para cazarlo y así conseguir un trofeo tan raro como el de un jabalí blanco, pero no consiguen capturarlo.

Matías intenta impedir estas salidas a la caza del animal porque cree que se trata del propio niño metamorfoseado en jabalí, para justificar esta opinión da como prueba la mancha violácea del hocico del animal y de la cara del muchacho y la actitud del jabalí observando el juego de los niños tal y como hacía *Javier*. A pesar de las supersticiones de los obabainos y de su mente simple que los lleva a dar crédito a cualquier hecho extraño, como decía el padre en el cuento de *Esteban Werfell*, nadie le hace caso porque creen que está afectado por la desaparición de su pequeño amigo. Las visitas nocturnas del jabalí al pueblo, destrozando las propiedades de la gente que intenta cazarlo y las de los que trataban mal a *Javier*, confirman las ideas de *Matías* que ve en el animal a un ser inteligente que reconoce a sus cazadores y que agrade a algunos de ellos cuando los sorprende solos. Llega a la conclusión de que *Javier*, triste en su vida humana, se convirtió en un jabalí.

Le preocupa que *Javier*/jabalí esté sufriendo porque los cazadores lo han herido gravemente con el uso de los cepos, pues, los jabalíes se cortan la parte del cuerpo enganchada al cebo con sus propios dientes. Por eso hay que matarlo, para que no sufra más. Pide consejo al canónigo que se lamenta de haberlo dado porque el resultado es matar a un ser humano o a un animal, pero la piedad y la compasión hacia él le obligan a dar el visto bueno a *Matías*. El viejo, que sabe las costumbres del niño, descubre su escondite en una cueva del bosque. La limitación de espacio en la entrada de la grieta facilita acorralar al jabalí, pero también pone en peligro la vida de *Matías*.

El estruendo de un disparo anuncia el suceso. El canónigo acude a la cueva y encuentra a *Matías* ya muerto con la escopeta en la mano y, a unos metros de él, el jabalí. El narrador no da a conocer si *Matías* murió al ser atacado por el animal salvaje o por no soportar la situación. El jabalí yace moribundo y desangrando por el cuello. Entre los jadeos del animal, el canónigo oye un murmullo parecido al de un niño agonizando y lo remata con una piedra para que no sufra más y entonces le oye decir lo que cualquier niño diría al morir: *madre*²⁷⁴.

Como hemos visto en el relato de *Esteban Werfell*, en este segundo plano se entrevén algunas resonancias bíblicas, sobre todo, de la historia de la Sagrada Trinidad cristiana y la Pasión de Cristo por salvar a la humanidad. Podemos resumir este aspecto en un esquema que refleja esta relación intertextual y que desarrollamos a continuación:

²⁷⁴ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 95.

INTERTEXTO	SUBTEXTO.
El canónigo <i>Camilo Lizardi</i> .	Dios, Padre.
<i>Javier</i> , hijo del canónigo.	El Hijo.
<i>Javier</i> , que se convierte en un jabalí.	El Hijo, que toma la forma humana.
Los cazadores maltratan al jabalí y le hieren en más de una parte del cuerpo.	La Pasión de Jesús y las heridas que sufre durante su calvario.
El niño muere sufriendo a manos de uno de sus mejores amigos del pueblo, <i>Matías</i> .	Jesús cae en manos de los romanos por la traición de Judas y muere crucificado.
El canónigo, el verdadero padre de <i>Javier</i> , lo remata y el niño grita «madre», pidiendo su ayuda ante el dolor y el sufrimiento.	El sufrimiento y la pasión de Cristo, consentidas por Dios Padre. Cristo grita: «¿Por qué me abandonaste, Padre?».

Estos elementos comunes entre la historia bíblica y la de los dos primeros relatos del libro, *Esteban Werfell* y *Exposición de la carta del canónigo Lizardi*, se deben a una de las dos posibilidades siguientes o a ambas a la vez: el uso de recursos de doble sentido que hacen que la historia tenga muchas connotaciones cuya interpretación varía según el caso individual de cada lector, o que simplemente sea una parodia de la *Biblia*. Según nuestra propia interpretación de la lectura de los dos relatos, creemos que el autor implícito utiliza elementos bíblicos para acentuar el tono trágico y fatalista de la historia, sobre todo cuando se trata de situaciones en las que el personaje es objeto de desgracias inevitables debido al cuestionamiento de temas bastante sensibles como el de la fe, o el de la razón y la búsqueda del hombre a una solución a este conflicto unamuniano.

La estructura de este relato es tan compleja que se puede hablar de más de un cronotopo, tal y como fue el caso del cuento de *Esteban Werfell*: un cronotopo de la historia del descubrimiento del manuscrito y otro de la historia que se cuenta en él. Esta complejidad produce más de un (pseudo) tiempo en el relato:

1- El tiempo de la narración de todo el cuento escrito por un narrador extradiegético, es decir, que actúa totalmente desde fuera de la acción y que sitúa la narración en un nivel ulterior al de la acción.

2- El tiempo del suceso del encuentro de un manuscrito, contado por un narrador intradieético-heterodieético, con sus respectivos tiempos de narración, discurso e historia. La narración también está en un plano ulterior a la historia en lo que se refiere al suceso del encuentro del manuscrito o lo que ha hecho el transcriptor para conseguir unos datos sobre el canónigo que permitan interpretar mejor la historia

contada en el segundo plano, metadieético, con respecto al primero. Los comentarios que hace sobre el estado de las hojas que se encuentra transcribiendo sitúan el momento de la narración, el del hecho de narrar, en un nivel simultáneo a la narración propiamente dicha.

La velocidad de la narración aquí es máxima porque se trata de un resumen en el que el tiempo de la historia es superior al del discurso. La linealidad del tiempo de la historia que sigue un orden determinado (encontrar el manuscrito y averiguar su estado, reunir información sobre el canónigo y transcribir o reproducir la carta) se ve afectada por las analepsis con que el narrador se refiere a sucesos anteriores al descubrimiento del manuscrito como aquellos relacionados con la vida del canónigo contadas por los habitantes de *Obaba* y por el actual párroco de la iglesia.

No se detalla nada acerca del espacio en este cronotopo, sólo que la acción se sitúa en *Obaba* y que el manuscrito en estado de deterioro fue encontrado en un sótano húmedo.

3- El tiempo de la experiencia contada en la carta. En él la narración, o el hecho de narrar, se sitúa en un plano ulterior al de la historia, en el mes de septiembre del año mil novecientos tres. El tiempo de la historia empieza in medias res: el mes de enero del mismo año, cuando desaparece para siempre un niño en el bosque de *Obaba*. Partiendo de este punto, el narrador utiliza algunas analepsis que aclaran unos datos acerca del niño desaparecido: unos once años, cuando nace y nadie sabe cuáles son padres; un tiempo después, cuando es llevado a la hostería del pueblo; y unos años después, cuando sufre el acoso de los habitantes del pueblo o su indiferencia, motivo de sus escapadas al bosque que se cuentan en un relato siléptico, es decir, contando una vez lo que ocurre varias veces.

También se utilizan las analepsis para referir episodios del pasado de la vida del canónigo empezando por los momentos de más distancia del de la escritura de la carta y terminando con los más cercanos. Así se hacen referencias a sucesos como: cuando era niño y se escapó con el narratario del relato en protesta por un castigo escolar injusto, cuando su único hermano emigró a América, cuando muere su madre quince años antes, cuando los cazadores matan a un pájaro de colores tres años antes, y unos dos, cuando muere la hermana que vivía con él.

La duración del tiempo de la historia en este cuento es bastante superior a la del discurso, por eso se percibe una cierta velocidad en la narración resumiendo los acontecimientos que ocurren a partir del momento en que desaparece el niño. El sumario es la forma de contar lo pasado un mes después. El ritmo se hace menos rápido al referirse a episodios concretos como la primera visita del jabalí blanco al pueblo y la visita nocturna en que ataca una de sus casas. El paralelismo entre la duración del tiempo de la historia y la del discurso se nota en los diálogos, como el de *Matías* con los cazadores o el del mismo personaje con el canónigo. El tiempo de la historia aquí es superior al del discurso porque se interrumpe el diálogo con las reflexiones del canónigo.

El espacio en este segundo plano es el legendario *Obaba* de cuya geografía se mencionan la plaza, la iglesia alrededor de la cual juegan los niños dando once vueltas para que silbe la gárgola del campanario, la hostería del pueblo, las casas, las cuerdas y el bosque que lo rodea. Este último lugar es el único con una descripción más detallada que el resto. El canónigo utiliza esta descripción para comparar el espacio y sus plantas, habitantes solitarias que crecen en sitios inaccesibles (las clavellinas, las azucenas, las gencianas, las matas de rododendros, las rosas y los lirios), con el espíritu de *Javier* que se siente como *el único dueño del terreno donde ellas [las flores] crecían*.²⁷⁵ Todo se describe superficialmente y el espacio físico no es más que un escenario sobre el que transcurre la acción sin ejercer ninguna influencia sobre los personajes.

En este relato destacan dos personajes principales: el canónigo *Camilo Lizardi* y el niño *Javier*. Además, hay una serie de personajes secundarios, entre los que sobresale el viejo *Matías*. Se mencionan también unos personajes que representan la sociedad rural de *Obaba*. Lo difícil ahora es saber cuál es el protagonista de este relato, el niño *Javier* o el canónigo. Si nos fijamos en el título de este bloque del libro, *Infancias*, podremos llegar a la conclusión, en primer lugar, de que el personaje principal del relato es el niño. El canónigo tiene la función de actante-narrante. En su función de narrador, es un narrador intradieético-homodiegético-testigo, es decir, el testigo de la acción que se narra y no el actante de ella.

A pesar de este carácter del personaje del canónigo, percibimos que el espacio que su propia experiencia y su mundo emocional ocupan es mayor en la narración que el del propio *Javier*. De todos modos, cabe la posibilidad del doble protagonismo en este relato y en el siguiente, *Post tenebras spero lucem*, en el que lo comparten la maestra y niño *Manuel*. En ambos casos se puede hablar de una infancia contemplada con ojos ajenos: los del canónigo y los de la maestra, dos personajes que cuentan su propia historia y su experiencia relacionada con un niño.

No hay mucho que decir en cuanto al aspecto físico de este clérigo. El narrador-transcriptor del relato se limita a presentarlo a través de las palabras escritas por él en la carta, y de los testimonios de la gente de *Obaba*. Según este narrador, es “*un hombre culto, tal como lo demuestra su elegante grafía, muy barroca, y la forma, perifrástica, llena de símiles y citas, con que aborda el delicado asunto que le llevó a coger la pluma. Lo más probable es que se tratara de un discípulo de Loyola que, abandonando su orden, se había decidido por la clerecía común.*”²⁷⁶

En primer lugar, se nos comunica que este personaje pasa por una prueba, por un momento delicado que le causa confusión y sentimiento de culpabilidad. A través de la carta que escribe a un amigo suyo y que cayó en manos del narrador-transcriptor se nos desvela el secreto de este estado de confusión y desconcierto en que se encuentra. Tras un discurso largo en el que habla del destino de los astros que no pueden evitar el alejamiento de su origen primero, se puede percibir que el canónigo atraviesa una crisis

²⁷⁵ *Idem*, p. 89.

²⁷⁶ *Idem*, p. 76.

religiosa en la que se ve alejándose de Dios a causa de una decisión tomada por él y que no pudo evitar.

Asimismo, el canónigo revela el estado de angustia que padece por la falta de compañía y anhela el mundo que veía cuando era niño, “*Aquel mundo ya no está con nosotros, y nos faltan, por ello, todas las queridas personas que nos ayudaron a dar los primeros pasos. Al menos a mí me faltan: hace quince años murió mi madre; hace dos, la hermana que vivía conmigo. Nada sé, por otra parte, de mi único hermano, el cual marchó a ultramar siendo todavía adolescente. Y tú mismo, querido amigo, estás lejos; en esta época en que tanto te necesito, estás lejos*”²⁷⁷. En estas palabras del canónigo percibimos la soledad en la que vive y la falta de comunicación con el mundo de *Obaba*. Es un marginado más en este pueblo y, a pesar de ser el canónigo de su iglesia, no encuentra en ninguno de los feligreses con quién contar. Sólo le queda el personaje del narratorio, un hombre serio de autoridad moral o religiosa sobre el personaje que, al mismo tiempo, es su amigo de la infancia pero que vive lejos de *Obaba* y no puede consolarlo ni, desgraciadamente, lo podrá en el futuro porque no envía la carta en la que pide la consolación.

La falta de comunicación de este personaje se debe a la desconfianza hacia los demás y al miedo de que se revele su secreto. El hecho de no dar el consejo adecuado a *Matías* para que no matara al Jabalí y de que él mismo lo remató sabiendo que podía tratarse del niño *Javier*, no es el secreto que guarda, sino el que el narrador-transcriptor desvela al final: el canónigo podía ser el propio padre de este niño y lo ocultaba para guardar su imagen como hombre que pertenece a la clerecía.

Javier es un personaje que tiene muchas características en común con los de los cuentos de la tradición popular. Tiene más de leyenda que de realidad. Además, a lo largo de todo el relato, se teje alrededor de su figura un velo de misterio y suspense. Toda la información sobre él se nos suministra a través de la carta del canónigo. El primer dato es que este niño desapareció en el bosque unos nueve meses antes de que el canónigo escribiera la carta en la que dice que “*Ahora hace nueve meses, en enero, un muchacho de once años desapareció en los bosques de Obaba; para siempre, según ahora sabemos*”²⁷⁸. Así descubrimos que se trata de un niño de once años. De su aspecto físico sólo sabemos que tenía en la cara una mancha violácea que le da un aspecto de fealdad.

Este niño es uno más de los personajes solitarios y marginados de la producción literaria de *Bernardo Atxaga*. Como resalta *Lizardi*, el niño es de padres desconocidos y a la gente del pueblo le gusta llamarle *hijo de las zarzas*²⁷⁹. Vivía en la hostería del pueblo a cambio del dinero que mandaban sus verdaderos padres. Sabemos que no se atrevía a jugar con los otros niños del pueblo y que se limitaba a observarlos desde lejos. La única persona que le tenía cariño era el viejo *Matías*. Se mencionan sus escapadas a los bosques de *Obaba*, como una prefiguración de la escapada definitiva.

²⁷⁷ *Idem*, pp. 77-78.

²⁷⁸ *Idem*, p. 79.

²⁷⁹ *Ibidem*.

Cuando faltaba, a nadie le importaba su desaparición y decían que *ya regresaría cuando tuviera hambre*²⁸⁰. La vida ha sido dura con él y lo ha maltratado, según el canónigo, como la *santateresa* (una mantis) que se ensaña con sus víctimas, “*las devora lentamente y procurando que no mueran enseguida; como si su verdadera necesidad fuera la tortura, y no el alimento*”²⁸¹.

Hasta este momento la presentación del personaje de *Javier* pertenece a la retórica realista, pues es verosímil y puede encajarse perfectamente en cualquier sociedad en la que haya niños abandonados por sus padres y estos niños nunca consigan adaptarse, pero pronto entramos en un ambiente parecido al del realismo mágico, en el que la leyenda y la magia forman parte de la realidad. Lo que le ocurre al niño lo conocemos por *Metamorfosis*: *Javier* se convierte en un jabalí blanco que llega al pueblo un mes después de su desaparición, se sienta en la plaza y se limita a observar a los niños mientras juegan. Los habitantes del pueblo se sorprenden al ver a un jabalí blanco y los cazadores lo persiguen, pero nunca consiguen cazarlo, incluso hiere a alguno que otro de ellos en esta persecución.

La teoría de que el jabalí no es más que el pequeño *Javier* la defiende *Matías*, pero nadie hace caso a sus argumentos fundamentados en la semejanza física y conductiva entre el jabalí y *Javier*. Pronto aumenta el número de los defensores de esta teoría, cuando notan que el jabalí emprende una cacería contra los que trataron mal a *Javier*. El final del cuento es un ejemplo ideal que hace *Atxaga*²⁸² para la definición de lo patético: un animal contra una tropa de cazadores con rifles, un niño herido contra los únicos seres queridos que tenía, *Matías* y el canónigo, y que ponen fin a su vida.

Matías responde al arquetipo de viejo aldeano a quien todo el mundo considera con síntomas de locura y pérdida de la razón a causa de su edad avanzada. Es la única persona, junto al canónigo, que le tenía cariño a *Javier*, el único que se preocupa por él y el único que descubre la relación entre *Javier* y el jabalí, es decir, que son el mismo. El personaje de *Matías* y el del canónigo se parecen mucho a los personajes de las tragedias griegas o shakespearianas en las que el protagonista toma una decisión difícil, en este caso matar al jabalí/*Javier* para salvarle del sufrimiento causado por las heridas y terminar con su agonía, y vive sufriendo, encerrado en las consecuencias melodramáticas de esta decisión.

Los habitantes de *Obaba* constituyen el conjunto de personajes que rodean a los protagonistas, *Javier* y el canónigo, y desempeñan la función de resaltar el papel de la crueldad de la sociedad hacia los seres marginados que viven en su seno. De ellos sólo se menciona el comportamiento agresivo que tuvieron con *Javier*/jabalí. Por ejemplo, los miembros de la familia menos cristiana del pueblo, que se caracterizan por la crueldad manifestada ya desde la Segunda Guerra Carlista, agreden a *Javier* cuando se emborrachan en la hostería. Más adelante, el jabalí les destroza la casa y mata a los animales de su granja. También simbolizan la actitud agresiva del pueblo con *Javier* los

²⁸⁰ *Idem*, p. 80.

²⁸¹ *Idem*, p. 82.

²⁸² Véase “Entrevista a Bernardo Atxaga I.”, adjunta al de este estudio.

tres hombres que llegan a la iglesia y matan a tiros a un pájaro de colores muy vivos que el canónigo pensaba que el mismo *Padre* había enviado como señal de bienvenida.

El narrador-transcriptor es la persona que descubre la carta y lleva a cabo la labor de exponerla y deducir lo que falta de ella por el estado deteriorado del manuscrito. A partir de su planteamiento del cuento, deducimos que es una persona culta relacionada con el mundo de la literatura. Descubre la carta en un sótano húmedo de *Obaba*. Puede ser una persona de este pueblo o por lo menos alguien que lo conoce bien y mantiene una relación cordial con sus habitantes. Él es el que juzga el contenido de la carta y llega a la conclusión de que el canónigo podía ser el padre de *Javier*. Este personaje nos recuerda al transcriptor de la novela *La familia de Pascual Duarte*, de *Camilo José Cela*. Curiosamente, el protagonista de nuestro cuento se llama también *Camilo*.

Podemos incluir el relato en un nivel extradiegético que se sitúa fuera de la diégesis y a ésta en un nivel intradieгético: el que trata la historia del descubrimiento del relato. Dentro de este nivel está la acción contada en la carta que podemos incluir en un nivel metadieгético. Como hemos planteado en el análisis de *Esteban Werfell*, la existencia de más de un narrador lleva consigo la existencia de más de una voz y visión. El narrador del primer plano cuenta su propia experiencia con el manuscrito y con los personajes del pueblo. Es un narrador de omnisciencia limitada que depende de la información proporcionada por el texto encontrado, por el cura del pueblo y por algunos habitantes de éste. Pretende ser imparcial y no se identifica con ninguno de los personajes pero no evita dar sus propias conclusiones y juicios acerca de ellos.

Por otro lado está el narrador autodieгético del segundo plano, que sí es omnisciente, pero sólo en lo que se refiere a su experiencia personal. En cuanto a la de *Javier*, es un narrador testigo que consigue la información a través de los testimonios de otros personajes o a su propia experiencia. El grado de identificación con el canónigo es máxima porque es él mismo y es también mayor con el personaje del niño del que se compadece por la marginalidad, soledad y fatalidad de la vida que le ha tocado vivir, experiencia común entre los dos. Es un narrador reflexivo que medita sobre el estilo barroco con que expone los hechos.

Tanto este narrador como el anterior utilizan el modo narrado en su exposición e incluyen en ella el discurso de los personajes mediante las siguientes técnicas de citación:

- Estilo indirecto con *verba dicendi*, como en el caso de la reproducción de la frase que los del pueblo pronunciaban cuando desaparecía el niño en el bosque: “se desentendían de él afirmando que *ya regresaría cuando tuviera hambre*”²⁸³.
- Estilo indirecto de reproducción conceptual en el que se utiliza un *verba dicendi* y el contenido del acto de habla del personaje sin detenerse en cómo lo ha hecho, como cuando el narrador-transcriptor cita las declaraciones del

²⁸³ *Idem*, p. 80.

canónigo y del cura que ocupa su lugar en el momento de la escritura: “*su autor declara llevar tres años en Obaba; y todo parece indicar —así lo afirma al menos el clérigo que ahora ocupa su puesto— que fue a principios de siglo cuando Camilo Lizardi se hizo cargo de la rectoría del lugar*”²⁸⁴.

- Estilo directo con *verba dicendi* y/o rayas que se utiliza para la citación de los diálogos *Matías* con los cazadores o de él con el canónigo.
- Estilo directo libre en el que el discurso del canónigo se mezcla con el del narrador-transcriptor, éste las cita en cursiva, sobre todo al tratarse de las pocas palabras legibles en algunas partes estropeadas del texto con la intención de resaltarlas y no confundirlas con su propio discurso: “Lizardi habla de la *pesadumbre* que le embarga en ese momento, y declara *sentirse incapaz de soportar la prueba*.”²⁸⁵
- Reproducción de textos. Así lo hace el narrador-transcriptor con la parte legible de las hojas de la carta del canónigo. En el caso de las hojas deterioradas de ésta, se limita a resumirlas, basándose en las pocas palabras que puede leer y en sus propias deducciones tal hemos señalado en el ejemplo anterior.

²⁸⁴ *Idem*, p. 75.

²⁸⁵ *Idem*, p. 76.

B. 4. 1. 3. POST TENEBRAS SPERO LUCEM²⁸⁶

Es el tercer relato del libro en su versión castellana y el cuarto en la euskérica. Como el anterior, éste también se publicó como cuento independiente antes de incluirlo en *Obabakoak*²⁸⁷. Aquí se narra la historia de dos vidas paralelas. Por un lado, la historia de la maestra del barrio obabaíno de *Albania* y, por el otro, un estudiante suyo que se llama *Manuel*.

En este relato vemos dos diferentes formas de expresión narrativa o dos planos que van combinados de modo que uno es complementario del otro y viceversa: la narración hecha por un narrador extradiegético omnisciente que cita los diálogos y monólogos interiores de los personajes, y los textos escritos por la maestra, bien como diario, bien como cartas y en los que el personaje aparece como narrador autodiegético.

A diferencia de los dos relatos anteriores, en éste, el primer nivel narrativo no se relaciona sólo con el hecho de la escritura de un diario o de una carta como una expresión literaria, sino que también se nos proporcionan en él una serie de datos acerca del personaje y su vida, no solamente en el momento de escribir la carta o el diario sino también durante su vida diaria. El narrador en este relato es totalmente omnisciente, mientras que en los dos anteriores es parcial; lo que sabe es a través de terceros, bien sean testigos, bien sean textos escritos por los propios personajes (el memorándum de *Esteban Werfell* y la carta escrita por el canónigo *Lizardi*). A pesar de esta diferencia, el tema sigue siendo la escritura como refugio para los personajes contra la amenaza de consumirse por la soledad y el sentirse rechazados por la sociedad tradicional de *Obaba*.

En la primera secuencia del relato se da una introducción a la acción principal. En ella se describe el barrio de *Albania* que está aislado del centro urbano del pueblo de *Obaba*. No existe la infraestructura suficiente para poner una escuela y los niños dan sus clases primarias en el salón viejo del hostel del barrio que sirve como aula improvisada dirigida por una maestra que acaba de llegar al pueblo desde su ciudad natal que está en la costa. Se describe también la vida escolar y cómo se disponen los niños en el aula: los más pequeños en las filas delanteras y los mayores atrás del todo. Estos últimos utilizan la enciclopedia *Dalmau Carles* como único libro de texto para sus estudios. El narrador se refiere aquí a las obras principales de este autor que fueron utilizadas en la formación de los alumnos entre la década de los veinte y la de los cuarenta en toda España²⁸⁸.

La jornada escolar termina a las cinco de la tarde. Los niños van a sus casas o a jugar cerca del lavadero, mientras la maestra queda en el aula para corregir sus ejercicios. La soledad y el aburrimiento son los que la hacen esperar en la escuela en vez de volver a casa después de un largo día de trabajo. El narrador empieza entonces a proporcionarnos unos datos acerca del personaje de la maestra: muy joven, acaba de

²⁸⁶ *Idem*, pp. 97-136. En la versión en Euskera, pp. 43-69.

²⁸⁷ «Post tenebras spero lucem», *Jakin* 25, San Sebastián, 1982, pp. 104-116.

²⁸⁸ Véase CARLES, José Dalmau, *España, mi Patria*, Madrid, Autor-Editor, 1922. Es una obra enciclopédica que en sus 472 páginas trata diferentes materias como Arte, Geografía, Prehistoria, Historia, Literatura, Biografía, Industria, Comercio, Agricultura, Costumbres y más 1000 grabados.

llegar al pueblo, en casa no siente que está en su propio hogar, se siente sola y extraña, pasa su tiempo libre escribiendo cartas, sobre todo a un amigo que ella siempre llama con mayúsculas *Su Mejor Amigo*. Mediante la analepsis se dan unos datos sobre el pasado de la maestra, se reproduce una de las cartas que le escribe y en ella se acuerda de los paseos por la playa de su ciudad natal con los amigos, especialmente con el destinatario de la carta.

En la carta se describen algunos aspectos de la vida diaria de la protagonista que se queja del aburrimiento en este pueblo por la falta de medios de entretenimiento. A los bares y tabernas del pueblo sólo concurren hombres. Las mujeres que entran allí están muy mal vistas. El mal tiempo impide que salga de paseo salvo cuando hace sol, entonces sale con los alumnos a cazar mariposas como aquella enorme *Nymphalis Antiopa* que cogieron un día de sol antes de que la maestra escriba esta carta²⁸⁹.

El narrador extradiegético toma la palabra para volver a hablar del sentimiento de soledad de la maestra, sobre todo al no recibir ni una carta de nadie especialmente de *Su Mejor Amigo*. Decide entonces no volver a escribirles. La llegada del otoño acompañada de la desaparición de las mariposas la priva del único entretenimiento que tenía junto a la escritura de las cartas. A veces se entretenía contando las golondrinas que visitaban el pueblo pero éstas también desaparecen. El aburrimiento y la soledad la están consumiendo y sólo se desahoga anotando algunas reflexiones sobre su vida en el pueblo en un cuaderno que le sirve de diario y en el que confiesa sentirse confusa.

El narrador extradiegético hace referencia a su *Confuso Corazón* y a las zonas oscuras de la interioridad de la protagonista que la inquietan, sobre todo el instinto sexual. Por eso duerme varias veces totalmente desnuda pensando en *Su Mejor Amigo* y en el día en que pudieron apartarse del grupo de amigos y refugiarse detrás de una de las dunas de la playa para estar a solas besándose. Piensa escribirle pero está decidida a no hacerlo hasta que reciba una respuesta. La única carta que escribe es una oficial dirigida al inspector para quejarse de la falta de medios y el estado de deterioro de la escuela. Recibe la respuesta del inspector y se pone contenta porque por fin tiene una novedad: la futura visita del inspector a la escuela. Lo espera con mucha expectación pero llega el día fijado para la visita y el inspector no acude.

Llega el invierno que cubre todo de nieve y se convierte en *la única estación posible*²⁹⁰, en este momento la soledad de la maestra y su aburrimiento son absolutos. Se mira en el espejo y descubre que está muy pálida, lo atribuye no al hecho de estar enferma sino a que no va a la playa y a que no sale el sol. Decide cambiar de vida e intenta buscar nuevos amigos o, de lo contrario, el pueblo acabará con ella. No sabe cómo hacerlo pero para ella es una prueba que tiene que superar.

La aparición de un nuevo personaje, *Manuel*, el criado de *Mugats*, abre la segunda secuencia. La llegada del niño a la casa de la maestra para llevar la llave de la

²⁸⁹ Se nota la influencia que este cuento ejerció en el de Manuel Rivas, sobre todo en lo que se refiere a la afición a las mariposas del maestro que sabía sus nombres en latín. Véase RIVAS, Manuel, «La lengua de las mariposas», en *¿Qué me quieres, Amor?*, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 21 y ss.

²⁹⁰ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 103.

escuela y encender la estufa antes de que lleguen los niños como lo había hecho todos los días, anima a la protagonista para salir del estado de tristeza en que se veía sumida desde que se despertó. En esta secuencia el núcleo principal es la información sobre el personaje de *Manuel*, que es proporcionada por el narrador extradiegético contando su pasado o citando sus diálogos con la maestra y sus actos en el presente de la acción, y a través de la visión de la maestra que destaca en sus monólogos interiores.

Poco a poco se va aclarando que es un niño de doce años, que es más serio que los compañeros de su edad, que ha pasado los primeros años de su infancia como pastor en el monte y que es violento y fuerte. Al entrar en la casa de la maestra se nota su inquietud por llevar la llave y dirigirse lo antes posible a la escuela para cumplir con su misión importante: encender la estufa para calentar la escuela, algo que él considera una gran responsabilidad que le hace sentirse más importante que cualquiera de sus compañeros porque es lo único en que destaca. Tiene muchas carencias de aprendizaje debido a que el patrón del bar donde trabaja sólo lo deja ir a la escuela por la mañana, por eso va más retrasado que los demás alumnos.

Después de fumar un cigarrillo delante de la maestra y tomar un café de un trago sin prestar mucha atención a la conversación de ella y sus preguntas sobre el comportamiento del patrón del bar con él, sale disparado en dirección de la escuela pero en el camino se tropieza con una herramienta de los obreros que cavan una zanja en el barrio. Se le cae la llave en la zanja y uno de los obreros le provoca tirando la llave en un charco. El niño no duda en proporcionarle un puñetazo que tumba al hombre aunque pesa el doble que él. Recoge la llave y se va muy contento por el puñetazo que le proporcionó al hombre. El narrador hace referencia al gusto del niño por el boxeo, tiene como ídolo al boxeador *Ochoa* y sobre todo le gusta el golpe típico de éste, *el puñetazo de talón*, que ha podido aplicar al hombre con maestría.

El narrador describe lo que hace *Manuel* en la escuela antes de la llegada de los otros alumnos. Para él, el aula en estos escasos momentos es su *Gran Espacio*, en ella juega con su perro *Moro* a hacer representaciones teatrales. Se imagina que él es *Aníbal* y que el perro es su ayudante. Se pone enfrente del mapa de serrín que había hecho la maestra destacando partes de la geografía del mundo y poniendo banderillas con el nombre de las ciudades. Metido en el papel del héroe cartaginés, decide destruir alguna que otra ciudad de *China* por su traición sometiéndose a los romanos pero el perro se lo impide porque los pequeños chinos no tienen la culpa de nada. Al final decide coger parte del serrín que formaba el *Himalaya* y lo echa al fuego.

El narrador cuenta este episodio para destacar más de un aspecto de la personalidad de *Manuel*: su costumbre de jugar solo adquirida durante su larga etapa como pastor, su lado infantil que esconde debajo de un aspecto de seriedad que engañará a la maestra pues llega a pensar que *Manuel* es mucho más adulto que los demás alumnos de la escuela aunque algunos de ellos sean mayores que él. Con este último aspecto, el narrador quiere comunicar la prefiguración de lo que será el núcleo de la tercera secuencia: el delito de pederastia que cometerá la maestra y cómo se

autoengañará con la idea de que el niño es, tanto física como conductivamente, adulto por completo.

Llegan los niños y la maestra a la escuela. Ésta elogia el buen fuego que tiene la estufa y la habilidad de *Manuel* para encenderlo. Da a los niños un ejercicio de Matemáticas y pregunta a *Manuel* sobre el resultado de un ejercicio, pero éste no lo sabe porque no da crédito al ejemplo que se da en el problema matemático. Parece que el narrador cita esta operación aritmética del libro de problemas matemáticos del mismo autor de la enciclopedia citada anteriormente y en la que abundan los ejemplos que no concuerdan con la realidad²⁹¹. El niño, en vez de fijarse en las operaciones de multiplicación, suma y resta de precios de caballos que se dan como ejemplo, sólo se fija en la imposibilidad de que un caballo de pata rota puede valer el precio que se le da en el ejemplo. La reacción de los niños es reírse de él, por lo que se enfada y amenaza a uno de ellos con propinarle una paliza a la salida de clase.

La tercera secuencia tiene como núcleo, tal como hemos referido anteriormente, la relación sexual entre la maestra y el niño y las secuencias de ésta. Aquí la narración empieza con la expresión latina que dio título al cuento *Post tenebras spero lucem* (después de las tinieblas espero la luz), sin embargo, lo que domina en ella es la oscuridad, la confusión y el miedo, esto es resaltado por el hecho de que la acción empieza de noche. La maestra acaba la corrección de los ejercicios de los niños a las seis de la tarde cuando ya anochece. Baja por la escalera desde la que se puede oír lo que pasa en el hostel en cuyo salón antiguo está la escuela. Escucha a los obreros borrachos y cómo apuestan a que uno de ellos puede salir a orinar a la calle. Éste, el que tiene un tatuaje de un barco en el brazo que le recuerda a *Su Mejor amigo* que trabaja en uno y con el que muchas veces ha tenido sueños eróticos, sale entre los gritos de los compañeros y lo hace. La maestra no puede contener los impulsos de espiar al obrero y acaba excitada. Una vez adentrados en la hostería sale a la calle y pisa el charco de agua que el obrero ha dejado en el suelo.

Vuelve a casa contenta por haberse atrevido a hacer algo tan trascendente como lo que acaba de hacer. El narrador comenta que la poca experiencia de la maestra en este aspecto de la vida, excepto la única experiencia que tuvo con *Su Mejor Amigo*, es la causa de su euforia. Piensa que la suela mojada es el símbolo de *la superación de la Gran Prueba que había tenido que pasar en Albania*²⁹². Una vez con los ánimos altos, decide renunciar a su compromiso personal de no escribir a *Su Mejor Amigo*. Le escribe una carta en la que le reprocha que se ha olvidado de ella y le cuenta la vida aburrida en el pueblo a excepción de los domingos cuando los jóvenes organizan un baile al que ella no acude porque se siente comprometida con él. Dejándola abandonada sin cartas como él hace, sólo quiere decir que es tan ciego como el acordeonista que los jóvenes contratan para el baile.

²⁹¹ Véase CARLES, José Dalmau, *Soluciones Analíticas*, Madrid, Perlado y Paez, 1933. Contiene más de cinco mil ejercicios y problemas matemáticos.

²⁹² ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., pp. 116-117.

El día siguiente, que es el tres de diciembre, el día en que cumple veintitrés años, es un sábado. Termina más temprano la jornada escolar, va casa y encuentra una postal de felicitación en la que están las firmas de todos los miembros de su familia. La carta que más esperaba, la de *Su Mejor Amigo* felicitándola, no está. Prefiere dar un paseo en vez de comer porque no tiene ganas. Llega a dar un paseo de unos veintiséis mil pasos, tal y como apunta el narrador aficionado a las cuentas y los números, recorriendo los alrededores de *Obaba* hasta que queda agotada por el cansancio y el hambre y decide regresar a casa. Allí elabora un bizcocho y aprovecha el tiempo en que está en el horno para apuntar en su diario lo ocurrido en el día: la recepción de la postal de la familia, el ruido de las escopetas de los cazadores que han aprovechado el viento fuerte para cazar a las bandadas de ocas que volaban bajo. No puede soportar el desengaño amoroso debido a que *Su Mejor Amigo* no le ha mandado una felicitación por su cumpleaños.

En este momento llega a la casa *Manuel* muy preocupado porque durante toda la semana siguiente tendrá que trabajar fuera del pueblo y no podrá ir a la escuela. Le preocupa que otro niño se apodere del puesto de cuidador de la estufa, pero la profesora después de invitarle a compartir la fiesta de cumpleaños con ella, lo tranquiliza diciendo que se encargará ella misma de la estufa. Cenar juntos, comen la tarta, beben anís y fuman. Son ya las once de la noche y está lloviendo intensamente fuera de casa. Entonces la maestra convence a *Manuel*, que estaba muy cansado y algo borracho, para que pase la noche en un colchón en la cocina. Una vez dormido el niño, la maestra, después de dudar un rato, se acuesta junto a él. El narrador no dice francamente lo que pasa, pero lo insinúa.

A partir de este momento, el miedo sustituye a la confusión como inquilino del corazón de la maestra. El narrador empieza esta parte del relato después de dejar un espacio que la separa de la anterior y así acentúa el cambio radical en la vida emocional de la maestra. Después de llamarla, a lo largo de todo el relato, *la mujer del Corazón Confuso* empieza a llamarla *la mujer del Corazón Asustado*. Tiene miedo de que lo que ha hecho sea descubierto. Escribe en su diario las dos condiciones principales para ser feliz: “*La primera tenerse a uno mismo en consideración; la segunda, no tomar en cuenta la opinión que los demás pueden tener de nosotros*”²⁹³, pero confiesa que desde la noche de su cumpleaños ella no reúne ninguna de estas dos condiciones.

Ve en todos los comentarios de los obreros y los jóvenes del pueblo unas insinuaciones a lo que ocurrió aquella noche. Lo confirma el acoso de éstos que no dejaban de llamarla a gritos desde la calle al interior de su casa una noche de fiesta, especialmente el hombre del tatuaje que se queda allí hasta las dos de la mañana. Desde entonces la maestra se encierra en casa y sólo sale de ella para ir a la escuela y volver por el camino más corto, para evitar así las molestias de los obreros. Llega a la conclusión de que *Manuel* la ha delatado y decide castigarlo tan pronto como regrese de su trabajo fuera del pueblo.

²⁹³ *Idem*, p. 127.

Un día el cartero le lleva tres cartas atrasadas, una de ellas de *Su Mejor Amigo*. Por lo visto, ella había dejado a sus amigos una dirección errónea, ya que había puesto sólo el nombre del barrio, *Albania*, sin poner el del pueblo, *Obaba*. Ésa es la explicación del retraso. Descubre que *Su Mejor Amigo* le escribía siempre y por eso se pone contenta y le escribe la respuesta. Con la llegada de la carta, el título del relato adquiere sentido: *Post tenebras spero lucem*, así que por fin ve un poco de esperanza en su situación. Decide aguantar la vida en *Albania* hasta que lleguen las vacaciones de Navidad que pasará en su ciudad de la costa con la familia y los amigos, especialmente con *Su Mejor Amigo*.

A primera hora de la mañana del martes anterior a la Navidad se presenta *Manuel* en su casa como de costumbre para llevar la llave de la escuela y encender la estufa. La maestra le comunica que ésta es la última mañana en que se encarga de esta tarea, que ha perdido el puesto. El niño intenta convencerla de que no ha hablado con nadie y de que ha estado trabajando toda la semana pero no le hace caso, la decisión está tomada. *Manuel* va emocionado a la escuela, juega como todos los días con el perro. Arruina el mapa de serrín en la parte del *Nilo* de *Egipto*, cosa que el perro le recrimina. Él le da la razón e intenta arreglar lo estropeado pero ya están llegando los niños y la maestra. Sale corriendo de la escuela, no para ir a su casa del pueblo sino a su auténtica casa: la montaña.

Como ya hemos señalado al principio, el relato es de dos vidas paralelas que se cruzan, la de *Manuel* y la de la maestra. Ninguno de los dos se siente parte del mundo de *Obaba*: uno es de la montaña y la otra es de la costa y los dos acaban volviendo a su hábitat natural, la montaña y la playa. Este relato es como un experimento anterior al siguiente en que se cuenta un hecho desde dos puntos de vista diferentes y que curiosamente pertenecen también a una maestra y a su alumna.

A diferencia de los dos relatos anteriores, en éste, el tiempo de la escritura se subordina al de la experiencia vivida, pues la maestra escribe sus cartas y su diario dentro del relato de su existencia y no al revés, como en los dos anteriores relatos en que la historia de una experiencia vivida se cuenta dentro de la experiencia de la escritura. El tiempo del plano de la existencia, es decir el tiempo de la historia de la experiencia de la maestra de *Obaba*, empieza en otoño y termina en los días anteriores a la Navidad. No se dice con exactitud cuánto tiempo es, pero podemos deducir que se trata de los tres meses que separan estas dos estaciones del año. A partir de aquí, la velocidad de la narración es máxima. Sin embargo, las descripciones del espacio en lo referente al clima, la naturaleza de los alrededores del pueblo y el espacio de la escuela ralentizan esta velocidad. Lo hacen también las referencias del narrador extradiegético a los momentos del pasado de la maestra y de *Manuel* en forma de analepsis.

Lo mismo pasa con el texto de las cartas o el diario redactado por la maestra en el que aparece como narrador autodiegético que hace referencias a momentos pasados de su vida con *Su Mejor Amigo*, mediante las analepsis, o del pasado cercano de vida cotidiana en *Albania*. También hace referencias a momentos del presente de la acción de modo que el momento de la narración va en un nivel simultáneo al de la acción, sobre

todo cuando se refiere a sus sentimientos de soledad, aburrimiento, y a veces, alegría mientras escribe las cartas o el diario. En uno de sus diarios se descubre un caso de anacronismo que consiste en la fecha de su cumpleaños: mientras que el narrador extradiegético precisa que es el día dos de diciembre, la maestra apunta en su diario que es el tres del mismo mes.

Una de las características principales del tiempo en este relato es el dominio de la dimensión personal de éste, sobre todo en lo que se refiere a la vida diaria de la maestra que, por el aburrimiento a veces, y otras por el miedo, siente que el tiempo pasa más lento y así se prolonga su sufrimiento. El invierno para ella es la *única estación posible*²⁹⁴. La dimensión personal domina también el espacio de la historia y del discurso en este cuento. El paisaje cotidiano deja de ser un escenario neutral para convertirse en uno de los oponentes que se enfrentan con la protagonista. El invierno con los siete montes de *Obaba* cubiertos de nieve blanca es varias veces descrito tanto en el discurso de la maestra como en el del narrador extradiegético, que, a su vez, adopta la visión de la protagonista de este espacio.

La maestra encuentra aquí un obstáculo que impide salir del aburrimiento y entretenerse. Para ella, comparado con el paisaje cálido y costero donde pasó su infancia, el de *Obaba* es frío, no solamente en lo que a términos físicos se refiere, sino también en su aspecto humano; no se siente identificada con él. El aspecto físico de *Albania* es la causa principal de su aburrimiento. La falta de carreteras, el otoño lluvioso y el invierno frío forman un muro infranqueable alrededor de ella de modo que sólo conoce el barrio y sólo escribe en el remite de las cartas el nombre del barrio y no pone el del pueblo al que pertenece. El nombre mismo del barrio es muy sugerente puesto que es el de un país de *Europa* del este que, a pesar de ser parte de este continente moderno, es uno de los países menos desarrollados de todo el planeta.

El desarrollo de la acción en este barrio que no comunica con el pueblo al que pertenece y en este pueblo que, a su vez, está aislado del mundo que lo rodea, acentúa el ambiente de aburrimiento y soledad de los personajes que en él viven. De aquí viene a veces la descripción detallada de las distancias que hay entre su casa y la escuela; el único viaje posible que se realiza todos los días de manera rutinaria y aburrida, de modo que llega a saber de memoria cuántos pasos hay entre un lugar y otro. El frío y el aburrimiento se reflejan en la descripción de la casa de color blanco y gris del que se mencionan la cocina y el dormitorio.

En cuanto a la red de relaciones funcionales de los personajes, este relato presenta la misma dualidad de protagonismo que hemos señalado en el cuento anterior. Hay dos historias que se entrecruzan, la de la maestra que llega al pueblo y se siente sola y la del niño *Manuel* que trabaja en la posada del pueblo y va a las clases de la maestra. La relación entre estos dos personajes acaba con la vuelta de *Manuel* a la montaña abandonando a *Obaba*. Junto a estos dos personajes, destacan también los de los obreros de la zanja, los jóvenes del pueblo y el *Mejor Amigo* de la maestra.

²⁹⁴ *Idem*, p. 103.

Del aspecto físico de la maestra sólo sabemos que es muy joven, que tiene veintitrés años y que disfruta de un cuerpo que ella cree muy bello. Carece de un nombre propio al que el lector implícito pueda atribuir la información dada a lo largo del relato, bien a través del narrador, bien a través de sus cartas y cuaderno de memorias. Toda la información recaerá entonces sobre su profesión de maestra, como si la única identidad que pudiera tener fuera la de su profesión y no la de la persona humana que ejerce esta profesión. Su primera aparición en el relato fue en la escuela o el aula provisional donde trabaja dando las clases básicas a los niños del barrio de *Albania* en las periferias de *Obaba*.

El problema que tiene la maestra es el aburrimiento, la soledad y la falta de comunicación. El aburrimiento se percibe en su afán por contarle todo para pasar el tiempo: los veintitrés peldaños de la escalera que conduce a la clase, los treinta y seis días que pasan sin recibir una carta de *Su Mejor Amigo*, las doscientas sesenta golondrinas que viven en los alrededores de *Albania* y que se van en invierno, los cincuenta días que quedan para la visita del inspector, los doscientos cincuenta pasos que separan la casa de la escuela y los miles que da en su paseo por los alrededores de *Obaba*.

La causa de este aburrimiento es la falta de comunicación con la gente del barrio, en ningún momento la vemos con amigos ni manteniendo conversación con nadie salvo con el cartero preguntando por sus cartas o con los alumnos de su clase. La única persona con quien mantiene una conversación de carácter amistoso es *Manuel*, que es utilizado por ella para romper el aburrimiento en que vive. En un arrebato de pasión y excitación tras ver el miembro viril de un obrero mientras orinaba, se aprovecha del niño *Manuel* y se acuesta con él en la noche de su cumpleaños. A lo largo de todo el relato, se percibe su admiración por el chico y se convence a sí misma de que, aunque es un niño, en el fondo es un hombre maduro y serio con quien puede estar. Como ella, él también está solo y es forastero.

Las cartas que manda al que llama *Su Mejor Amigo* y al inspector junto a su cuaderno de diario no le sirven de nada, salvo para desahogarse y matar el tiempo y tranquilizar su *Confuso Corazón*. A la confusión se le añade después el miedo de que la gente se entere de lo que había hecho con *Manuel*. Vive atrapada en su miedo con su *Asustado Corazón* hasta que recibe la respuesta de *Su Mejor Amigo*, entonces decide aguantar en este pueblo e ignorar a su gente hasta que vuelva en las vacaciones de Navidad a su ciudad natal donde podrá disfrutar del apoyo de la familia y los amigos, sobre todo de *Su Mejor Amigo*.

El segundo protagonista del relato es *Manuel*, un niño al que el narrador nunca se refiere con el nombre propio, o se refiere a él como *el pequeño criado*, o lo asocia con la taberna *Mugats* en la que trabaja y lo llama *el joven criado de Mugats*²⁹⁵, como si tratara de resaltar este aspecto de la vida del niño. Sólo aparece con su nombre propio en las conversaciones con la maestra o en las reflexiones de ésta. La primera aparición

²⁹⁵ *Idem*, pp. 104-105.

de *Manuel* fue en la puerta de la casa de la maestra y después en la casa de ésta fumando un cigarro, como para mostrar lo hombre que es. El niño se cree fuerte y serio por lo temprano que se vio obligado a entrar en el mundo del trabajo.

El narrador hace una comparación entre él y sus compañeros de clase resaltando su diferencia con ellos, “*tenía unos modales y un comportamiento que diferían mucho de los que cabría esperar de un muchacho de doce años. Había en él algo antiguo, y cuando hablaba lo hacía gravemente [...] siempre ha vivido al aire libre en los bosques [...] comparado con los demás alumnos de la escuela parecía una persona mayor y de otra época, sobre todo de otra época*”²⁹⁶.

Se destaca aquí también la soledad en que vive *Manuel* por su diferencia con los demás niños con los que no comparte los juegos. Sus padres murieron cuando él tenía sólo tres años, nunca ve a sus únicos dos hermanos mayores porque emigraron a *América*. Su vida de pastor en la montaña durante tres años le ha enseñado a entretenerse solo, sin más compañía que la de su perro *Moro* con el que juega al capitán y los soldados. Imagina ser el héroe cartaginés *Aníbal* destruyendo ciudades, montañas y campos. Siempre quiere parecer fuerte, como si fuera una máscara detrás de la cual se esconde la faceta de niño que necesita jugar y la ternura de los demás.

La confianza en sí mismo es la que atrae la atención de la maestra y la causa de sus peleas con personas mayores que él, como con el obrero que llevaba un barco tatuado en el brazo o con los compañeros de clase que le superan en edad y en forma física. Ser el responsable de encender la estufa y procurar que la escuela esté caliente, encargo que le había hecho la maestra, es la causa de sentirse muy orgulloso porque así goza de un cierto poder en la escuela. Cuando la maestra le quita este puesto dentro de la comunidad de alumnos, descubre que ya está perdiendo el poder y la marca que le distinguía de los demás. Sin este puesto se sentirá inferior a cualquier alumno, puesto que él es el peor en lo que a estudios se refiere. Entonces *Manuel* decide volver a la montaña, donde puede ser el jefe de sí mismo y donde no depende de nadie. Allí está su propio mundo, su propia casa.

Otro personaje importante es el que en todo el cuento se llama *Su Mejor Amigo*. Sólo aparece en la acción principal como el narratario o el destinatario de las cartas de la maestra en las que le cuenta algunos de los episodios de su vida cotidiana en *Albania*. Como actante, su presencia se limita a las anacronías retrospectivas que pertenecen al pasado de la maestra cuando estaba en su ciudad natal antes de llegar a *Albania* para trabajar como maestra. Con él, ésta tuvo su primera experiencia relacionada con el sexo o el contacto físico con personas del otro género. Sólo hubo un encuentro amoroso pero fue suficiente para que la chica se obsesionase por este aspecto de la vida refiriéndose a él como un tabú del que siempre habla con insinuaciones y nunca de un modo directo. La ausencia de respuestas a sus cartas por parte de él, aumenta el sentimiento de soledad y de aburrimiento, pero la única carta que le envía consigue un efecto bastante grande en ella puesto que la anima a resistir la vida aburrida de *Obaba*.

²⁹⁶ *Idem*, pp. 105-106.

En cuanto al resto de los personajes, destacan los obreros y los jóvenes de *Albania*. Se trata de un conjunto relacionado con el *Corazón Confuso* de la maestra obsesionada por el sexo. Observarlos la entretiene, contempla sus fiestas, su trabajo y sus reuniones en la taberna. Uno de ellos es el que tiene un tatuaje de un barco en el brazo que por un lado le recuerda a *Su Mejor Amigo* que trabaja en un barco, y por otro suscita sus fantasías sexuales. Sin embargo, nunca habla con él. Después de lo que hace con *Manuel*, estos jóvenes pasan a ocupar su *Asustado Corazón*, sobre todo con sus insinuaciones y sus visitas nocturnas que amenazan con convertir en insoportable su vida en el pueblo por lo menos hasta su anhelado regreso a la ciudad natal.

Post tenebras spero lucem está contado por un narrador que contempla la acción desde el nivel extradiegético pero al mismo tiempo la historia, en algunas partes suyas, se cuenta desde dentro, es decir, desde el nivel intradiegético. La mayor parte del flujo de información viene dada desde el primer nivel, el extradiegético, y la que se nos proporciona desde el segundo, el intradiegético, no hace más que confirmar la anterior y darle un carácter más cercano a la interioridad del personaje de la maestra. Su soledad y aburrimiento, sus obsesiones y fantasías sexuales, la descripción del estado de deterioro del barrio de *Albania* y la sociedad machista que vive en él, aparecen en el nivel extradiegético. Las cartas o notas del diario de memorias de la maestra no hacen más que repetir estos rasgos, pero desde un punto de vista personal.

De este modo, hay más de una focalización de la acción que al principio es externa, viene dada por un narrador que se sitúa fuera de la acción, pero después se destacan las visiones o focalizaciones internas de los personajes. El resultado es una focalización múltiple. En el ámbito de la visión o de las ideas, la focalización interna propia de la maestra destaca en sus cartas o los fragmentos del diario que el narrador extradiegético reproduce en su discurso. Al mismo tiempo, esta focalización interna domina en muchas partes del discurso del narrador extradiegético que procura que el lector implícito *vea* la acción *con* los personajes. Esta obsesión por contar los pasos de los que se componen los tramos de los viajes diarios de los niños, la maestra o *Manuel* a la escuela, o los paseos de la protagonista por los alrededores de *Albania*, no es solamente una obsesión del narrador por contarlos todo y no equivocarse, tal y como ocurre en el caso de las curvas que separan *Obaba* de otro pueblo en la historia del lagarto en *En Busca de la última palabra*, es también una obsesión de los personajes, tanto niños como adultos.

Este narrador extradiegético, además de adoptar la visión de los personajes para contar la historia, los juzga y comenta sus hechos, es un narrador intervencionista que aparece con su propio *yo* repitiendo “*si la suma me sale bien*”²⁹⁷ o “*si la cuenta no me sale mal*”²⁹⁸ al calcular el número de pasos que los personajes dan. Cuando la maestra contempla al obrero orinando, ve su miembro viril y vuelve a casa profundamente emocionada, el narrador extradiegético comenta el aspecto de la poca madurez del carácter de ésta: “*Si la maestra hubiera sido una mujer madura o de mucho mundo, la*

²⁹⁷ *Idem*, p. 97.

²⁹⁸ *Idem*, p. 108.

*escena presenciada desde el rellano de la escalera habría pasado a su vida como una de esas anécdotas triviales[...]. Pero ella apenas había salido de su ciudad de la costa*²⁹⁹.

Lo mismo hace al comentar la escena del juego de *Manuel* con su perro imaginando que son *Aníbal* y su consejero, contrasta la idea de madurez que la maestra destaca en el personaje y subraya que es más niño de lo que imagina la maestra: “*Si la maestra hubiera podido presenciar las funciones de teatro que tenían lugar allí [en la escuela], no habría pensado que Manuel era, comparado con el resto de los alumnos, una persona mayor. Habría pensado lo contrario, la verdad: que era el más niño*”³⁰⁰. En su función como transcriptor de la historia, el narrador extradiegético adopta la forma utilizada por la maestra al redactar algunas de sus frases en el diario como la de escribir en mayúsculas *Su Mejor Amigo, Confuso Corazón y Asustado Corazón*.

Este narrador es omnisciente editorial que sabe todo acerca de los personajes: sus rasgos físicos, anímicos y sus acciones. No necesita de los textos escritos por la maestra para saber más de ella, como en el caso del relato anterior, *Exposición de la carta del canónigo Lizardi*, ni se limita a trasladarnos las experiencias del personaje mientras escribe su historia, aquí, como hemos mencionado anteriormente, la escritura forma parte de la experiencia vital y presente del personaje y no es un punto y aparte.

Al otro lado y en el segundo nivel, el intradiegético, se sitúa el personaje de la maestra como un narrador autodiegético que contempla la acción desde dentro, la manipula y la centra alrededor de ella: sus miedos, sus preocupaciones, su soledad y el aburrimiento en un pueblo en el que no mantiene relaciones sociales o de amistad. La identificación entre el narrador intradiegético y el personaje de la maestra es máxima puesto que se trata de ella misma. Este narrador dirige la palabra a un lector implícito en el caso del diario y a éste y a un narratario en el de las cartas: *Su Mejor Amigo* y el inspector. Éste último es también narrador autodiegético en la carta que envía a la maestra como respuesta y ella, a su vez, se convierte en un narratario de esa carta.

Los narradores de este relato, sobre todo el extradiegético, utilizan la citación para incluir en su discurso los actos de habla de los personajes. Entre los procedimientos de los que el narrador extradiegético ha hecho uso para citar el discurso de los personajes destacan los siguientes:

- Discurso indirecto de reproducción conceptual, utilizado al referirse al contenido de la postal que recibe la protagonista de su familia: “*Era una postal llena de firmas. Sus padres y hermanos le deseaban mucha felicidad, de todo corazón*”³⁰¹.
- Discurso indirecto parcialmente mimético del que el narrador hace uso al referirse a la conversación entre la maestra y *Manuel* mientras cenan reproduciendo el acta de habla de los dos personajes y el estilo que utilizan: “*Luego, mientras cenaban, entretuvo a la maestra hablando de lo que había sido su vida, sin reservas, explicandolo todo con la seguridad y la alegría de quien ya no ve sombras en el*

²⁹⁹ *Idem*, p. 116.

³⁰⁰ *Idem*, pp. 109-110.

³⁰¹ *Idem*, p. 118.

futuro. ¿Qué dónde estaban sus padres? Desde luego, no en este mundo, pues habían muerto cuando él tenía tres años. ¿Hermanos? ¿Tenía hermanos? Sí, tenía dos hermanos que eran mucho mayores que él, pero no los veía nunca, se habían ido a América. ¿Y hermanas? No, ninguna hermana, ni falta que le hacía”³⁰².

- Discurso indirecto libre que el narrador utiliza para incluir la voz del *Confuso Corazón* y la de las fuerzas interiores (la obsesión por el sexo) de la protagonista, la primera le aconseja alejarse del muchacho y la otra la anima a acostarse con él. El narrador incluye este discurso en el suyo propio sin poner marcas que lo distinguan, pero, gracias a la mención de que el corazón y el instinto de la maestra son los que hablan, el lector implícito no confunde la voz y la visión de la maestra con las del narrador: “En cuanto el pequeño criado estuvo tendido y con los ojos cerrados, el *Confuso Corazón* de la maestra empezó a protestar. Estaba cometiendo una imprudencia [...]. No debía seguir mirando hacia aquel colchon [...]. Pero era inútil. La voz con que le hablaban las otras fuerzas de su interior era mucho más fuerte, más persuasiva. No debía ser pusilánime. El mundo quedaba lejos de aquella cocina[...]. Además, ¿dónde estaba una de sus manos? ¿Y no era aquella mano más sabia que su *Confuso Corazón*?”³⁰³
- Discurso directo. Es el que trata la citación de los diálogos entre los personajes o los monólogos interiores con el uso de un verba dicendi y/o rayas en el caso de los diálogos y comillas angulares y el verbo pensar en el caso de los monólogos. Cuando la maestra plantea a los alumnos el problema aritmético dando como ejemplo el precio de un caballo de pata rota, a *Manuel* le extraña el ejemplo: “«¿Qué hizo ese caballo para que se le rompiera la pata?», se preguntó el criado. Aquella tonta enciclopedia nunca explicaba lo importante. — ¿Cuánto dinero le dio el carnicero, Manuel? —escuchó entonces.
- Discurso directo libre en el que el narrador incluye el discurso de la maestra en el suyo, marcándolo en cursiva: “*Post tenebras spero lucem*, a las seis de la tarde ya era de noche en Albania”³⁰⁴. Esta cita es la que da título al relato también.

³⁰² *Idem*, pp. 122-123.

³⁰³ *Idem*, p. 125.

³⁰⁴ *Idem*, p. 114.

B. 4. 1. 4.I. SALDRÍA A PASEAR TODAS LAS NOCHES

I. (DECLARACIÓN DE KATHARINA)³⁰⁵

Este es el primero de dos relatos que hablan de dos vidas paralelas, la de la maestra *Katharina* y la de su alumna, *Marie*, y que guardan a la vez una cierta unidad. Este relato fue publicado conjuntamente con el siguiente en 1986 y su protagonista se llamaba *Margarethe*³⁰⁶, pero para no confundirla con la *Margarete* del cuento *Margarete y Heinrich, gemelos*, que forma parte también de *Obabakoak*, el autor cambió el nombre de la protagonista por el de *Katharina* para impedir que el lector llegue a un paralelismo entre los dos personajes. El escenario físico aquí no es *Obaba*, sino un pueblo que está cerca de la vía del tren que conduce a *Hamburgo*, en *Alemania*. Sin embargo, y en vista de que los personajes aquí viven en el mismo ambiente de soledad, de marginación, de frustración y de rechazo a la realidad que encontramos en los relatos anteriores, podemos incluirlos en el mismo espacio mental obabaíno.

La primera secuencia del relato, en forma de una confesión o declaración como figura en el título, nos presenta a una mujer que habla en primera persona. Expresa su deseo de salir de casa para dar un paseo por la noche. Así podrá salir del aburrimiento y soledad que padece. Quiere ir hasta la estación de trenes pero no se atreve, se lo impide el miedo a que le ocurra algo grave del tipo de las agresiones y asesinatos a mujeres que van solas, noticia habitual en los periódicos. Al mismo tiempo, teme que la sociedad la critique por ir sola de noche por la calle. Un vecino le aconseja comprar un perro y así encontrará una excusa para salir de noche, dirá que tiene que pasear al perro y conseguirá escapar de las miradas críticas de la gente.

Fantasea con el perro que va a tener. Le llamará *Clark* y le dará comida rica y un lugar confortable para dormir, pero el clima frío y lluvioso le hace desistir de la idea. Se resigna a su destino y se queda en la cama. En un relato siléptico, la protagonista-narradora cuenta lo que hace todas las noches: corregir los ejercicios de las clases particulares de Matemáticas que da a los niños, escuchar la radio, leer las revistas del corazón, ponerse a las dos de la noche a hacer un jersey y volver a deshacerlo porque no queda satisfecha con el resultado; de esta forma, entre una cosa y otra, pasa la noche hasta que llega el tren a las cuatro menos veinticinco de la madrugada, como todos los días.

El porqué de esta espera del tren por parte de *Katharina* ocupa el núcleo de la segunda secuencia. Al principio, la protagonista vuelve otra vez a contar en forma de un relato siléptico lo que ocurre por la calle y que ella percibe por el oído mientras espera

³⁰⁵ *Idem*, pp. 137-142. En la versión en euskera, *Gauero aterako nintzateke paseatzera. I. Katharina-ren azalpena*, *op. cit.*, pp. 109-113.

³⁰⁶ ATXAGA, Bernardo, "Gauero aterako nintzateke pasiatzera. I. Margarethe-ren azalpena. II. Marie-ren azalpena", *Arbola* 0, 1986.

el silbido del tren: pasadas las tres, llega a la esquina el último autobús, del que baja un hombre que pasa silbando una canción por debajo de la ventana de la protagonista; a las tres y cuarto pasan los barrenderos y, al final, a las tres y media, lo hace un automóvil de forma tan rápida y ruidosa que *Katharina* llega a llamar a su dueño *Fangio*, nombre del histórico campeón automovilista argentino de los años cincuenta, *Juan Manuel Fangio* (1911-1995). Una vez pasado el coche, la protagonista puede oír el tren. Al principio se lo anuncia el puente de hierro por donde pasa porque empieza a crujir y después se escucha claramente al propio tren.

Algunas veces, el tren tarda en llegar y ella se pone nerviosa por miedo a que hubiera ocurrido un accidente. Entonces no puede dormir. La protagonista-narradora cuenta en una analepsis algunas de estas ocasiones, como cuando se retrasó hasta las ocho de la mañana y ella se puso triste y lloró sin poder dormir hasta que lo oyó pasar por el puente. El retraso se debió a un desprendimiento de tierra. Por medio de otra analepsis, describe el tren en el que había subido un día, un tren de carga de veinte vagones. Entonces llevaba caballos que descargaron en *Hamburgo* para transportarlos a *América*. La protagonista prefiere no pensar en el destino de estos caballos porque hay muchas posibilidades de que los hubieran llevado allí para que sirvieran como comida³⁰⁷. Cuando el tren se acerca al puente, reduce su velocidad. Para ella éste es el momento más importante de la noche. Una vez segura de que el tren llega salvo a la estación, enciende un cigarrillo y se pone a imaginar a los maquinistas durante un viaje diario que dura cinco horas.

Lo que queda de la secuencia es un relato hipotético en el que la experiencia que tuvo la protagonista en este tren le sirve como base para sus imaginaciones. Los dos maquinistas habrían hablado mucho al empezar a trabajar juntos, pero con el tiempo se les acabarían los temas e irían callados pensando cada uno en sus cosas, mirando los paneles de mando o los raíles. La protagonista vuelve a recordar el día en que estaba con los maquinistas en la locomotora del tren. Los caballos estaban nerviosos, asustados y no dejaban de relinchar. Ella también estaba asustada, no podía quitar la vista de los raíles, se hipnotizaba como cuando iba al mar y veía las olas. Al poco dejaron de darle miedo y pudo fijarse en ellos sin asustarse, se sentía atraída por la imagen de los raíles mezclándose ante sus ojos porque el tren iba a ciento cuarenta kilómetros por hora. Lo único que le daba miedo era la posibilidad de que otro tren saliera de la oscuridad en dirección contraria y se estrellara contra el suyo. *Katharina* supone que los maquinistas tuvieron este miedo al principio, pero que luego lo perdieron.

La protagonista empieza a hablar de los dos maquinistas. El primero está casado y tiene dos hijos. Siempre está preocupado por ellos. Cuando ve una luz encendida en una casa muy de noche deduce que allí hay un niño enfermo. Aguanta el deseo de llamarlos para saber cómo están hasta llegar a *Hamburgo*, donde lo primero que hace es telefonarlos y, si no puede hacerlo, le basta con pensar que se ha acordado de ellos. Después de éste, la protagonista habla del otro que se llama *Sebastián*. De lo que dice la

³⁰⁷ Recuérdese el cuento de *Post tenebras spero lucem* en el que se habla de un caballo que va al carnicero, pp. 112 y 113.

protagonista podemos deducir que ella está enamorada de este maquinista, aunque sólo ha estado con él unas pocas veces. Aquel día en que lo acompañó en la locomotora, *Sebastián* le prometió hacer silbar tres veces al tren como señal de saludo al atravesar el puente. Lo hizo durante cuarenta y cuatro noches seguidas y después dejó de hacerlo. La protagonista imagina que este maquinista desea estar con ella en la habitación en ese momento, pero pronto desiste de ese pensamiento porque está segura de que él ya no se acuerda de ella.

B. 4. 1. 4.II. SALDRÍA A PASEAR TODAS LAS NOCHES

II. (DECLARACIÓN DE MARIE)³⁰⁸

La segunda parte del relato está narrada también en primera persona y en forma de una confesión o declaración. La primera secuencia de esta parte del cuento trata el tópico mítico-temático del despertar de la naturaleza unido al del hombre: la infancia. Se tratan aquí los últimos momentos de este despertar que termina con el otoño y con la pérdida de la ilusión de la protagonista, la niña *Marie*. El tópico ya había sido tratado anteriormente varias veces por *Atxaga*, sobre todo en el conjunto de poemas llamados *Familia* (1975-1984) y que pasaron a formar parte de *Poemas & híbridos* (1990). Hay muchas coincidencias entre *Marie* y *Ainhoa* o *Toby* y la perrita *Shola* que aparecen en estos poemas, pero este aspecto de intratextualidad de los relatos de *Obabakoak* es tan extenso que requiere un estudio aparte.

Esta primera secuencia se cuenta en forma de un relato siléptico, es decir, una vez lo que ha pasado varias veces. *Marie* cuenta lo que hacía todas las tardes y noches en compañía de su abuelo, el caballo *Kent* y el perro *Toby*, pero a veces interrumpe el carácter reiterativo para referirse a hechos concretos. El abuelo es diferente de la abuela, ésta no quiere salir de casa, mientras que a aquél, a pesar de la vejez y la debilidad, sí le gusta hacerlo. Va montado en el caballo *Kent* y lleva con él a su nieta *Marie* y al perro *Toby*. Ayudado por *Marie*, intenta cuidar a la naturaleza, dando de comer a las cinco crías de una pareja de golondrinas que anidan en el establo de la granja, miden el crecimiento de las plantas con una cinta métrica y observan el comportamiento de un murciélago al que llaman *Gordon* o de un pájaro tardón al que llaman *Arthur*. Tanto la niña como el abuelo hablan con y de los animales y plantas como si fueran seres humanos, tal y como se ha visto en *Cuando una serpiente mira al pájaro*³⁰⁹. El paseo termina siempre con los últimos rayos del sol sobre una colina desde la que se pueden ver las luces del pueblo y de la estación de trenes.

Dentro de este relato siléptico se cuentan algunos hechos que forman unos relatos singulativos, esto es, se cuenta una vez lo que pasa esa vez: el comportamiento brutal con los animales del compañero de clase de *Marie*, *Vicent*, como con aquel murciélago al que dio un cigarro cuyo humo lo infló hasta provocar el estallido de su tripa; o los comentarios irónicos de este mismo niño acerca de la maestra enamorada, la pobreza de la familia de la niña y la imposibilidad de su acceso a la escuela superior, el trabajo de la madre como costurera para poder sostener la economía debilitada de la familia (recordemos que la madre hace un vestido rosa para la maestra). En el verano a veces los acompaña la gallina *Franckie* que el abuelo lleva para que picotee a las

³⁰⁸ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., pp. 143-150. En la versión en euskera, *Gauero aterako nintzateke paseatzera. II. Marie-ren azalpena*, op. cit., pp. 115-119.

³⁰⁹ Véase ATXAGA, Bernardo, *Cuando una serpiente mira al pájaro*. op. cit.

serpientes a las que tiene mucho miedo y odia porque matan a los pobres pájaros. El límite de esta rutina diaria es aquel día de otoño en que la maestra llevó a los niños a la estación de tren.

La segunda secuencia tiene como núcleo el final de los días felices de la infancia de la niña que empieza con la desaparición de *Kent* para siempre. Un día de otoño que los niños pasaron haciendo problemas de Aritmética, la maestra los lleva en la última hora a la estación de trenes para ver los caballos que van a cargar en el tren. Allí *Marie* observa esta gran cantidad de caballos, unos doscientos o más, y cómo les sale el vapor por el hocico porque hace frío. *Vicent* le dice que los van a llevar a *América* para el matadero porque a los americanos les gusta la carne de caballo. También la informa sobre la identidad de la persona de la que la maestra está enamorada: el maquinista del tren que va a llevar los caballos, pues los ha visto besarse alguna vez.

Marie va corriendo a la escuela para recoger su cartera y de allí a la casa para asegurarse de que *Kent* está bien. Sospecha que al caballo lo han llevado con los otros y el presentimiento se ve confirmado con la cara angustiada del abuelo que está sentado en la puerta de la granja y con la ausencia del caballo del establo. Cuando lo descubre, oye el silbido fuerte del tren saliendo de la estación. Desde aquel día, *Marie* no sale de casa porque el abuelo no puede hacerlo, está tan débil que no puede ir de paseo sin el caballo. Tampoco va a la escuela porque la maestra desde que subió aquel día en el tren con el maquinista no ha vuelto a la escuela. Así se aclaran algunos datos sobre *Katharina* que no aparecieron en su declaración: era maestra, se enamoró del maquinista, se fue con él un día en el tren y desde entonces quedó en un pueblo cerca de la estación para esperar que la saludara *Sebastián* todas las noches con los silbidos del tren. Para sobrevivir, tiene que dar unas clases particulares de Matemáticas. Conocemos algunos de estos datos gracias a *Vicent*, que le dice a *Marie* “que ya sabía de quién estaba enamorada la maestra, que del maquinista, del maquinista del tren que se iba a llevar a los caballos, que lo sabía porque les había visto dándose un beso”³¹⁰. El maquinista es el único hilo de comunicación de la maestra con el exterior y después, cuando se olvida de ella, se ha quedado sin nada. Según José Ángel Ascunce, el caso de *Katharina* es “el más trágico de todos [los personajes de *Infancias*] por revelar una existencia frustrada en medio de la más absoluta soledad”³¹¹. Así la primera parte del cuento, por orden cronológico tenía que venir después de la segunda.

La idea central de los dos relatos es la diversidad de los significados y asociaciones de la misma cosa según cada persona. Mientras que a *Katharina* la noche la asusta y le da miedo, para *Marie* significa el recuerdo de la buena vida que tenía con sus seres queridos y que ahora no puede tener por la desaparición de uno de ellos. El silbido del tren le recuerda a *Katharina* el día en que estuvo con su amado y, cuando lo escucha, se tranquiliza; mientras que el mismo silbido le recuerda a *Marie* la pérdida de un ser querido y le produce tristeza y pena. En ambos casos produce desesperación: en uno por ser recuerdo bueno, en otro por ser malo, pero en los dos hay soledad.

³¹⁰ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 148.

³¹¹ ASCUNCE, José Ángel, op. cit., p.47.

Los dos cuentos parecen ser una especie de experimento literario o un ejercicio de estilo de éstos en que se da una frase y cada uno tiene que desarrollar un cuento que empieza con la misma, recurso que *Atxaga* repetirá, parafraseando al soneto irónico de *Quevedo*, en el cuento “Un cuento para Violante” del libro *Lista de locos y otros alfabetos*³¹². También se notan muchos elementos narrativos en común entre estos dos relatos y el de *Post tenebras spero lucem*. La maestra en los dos cuentos es una mujer joven enamorada de un hombre que no le hace caso y que sólo estuvo con ella una sola vez. Están aburridas y tienen una cierta afición por los números, les encanta contar todo para matar el tiempo hasta tener un breve contacto con el amado: una espera una carta y la otra el silbido del tren conducido por su amado. En los dos casos se ve la relación maestra – alumno en la que el final es trágico para el último.

La narración de *La declaración de Katharina* va en un nivel simultáneo a la acción, una acción en presente que no deja de ser la repetición de otras del pasado, el comienzo y el final de esta acción se sitúan en un tiempo limitado de la noche, lo suficiente para articular las declaraciones de la protagonista o para escribirlas. Aquí y en el segundo apartado del relato sólo se ve lo que escribe el personaje o lo que confiesa sin que aparezca ningún comentario de un narrador extradiegético como en el resto de los relatos de *Infancias*. Aunque el tiempo que dura la declaración es limitado y corto, se percibe una velocidad mínima debido a las analepsis que hacen referencias a momentos repetitivos que se sitúan en el pasado con respecto al presente de la acción. Entre estos momentos repetitivos destacan: la corrección de los ejercicios de Matemáticas, la lectura de las revistas del corazón, los ruidos de la calle mientras se espera el tren, los ruidos que éste hace al atravesar el puente de hierro y los tres silbidos que, como saludo, le hacía *Sebastián* a lo largo de los cuarenta y cuatro días posteriores a su estancia en el tren.

También se hacen referencias a hechos aislados, como el vecino que le aconseja comprar un perro, la experiencia de estar en el tren con el amado y las pocas veces que bajó al portal y acabó desistiendo de la idea de salir de paseo hacia la estación. Aunque no se menciona directamente, la acción puede transcurrir en la década de los cincuenta del siglo XX debido a las referencias a los amores del *Aga Khan* y al automovilista argentino *Juan Manuel Fangio*, cuyas noticias eran de moda en aquella época.

Toda la historia transcurre durante la noche, para reflejar la soledad y el silencio que inspira y que acentúa este aspecto en la vida de la protagonista. Lo mismo pasa en la *Declaración de Marie*, que partiendo de una noche en la que resiste las ganas de salir, cuenta, utilizando el imperfecto que denota repetición, sus vivencias por las tardes y principios de las noches durante los veranos y otoños. Las analepsis alargan aquí también el tiempo del discurso, lo que hace que el relato pierda velocidad. Como en el primer apartado del relato, las analepsis se refieren a sucesos repetidos en el pasado y a otros que pasaron sólo una vez. Del primer caso destaca sobre todo el paseo diario que daba la niña con su abuelo y los animales domésticos. Del segundo caso, los

³¹² ATXAGA, Bernardo, , “Un cuento para Violante”, en *Lista de locos y otros alfabetos*, op.cit., pp.31-44.

comentarios de su compañero *Vicent*, el vestido que había hecho su madre para la maestra y toda la segunda secuencia a partir de la visita de los niños a la estación de trenes.

En estas dos variedades de cuento, en *Declaración de Katharina*, y en *Declaración de Marie*, se utiliza un único plano: el de la experiencia. El de la escritura o la narración que aparece en los tres relatos anteriores, aquí no ocupa ni un mínimo espacio; sin embargo, podemos deducir que las dos variedades del cuento pueden tratarse de una declaración o confusión escrita por las protagonistas y que el narrador extradiegético se limita a reproducirlas tal cual sin ninguna intervención perceptible por el lector implícito. Desde un punto de vista cronológico, la segunda historia tiene que situarse antes de la primera, pues termina con la venta del caballo que fue llevado a *América*, mientras que sabemos que la acción de la primera historia transcurre en momentos posteriores a este hecho.

El espacio en este cuento con sus dos variedades no es *Obaba* como en los otros cuentos de *Infancias*, sino *Alemania*. De las descripciones de la calle y el peligro de andar por la noche para una mujer se puede deducir que en la primera variedad la protagonista está en *Hamburgo* en una casa desde la que puede observar la vía del tren e ir andando hasta la estación. La segunda variedad se puede situar en un pueblo a cinco horas en tren de esta ciudad, puede estar en el sur del país³¹³. En la *Declaración de Katharina*, el espacio no influye nada en la protagonista. No ve más lejos de lo que le permite la ventana de su casa de la que nunca sale por la noche. Lo que sí influye en ella es el paso del tiempo. Sólo se menciona la casa, y, dentro de ella, la cama y la ventana, mientras que la calle sólo es percibida a través del oído.

Por otro lado, el espacio en la *Declaración de Marie* es de una influencia latente, transmite la tranquilidad y la armonía con la naturaleza en que vive la protagonista con sus seres queridos antes de que los padres vendieran a *Kent*. Se describe el camino por el que pasean todas las tardes, las plantas, los pájaros y el paisaje verde del verano. Con la llegada del otoño se vuelve amarillo y sin vida, como símbolo de la vida aburrida que la protagonista lleva desde el momento de la venta del caballo. Aquí el tópico no es el paralelismo que hay entre el resurgimiento de la naturaleza y la infancia, sino el que hay entre la muerte de la naturaleza y el fin desengañado de la infancia.

En cuanto a los personajes, se nota una relación compleja en lo que respecta al de *Katharina*: mientras que es la protagonista en la primera variedad del cuento, en la segunda desempeña un papel secundario. De su apariencia física no se detalla nada, salvo en la *Declaración de Marie* en la que el personaje de *Vicent* se burla de su aspecto, pues, según él, se parece al de una fresa con gafas. Es posible que se refiera irónicamente a su gordura y a su color blanco rojizo acentuado con el vestido rojo que le ha hecho la madre de *Marie*. En la primera variante del relato, sabemos su nombre propio ya desde el título. En la segunda sólo aparece con su profesión como maestra.

³¹³ Esta distancia puede ser la misma que hay entre los gemelos del cuento *Margarete y Heinrich*, gemelos que analizaremos más adelante.

La desolación, la soledad, el aburrimiento y la angustia marcan su personalidad en la primera variedad del relato, mientras que en la segunda aparece alegre por estar enamorada del maquinista. Teniendo en cuenta que cronológicamente la segunda variante del cuento es anterior a la primera, podemos deducir que sufre un desengaño amoroso debido a que su amado la ha abandonado después de que ella había dejado todo para estar cerca de él. El lenguaje que utiliza en su declaración revela una personalidad infantil e inocente gracias a la cual *Sebastián*, el maquinista, ha podido engañarla. *Katharina* es un *sujeto* cuyo *objeto* es conseguir oír el silbido de un tren conducido por el amado, pero éste ni se acuerda de ella y sólo consigue oír los ruidos nocturnos de una calle (*destinatarios*).

Por otro lado, *Marie*, la protagonista de la segunda variedad del relato, es una niña de unos once años e hija de una familia pobre del campo. En la inocencia que acompaña a la infancia, no da mucha importancia al estado económico de sus padres o a la imposibilidad de que pueda continuar sus estudios; el futuro no le importa, puesto que ve con ojos optimistas el presente. Es una niña que vive en armonía con la naturaleza que la rodea. Los elementos de esta naturaleza, sobre todo los animales, son, para ella, como seres humanos por eso los nombra, les habla y les cuenta sus anécdotas. Al caballo lo llama *Kent*; al perro, *Toby*; al murciélago, *Gordon*; al pájaro nocturno, *Arthur*; a la gallina, *Frankie*. Cuenta sus paseos por las tardes y las noches en compañía de su abuelo y de estos animales pero, cuando falta uno de ellos, *Kent*, ya no puede continuar con esos hábitos. Este suceso marca un antes y un después en su vida, pues supone la pérdida de la ilusión infantil.

Marie desempeña un papel muy importante en la información que se da al lector sobre el personaje de *Katharina*. A través de lo que cuenta *Marie*, se puede llegar a saber lo alegre que estaba la maestra antes del viaje en tren que se llevó a los caballos. Habla de su vestido rojo que refleja, según el amigo de *Marie*, *Vicent*, que está enamorada. La imagen alegre de la maestra en esta parte del cuento contrasta con la tristeza en la parte anterior en lo que a configuración del tiempo del relato se refiere, pero posterior en el tiempo de la historia, como si se tratara de relación consecuencia - causa.

El resto de los personajes de este relato aparecen en la primera parte, como actantes de sonidos que entretienen a la maestra con los que ésta se familiariza y llega hasta nombrar a uno de ellos, a *Fangio*, que anticipa la llegada del tren del amado, pues pasa por debajo de la ventana de *Katharina* todas las noches a las tres y media, justo unos minutos antes de hacerlo el tren. En cuanto a los dos maquinistas que nunca aparecen en la acción del presente, uno de ellos es padre de familia preocupado siempre por sus hijos y el otro el amado de *Katharina* que, tras una breve relación, la ha dejado abandonada.

En la segunda parte, los personajes secundarios son la familia de *Marie*, el padre que tiene la granja y la madre que de vez en cuando trabaja como modista. Entre los miembros de la familia, el que más influencia ejerce sobre la niña es el abuelo. Es un personaje que se parece mucho al abuelo de la novela corta *Cuando una serpiente mira*

al pájaro, que fue escrita unos seis años antes de *Obabakoak*. Es un hombre en plena armonía con la naturaleza, que quiere que siga viva por lo que va midiendo las plantas para ver si siguen creciendo o no. Lo vemos después de medir a una planta diciendo a Marie: “—Podemos estar tranquilos, Marie. Esta planta ha crecido siete milímetros desde ayer. El mundo sigue vivo”³¹⁴. En otra ocasión lo contemplamos dando de comer a las crías de las golondrinas. Su único miedo son las serpientes, por eso lleva a la gallina como experta en su caza.

Se puede incluir aquí también a los animales a los que se refiere Marie después de un proceso de personificación, reciben calificativos humanos como ocurre en la literatura infantil. Vemos a Marie diciendo del caballo: “*Kent era un caballo muy bueno, buenísimo, y cuando le reñíamos se ponía muy triste, y te miraba con sus ojos grandes, y entonces nosotros le perdonábamos todo*”³¹⁵. Los nombres de los animales (el caballo *Kent*, el perro *Toby*, el murciélago *Gordon*, el pájaro nocturno, *Arthur* y la gallina *Frankie*) se parecen a los personajes de la perra *Shola* y el perro *Bambulo* que aparecen en muchas obras de literatura infantil de *Atxaga*.

En cuanto a los niveles narrativos del relato, se nota que, a diferencia del resto de los relatos de *Infancias*, éste, con sus dos variedades, sólo está contado por unos narradores autodiegéticos, es decir, intradiegéticos que se sitúan dentro de la historia, y homodiegéticos que son personajes de la acción. En ambos casos, el narrador es la misma protagonista. Sabe todo sobre sí misma pero es de omnisciencia limitada en lo que se refiere a los demás personajes del relato. Vemos que Marie no sabe a ciencia cierta las causas de la desaparición de la maestra de la escuela del pueblo. Tampoco *Katharina* sabe nada del maquinista *Sebastián* o de su compañero. La información que proporciona al lector implícito sobre el presente de estos dos personajes se basa en suposiciones fundadas sobre la única experiencia en que ha estado con ellos en el tren.

Como protagonistas de sus historias, los dos narradores intervienen en la acción, juzgan a los demás personajes pero nunca reflexionan sobre el acto de narrar. Son narradores transitivos. No cabe duda de que existe otro narrador extradiegético que desempeña la función de organizar el texto reproduciendo primero la confesión de *Katharina* y después la de Marie, a pesar de que la primera es cronológicamente posterior a la segunda. Este narrador no interviene nunca en la narración ni se identifica con ninguno de los personajes. Partiendo de esta idea, podemos decir que el modo narrado de las dos variedades del relato es una pura citación de un documento escrito por las protagonistas o de un monólogo interior, ordenado por este narrador, en el que las dos intentan justificar sus razones para no salir de noche.

Por otro lado, las dos declaraciones utilizan un modo narrado en el que la única voz y visión son las de las protagonistas, es decir, la focalización del relato es interna y fija. En este modo narrado se citan los discursos de los personajes de diferentes formas:

- Estilo indirecto en el que se utiliza un *verba dicendi* como en el caso en que un vecino da a *Katharina* un consejo: “*Un vecino me dijo que me comprara*

³¹⁴ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 145.

*un perro*³¹⁶; o cuando *Marie* cita las palabras del abuelo sobre lo indecisos que son el murciélago y la abuela: “*el abuelo decía que Gordon era un pájaro muy indeciso y que por eso tenía aquella forma de volar [...] y que la abuela era como Gordon, muy indecisa, y que por eso no salía nunca*”³¹⁷.

- Estilo directo en el que se cita fielmente el acto de habla de los personajes, bien con un *verba dicendi*, bien con rayas o ambas técnicas. El vecino de *Katharina* cita una supuesta pregunta de alguien que se cruza en la calle con la protagonista y lo que debe ser la respuesta. Se colocan los dos discursos entre comillas angulares: “*Un vecino me dijo que me comprara un perro, y que así cuando alguien me preguntara, «cómo tan de noche y usted dando vueltas por la ciudad», yo le podría responder, «pues por el perro, no quiero que este holgazán esté todo el día tumbado y se ponga como una foca*”³¹⁸. Cuando *Marie* va a la estación con el resto de los compañeros de clase, conversa con *Vicent* sobre el destino de los caballos que llevan a *Hamburgo* en el tren: “—*¿A dónde quieren llevarse los caballos?*

—*Los van a llevar a Hamburgo — me respondió riéndose.*

—*¿Por qué a Hamburgo?*

—*Pues para meterlos en un barco y mandarlos a América*”³¹⁹.

Esta conversación es la más extensa entre las citadas en el cuento porque en ella la protagonista se entera del destino de su amado caballo *Kent*, momento de más intensidad emocional del relato y que marca un cambio drástico en la vida de la niña.

³¹⁵ *Ibidem.*

³¹⁶ *Idem*, p. 137.

³¹⁷ *Idem*, p. 145.

³¹⁸ *Idem*, pp.137-138.

³¹⁹ *Idem*, p. 148.

B. 4. 2. Nueve Palabras en honor del pueblo de Villamediana³²⁰

Esta segunda parte del libro es el quinto relato de la primera parte del libro en la versión vasca; pero, como en la castellana, el núcleo temático de ésta es la infancia, resulta difícil incluirlo en ella, por eso el autor lo separa de los cuentos anteriores. podemos considerarlo como una novela corta en la que domina la misma técnica utilizada en las otras dos partes del libro, la anterior y la posterior. Como en éstas, hay un corpus que mezcla el concepto de novela y el de relatos separados, que se enlazan entre sí por medio de su localización en el mismo espacio mental. El enlace entre los relatos o anécdotas de *Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana* está en el protagonista-narrador que aparece en todos, el espacio físico-mental dominante (*Obaba y Villamediana*) y la repetición de muchos personajes en más de un relato.

Para entender mejor el entramado de relaciones de las estructuras subyacentes de los relatos entre sí y con el corpus que los reúne es preciso intentar averiguar la organización y composición de este texto. Consta de ochenta y una páginas (setenta y una en la versión vasca), redactadas de forma seguida sin dividir en capítulos; sin embargo, el autor tiende a organizarlos en secuencias sin título, pero ordenadas numéricamente. Como todo texto, se puede dividir en unidades más pequeñas. Según el tema, distinguimos dos grupos principales:

1. PARTE INTRODUCTORIA DEL RELATO.

Abarca desde la página 153 hasta la 160 (en la versión vasca, pp. 121-127) y es una especie de introducción al relato principal. En ella, el narrador expone su teoría sobre la memoria y el hecho de llevar unos recuerdos a la escritura, cuál es el término medio para hacerlo y qué cantidad de recuerdos es la más adecuada para transmitir. Estamos ante un tratado metaliterario en el que se busca la perfección de la forma y del contenido para un relato que se va a escribir. Bajo nuestro punto de vista, se trata de una introducción breve a los conceptos de orden, selección y coherencia que tiene que reunir cualquier texto narrativo en general y, en particular, el que el narrador va a contar a continuación; por eso reflexiona, antes de empezar, sobre estos conceptos: la importancia de ordenar los sucesos y acontecimientos que va a narrar, la conveniencia de elegir en concreto unos sucesos y objetos u otros y la necesidad de una coherencia lógica imprescindible para entender cualquier comunicación.

En este primer apartado, el narrador homodiegético, en primera persona, nos cuenta dos historias sobre la memoria y de las que ha sido testigo: la primera, sobre el exceso de ésta y la segunda, sobre su desaparición.

En la primera historia el narrador es testigo, recuerda una situación por la que pasó a los nueve años durante su estancia en la casa de unos tíos suyos a la que llega de

³²⁰ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., pp. 151: 232. En la versión en euskera, *Hamaika hitz Villamedianako herriaren ohoretan, eta bat gehiago*, pp. 121-191.

visita un hombre que padece de incontinencia verbal, se dice de él que “*El único mal que tiene este hombre es que recuerda demasiadas cosas*”³²¹, y lo cierto es que empieza a recordar la primera vez que vio al niño, qué vestía, cómo era y todos los detalles. Comienza a hablar balbuceando un interminable monólogo hasta que queda totalmente callado y cae de bruces, después de estar todo el tiempo apoyado en la pared, cuando el médico le echa un balde de agua fría por encima. El tema aquí es el exceso de memoria y el de exteriorizarla en forma de palabras sin orden.

La otra historia transcurre veinticinco años después, es decir, con el narrador-testigo ya mayor, con unos treinta y cuatro años. El caso aquí es el contrario del anterior. El narrador visita a su amigo *Martín* que está internado en un psiquiátrico. Ha enloquecido porque “*se le ha borrado todo lo que tenía en la cabeza como se borra una cinta*”³²². Después de un encuentro decepcionante con el amigo en el que éste no lo reconoció, el narrador mantiene una conversación con el médico sobre la memoria y la conveniencia de tener una memoria selectiva. Se hace una comparación entre los dos casos. La conversación acaba con una pregunta del personaje-narrador al médico:

— *Entonces, ¿cuánto hay que recordar [...].*

— *Ni poco ni mucho.*

— *Pero por ejemplo, ¿cuántas palabras?*

— *Nueve palabras*”³²³.

Las dos historias tienen un paralelismo por el uso del narrador autodiegético, por el tema de la memoria y por la comparación entre los protagonistas de las dos. Durante el transcurso de la segunda, el narrador menciona el caso del hombre de la primera:

— *Siendo pequeño conocí a un hombre que tenía la cabeza trastornada. Pero aquél enloqueció porque recordaba demasiado*”³²⁴ y, dentro de esta misma parte, el médico sintetiza el núcleo de las dos historias cuando compara la memoria con una presa:

— *Yo creo que la memoria es como una presa [...] Le da vida a todo nuestro espíritu, lo irriga. Pero igual que la presa, necesita de unos aliviaderos para no desbordarse. Porque si se desborda o revienta destroza todo lo que encuentra a su paso.*

— *Y por otra parte una vez que se vacía se queda seca*”³²⁵.

La conversación en la que el médico sentencia que hacen falta sólo nueve palabras para recordar una historia da paso al comienzo de la segunda parte del relato, que es la parte principal de éste y marca la forma que el autor va a seguir en la redacción del corpus principal, que se compondrá de nueve secuencias acerca de su estancia en el pueblo castellano de *Villamediana*. En la versión euskérica del libro el médico precisa que son once palabras, *hamaika hitz*, por eso la historia está dividida en

³²¹ *Idem*, p. 155.

³²² *Idem*, p. 159.

³²³ *Idem*, p. 160.

³²⁴ *Idem*, p. 159.

³²⁵ *Ibidem*.

once secuencias; sin embargo, el contenido no se altera, puesto que el narrador de la versión castellana resume las secuencias cinco, seis y siete de la versión vasca en una sola, la cinco. A continuación, vamos a analizar más detalladamente cada una de las nueve secuencias de las que se compone el corpus principal en la versión castellana del libro.

2. CORPUS PRINCIPAL DEL RELATO.

Secuencia 1.

La primera secuencia intenta transmitir al lector de forma resumida las vivencias del personaje-narrador en *Villamediana*, lo que apoya el título que le damos: *Introducción*. Hay que referirse a que la estancia del narrador en este pueblo es un dato bibliográfico de Bernardo Atxaga. En *Horas extras* el autor confiesa haber pasado por este lugar en compañía de dos amigos y que ha visitado el pueblo, sus llanuras y bosques, incluso ha conocido a un pastor de la comarca que se llamaba *Gabriel*, tal y como se llama el pastor blanco que aparece en nuestro relato.³²⁶ En una entrevista afirma haber estado allí unos siete días durante el mes de noviembre y que le ha impresionado mucho la soledad física que hay en este pueblo castellano: “*el tema de la soledad va apareciendo pero no lo pienso con más conciencia hasta que estoy en Villamediana, este pueblo castellano donde la soledad no es solamente la soledad subjetivamente considerada como tal, sino que es la soledad física[...]. En villamediana cuando yo estuve en noviembre no había nadie.[...] Vas a un sitio solitario, te pasas siete días, y la cabeza la tienes llena de fantasmas*”³²⁷

En esta secuencia domina más la inacción que los sucesos. Es una descripción resumida del pueblo palentino dando como palabras claves de este resumen las de *sol*, *trigal*, *vacío*, *cuervo* y *oveja*, elementos principales en el espacio físico-mental de *Villamediana*. Para el narrador autodiegético, el elemento que más echaba de menos en su pueblo natal, *Obaba*, era el sol, mientras que en *Villamediana* lo veía casi todos los días, puesto que es habitual en la meseta castellana. Los trigales también son algo poco visto en los montes de Euskadi. Así que, como queda indicado, lo primero que atrajo su atención en orden e importancia es lo que no tiene en su paisaje habitual de *Obaba*. Los tres siguientes elementos de este espacio son el vacío que sufrían muchas casas abandonadas por unos habitantes que se fueron a las grandes ciudades y la abundancia de cuervos y ovejas, características comunes de muchos pueblos, no sólo de Castilla sino también de Euskadi y de la mayoría de los espacios rurales de toda España.

Es una secuencia tan corta que parece una “*redacción escolar*”³²⁸ o, mejor dicho, un guión o síntesis en el que el narrador-personaje expone, de una manera condensada, parecida a la del caso de *Martín* que perdió la memoria, su vida en el pueblo. Esta forma de describir basándose en la brevedad, la coherencia y la lógica no es la más adecuada

³²⁶ ATXAGA, Bernardo, *Horas extras*, Madrid, Alianza, 1997.

³²⁷ SMITH, Alan, “Entrevista con Bernardo Atxaga”, en *Letras Peninsularers* vols. 8.2 y 8.3, Board, Michigan State University, Invierno de 1995-1996, pp. 420-421.

³²⁸ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 161.

para transmitir sus memorias porque no es explicativa, por eso empezará selectivamente los recuerdos de su vida en *Villamediana* en las siguientes secuencias.

Antes de terminar la secuencia, los enunciados narrativos dejan de ser de inacción, es decir, comunicadores de la identidad de los *existentes* (en este caso, el espacio) y sus cualidades para dar paso a un enunciado narrativo de proceso que comunican el suceso de la llegada del personaje a *Villamediana* en un día oscuro de invierno, lo cual se contradice con todo lo explicado antes. No es un día de sol, con trigales, cuervos y ovejas, como se afirma al principio, sino un día helado, que no permite ver las cosas ni a los habitantes del pueblo.

Esta característica del dominio de la descripción sobre la narración o, en términos de *Chatman*³²⁹, de los enunciados narrativos de inacción sobre los de proceso, del ser sobre el hacer y suceder, no sólo impera en esta secuencia sino también en el resto del relato. Sin embargo, no podemos afirmar esta idea como una conclusión general, puesto que, en muchos casos, destaca también la narración de los hechos como medio a través del cual se realiza la caracterización de los personajes.

Secuencia 2.

Esta segunda secuencia es la primera de las otras ocho que componen los recuerdos detallados del personaje-narrador durante su estancia en *Villamediana*. En ella los temas principales son:

1-La influencia que el espacio físico y a veces mental ejerce sobre el estado anímico de los personajes y sobre su óptica de lo que les rodea.

2-La marginación de algunos sectores de la sociedad.

En la primera parte de esta secuencia, predomina el tono pesimista y sombrío, reflejo de las impresiones negativas que puede sentir cualquier forastero que llega a una sociedad desconocida y ve las cosas desde una óptica diferente a los que ya nacieron y viven en ella. Como señalamos anteriormente, la influencia del espacio y de las circunstancias constituye el núcleo de la primera parte de la secuencia en la que el narrador autodiegético discute con el lector implícito el sentido de esta influencia. Confiesa que no puede estar al margen de las condiciones climáticas y que su estado de ánimo va ligado a éstas, al contrario de los que se enorgullecen de poder aislarse psicológicamente del entorno. Es otra síntesis con la que el narrador comienza su relato, expone la idea principal de lo que posteriormente irá detallando.

Después de la reflexión, pasa a la explicación. Comienza el relato con la frase con que terminó la primera secuencia "*llegué a Villamediana en un oscuro día de invierno*"³³⁰, lo que refleja la decisión de volver a narrar y dejar de reflexionar, pero los enunciados de inacción toman rápidamente las riendas del relato. Describe el paisaje de *Villamediana*, tal y como lo vio la primera vez, utilizando figuras retóricas como la personificación del pueblo y su comparación con alguien envuelto en un lienzo blanco e

³²⁹ CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso, La estructura narrativa en la novela y en el cine*; versión castellana de Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990. pp. 32 y 33.

³³⁰ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak, op. cit.*, pp. 161 y 162.

hilado para referirse a la niebla que cubría el paisaje y no dejaba ver más que unos pocos detalles y que, en vez de ayudar a aclarar las cosas, causa más confusión. La falta de claridad mental aquí es consecuencia de la niebla —se puede hablar de paralelismo con el personaje de *Niebla* de Unamuno,— pero, al mismo tiempo, es el reflejo de la reciprocidad y la coacción entre el personaje y el entorno, como hemos señalado al referirnos a *Esteban Werfell* en la primera parte del libro. La confusión del entorno es también el reflejo de la confusión del personaje.

El narrador-personaje relaciona la decepción que está experimentando con sus ideas previas al viaje; en vez del pueblo soleado y acogedor que esperaba, se encuentra con la oscuridad neblinosa, casi agresiva, y la misma soledad de la que huía. Además, el paso del tiempo no cambia nada. Sus paseos por el pueblo desierto y la contemplación desde la ventana del paisaje borroso profundizan su sentimiento de soledad y el tono sombrío del relato.

El siguiente paso, en vez de adentrarnos en la narración de algo nuevo, desempeña la función de dar énfasis a la descripción sombría del paisaje. La óptica desde la que veía el personaje-narrador en las anteriores líneas era la de una persona de pie y estática, ahora es la de alguien que se está paseando por el pueblo, pero que sigue sin ver nada nuevo; todavía no se le ha revelado el secreto de tanto silencio y misterio que rodean al pueblo y lo que va descubriendo lo asusta más y le hace recordar una de sus pesadillas infantiles: la de un niño abandonado en una ciudad muerta; otra versión de la metáfora de Antonio Machado³³¹, la del niño abandonado de su gente y que se encuentra entre el gentío. Es la misma confusión porque coincide la soledad aunque nos encontremos entre la multitud.

Con el paso del tiempo observamos un cambio radical en el paisaje y en el estado anímico del personaje; se le quita este espejismo y confía en la aparición de la gente lo antes posible. En su tercer día en este pueblo fantasma llega la salvación y la seguridad de la existencia de alguien más. La primicia se anticipa por el oído ya que el sonido de una radio o un tocadiscos anuncia que “«*alguien vive*»”³³² en *Villamediana*.

Después de una semana, se aclara todo, se levanta la niebla y aparece la gente por la calle. Es entonces cuando se percibe la existencia de otro lector en la novela, un narratario que es el receptor de las cartas que escribe el personaje; puede tratarse de algún amigo al que confiaba su experiencia y su aburrimiento en este pueblo sin habitantes. Como si se tratara del *Aleph* de Borges³³³, se le descubren muchas cosas al personaje-narrador que recurre al uso del polisíndeton, como lo había hecho el mencionado autor, al enumerar lo que empezaba a ver cuando la niebla se levantó: “*la gota de agua que desde mi llegada había colgado del tendedero de mi balcón —y que, en las cartas, yo había descrito como guisante de cristal— cayó al suelo para siempre.*”

³³¹ Véase MACHADO, Antonio, *Soledad, Galerías y Otros poemas*, “siempre buscando a Dios entre la niebla” LXXVII.

³³² ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 164.

³³³ BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.

*Y había claros en el cielo, y las plantas se erguían, y la plaza se llenaba de ancianos y de niños*³³⁴.

El cambio radical lo sentencia la frase que escribe el personaje en una de sus cartas: “*parece que lo peor ya ha pasado*”³³⁵; se integra rápidamente en la sociedad de *Villamediana* y llega a conocer a muchos de sus habitantes, como la dueña de la tienda de ultramarinos, el vecino *Onofre*, el guardabosques *Daniel* y muchos otros cuya función, en un principio, es la de presentar su visión del pueblo al protagonista y sobre todo la de opinar e informar y que constituye el núcleo de todo lo que queda de esta secuencia.

El primer contacto del protagonista con la vida del pueblo fue a través del oído, cuando escucha música alegre procedente del tocadiscos de alguna casa y la curiosidad le lleva a informarse sobre los habitantes de ésta y el porqué de su alegría en un lugar tan sombrío y agrio como *Villamediana*.

Interesa destacar aquí las fuentes de información sobre el caso de los pastores y por qué se llaman así sin tener ningún animal que cuidar:

- los datos aportados por otros personajes: la tendera, el guardabosques y el vecino;
- la experiencia propia del personaje-narrador al tratar con algunos de los representantes de este colectivo;
- las teorías y conclusiones de éste, combinando todo lo que se le ha proporcionado al respecto.

Al principio, la información sobre estos individuos tenía un matiz contradictorio y de misterio por muchas razones:

- la alegría de vivir a pesar de lo triste que es el pueblo;
- el abundante número de ellos en un pueblo semidesierto;
- su vida caótica y el dejar a sus niños sin enseñanza y escuela;
- la marginación a la que les sometía el resto de los habitantes del pueblo por el mero hecho de ser diferentes;
- el tono misterioso que utilizan los villamedianos a la hora de hablar de ellos.

La tendera del pueblo es la primera que habla del tema con el personaje y no hace más que aumentar su curiosidad y atraer su atención por lo diferentes que son respecto al resto del pueblo en lo que se refiere a sus niños, puesto que no los envían a la escuela, como hacen los demás. Más tarde, conversa con su vecino, un hombre mal hablado, que acusa a las mujeres de la casa de los pastores de prostituirse y las critica porque, entre ellas, hay una mujer como cabeza de familia y con dos maridos.

La aclaración viene de la mano de *Daniel*, el guardabosques, otro marginado que siempre vive alejado del pueblo. Éste le cuenta al personaje su análisis sobre la situación de los pastores, le aclara el porqué de su mala fama debida a “*que una se casó embarazada y la otra después de tener un niño*”³³⁶ e incluso se los clasifica y le presenta a dos tipos diferentes, teniendo en cuenta únicamente a los que tienen ovejas y

³³⁴ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 165.

³³⁵ *Idem*, p. 165.

³³⁶ *Idem*, p. 170.

excluyendo a los que van de criados y sacan la navaja por cualquier motivo. Según *Daniel*, los pastores son negros o blancos: los negros son aquellos que con el paso del tiempo “se volvían como el carbón y se les podía ver con frecuencia en la taberna, bebiendo, de juerga, dispuestos a jugarse el dinero con cualquiera”³³⁷; mientras que los blancos son los de ojos azules, “el pelo se les iba poniendo de color muy blanco, y que también su forma de ser experimentaba la misma transformación; se volvían prudentes, delicados, tan suaves como su aspecto”³³⁸.

El encuentro del personaje-narrador, acompañado de *Daniel*, con dos representantes de esta clasificación le aclara más las cosas y lo lleva a dar crédito a lo que *Daniel* decía antes. Los gritos del pastor negro, su afición al vino, el estilo vulgar a la hora de hablar sobre sus conquistas amorosas y cómo maltrata a su perro explican y justifican las ideas anteriormente comentadas. El pastor blanco de ojos azules y reservado lo reafirma. Está como sacado de un sueño o una alucinación del personaje-narrador debida al vino que ha bebido en compañía del pastor negro, el blanco se llama *Gabriel*, igual que el arcángel, y se va del encuentro con el protagonista volando como si se tratara de un ángel con dos alas blancas que le salen de la espalda.

Como hemos mencionado anteriormente, el núcleo de la narración en esta segunda parte de la secuencia es la cuestión de los pastores de *Villamediana*, alrededor del cual giran algunos sucesos secundarios que no por serlo dejan de tener importancia, ya que pertenecen a todo el entramado de relaciones que forma la vida de los habitantes de *Villamediana* y da lugar a las primeras apariciones de personajes que se repetirán en las siguientes secuencias y a veces ocuparán su centro. Estos sucesos *secundarios* o *satélites* son las reflexiones del narrador-personaje acerca de la vida marginal de los pastores y los sucesos ocurridos en el transcurso de la relación de éste con el resto de los personajes que aparecen, como la tendera, el guardabosques y el vecino.

Secuencia 3.

La tercera secuencia tiene como núcleo la relación que mantuvo el personaje-narrador con un vecino del pueblo, *Onofre* (en la versión vasca se llama *Crisantos*). Empieza con una introducción a la rutina en que viven los ancianos del pueblo y su expectación a la hora de recibir a un forastero. Están acostumbrados a ver a la gente marcharse y creen que “es imposible vivir en Villamediana”³³⁹. Todo el mundo intenta huir de este pueblo aburrido y la llegada del personaje produce extrañeza porque va allí por gusto. A eso hay que añadir el orgullo de que él eligiera su pueblo para pasar una larga temporada. Este motivo ya había aparecido en la secuencia anterior, en el curso de una conversación con la tendera, que estaba segura de la existencia de un secreto en la elección del pueblo por el protagonista³⁴⁰. Para las gentes del pueblo, el gusto por el

³³⁷ *Idem*, p. 173.

³³⁸ *Idem*, pp. 172 y 173.

³³⁹ *Idem*, p. 174.

³⁴⁰ *Idem*, p. 166.

paisaje o algún posible desengaño amoroso debían de ser las causas que habían traído al desconocido.

El tipo de relato cambia de autodiegético a heterodiegético, como si se tratara de una experiencia ajena, aunque está hablando de la suya propia. La curiosidad de los ancianos los anima a intentar relacionarse con el forastero y éste no tiene más remedio que aceptar sus invitaciones y conversaciones con el propósito de satisfacer esta curiosidad “*Y la esperanza de un modo de vida sin complicaciones también le alegra. Dos o tres amigos, alguna cena de vez en cuando, pasear, leer: eso es todo lo que necesita para vivir a gusto*”³⁴¹.

Al final de esta parte introductoria de la secuencia, el narrador expone el lado negativo de implicarse en relaciones con la gente del pueblo. La única finalidad de las conversaciones que mantiene con ellos es el mero hecho de la alegría de hablar y entablar contacto humano, mientras que los villamedianos querían algo más que hablar. Aunque no lo menciona directamente, su objetivo era bien diferente, trataban de ganarse a un aliado más, a un desconocido al que se le cuenta todo sin tabúes y que les escucha lo que dicen, como si fuera algo nuevo que rompe la monotonía de la vida del pueblo. El descubrimiento tardío de esta verdad hace que el personaje-narrador se arrepienta de haber entrado en estas conversaciones.

Un ejemplo de lo que acabamos de señalar es el caso del vecino *Onofre*, que convirtió el trato diario con el protagonista en una relación de amistad e iba contándolo a todos. La relación de *Onofre* con el personaje narrador es el núcleo de toda la narración de la tercera secuencia y había aparecido al principio de la segunda como fuente de información sobre el caso de los pastores³⁴². Esta última función es la que menciona el narrador a la hora de hablar de él. Primero facilita sus datos personales: sesenta años, viudo, vive con su hijo, es malhablado, machista (piensa que las labores del hogar son tarea reservada a las mujeres, por lo que tiene la casa muy desordenada), siempre va sucio, tiene la costumbre de estar comiendo continuamente, es insociable debido a su mal humor y siempre está de pelea con la gente del pueblo o hablando mal de ellos.

Con el paso del tiempo, el personaje narrador se va dando cuenta de estas características negativas de *Onofre* e intenta por todos los medios evitar su compañía, pero todos sus esfuerzos para conseguirlo son inútiles. *Onofre* quiere ser su amigo a toda costa, -“*aprovechaba cualquier ocasión para predicar por todo el pueblo la buena nueva de nuestra amistad*”³⁴³-, y enseguida descubre que es posesivo porque lo quiere para él sólo y se enfada cuando se entera de que el protagonista le pide un favor a otro que no sea él.

Después de enumerar las características negativas de *Onofre*, el narrador-personaje empieza a descubrir el lado humano de éste, comprende que ha sufrido mucho debido a la soledad y la falta de compañía humana y que las mentiras que inventa son

³⁴¹ *Idem*, p. 175.

³⁴² *Idem*, pp. 168-169.

³⁴³ *Idem*, p. 179.

un medio a través del cual crea su propia realidad y la cree. La única verdad es su soledad y por eso se agarra a cualquier cosa que le ayude a olvidarla. Hasta el ruido que hace un despertador supone para él mucha compañía.

El último párrafo de esta secuencia constituye una de las ideas principales, no solamente de la secuencia, sino también de “*Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana*” e incluso de todo *Obabakoak*: la soledad del ser humano, que el narrador-personaje define, basándose en la palabras de *Onofre*, como una “*situación en la que hasta el tictac de un reloj se convierte en compañía*”³⁴⁴.

Secuencia 4.

La cuarta secuencia tiene como motivo principal la estructura socio-ideológica del pueblo de *Villamediana*, en qué clases se dividen sus habitantes. Esta parte del relato tiene como protagonista a todo el pueblo. Hay dos espacios principales, los dos bares, que representan a dos grupos ideológicos en el pueblo: el de la plaza, frecuentado por la gente de izquierda, y el de la salida del pueblo, al que acuden los de ideología derechista.

El narrador empieza a exponer las ideas principales y la situación económica de cada grupo de tertulios. Salvo unas diez personas que va a ambos bares indistintamente, el resto de habitantes tiene una ideología opuesta y van a un bar y no al otro. Esta definición de su ideología es válida para todo el pueblo e incluso para toda España. La descripción de los dos bares va seguida por la de sus tertulios y su ideología:

A/ Izquierdistas:

- van al bar de la plaza, que fue un casino en sus mejores tiempos;
- son gente de situación económica acomodada y son los más cultos del pueblo, lo que los convierte en una elite;
- no van a misa y muchos de ellos habían luchado en el bando de los republicanos;
- tienen una actitud política mitad ilustrada mitad romántica y confían, como cualquier socialista, en la importancia de la razón.

B/ Derechistas:

- van al café *Nagasaki*, en las afueras del pueblo;
- son gente que trabaja en los negocios de los fascistas del pueblo y que son los más pobres del lugar;
- están a favor de un gobierno militar de mano dura.

Después de esta introducción comparativa entre los dos bares, el personaje narrador declara inclinarse más a frecuentar el bar de los pobres porque la gente de allí es simple y así son también sus conversaciones, que reflejan la sabiduría popular. Parece que el narrador está justificando ante el lector implícito su elección: sabida la inclinación de izquierda de Atxaga, puede resultar extraño al lector que un narrador que goza de las simpatías del autor elija ir a un bar de los de derecha.

³⁴⁴ *Idem*, p. 182.

Una vez dada la noticia de que frecuenta el bar de *Nagasaki*, el narrador se centra en el clima de tal bar y el tipo de conversación que se mantiene en él. La caza, que es el tema de estas conversaciones, es también el núcleo de la segunda parte de la secuencia. El narrador da al principio su versión y sus ideas acerca de tal actividad, está totalmente en contra de la caza pero con el tiempo llega a conocer el porqué de tantas conversaciones sobre ella. Llega a la conclusión de que no es más que un pretexto para hablar de la soledad del hombre y el recuerdo de una juventud lejana.

En este apartado se incluye un relato dentro del primero con el recurso muchas veces utilizado en *Obabakoak* y sobre todo en la tercera parte del libro: uno de los personajes, aquí es el dueño de la taberna y el personaje de *Agustín*, se convierte en narrador de un nuevo relato metadieético, que aquí es el de un hombre que ha cazado un enorme oso y lo expone en la plaza del pueblo; el cazador muere al cabo de tres días y se da como razón posible la de que le impresionó el tamaño del oso. Tras el relato, el narrador autodieético vuelve a tomar la voz y sigue describiendo la vida en el *Nagasaki*, sobre todo una vez entrado el verano y la temporada de caza. La gente se pone más animada y alegre puesto que podrán ejercer su afición de cazar y sobre todo hablar de ella en la terraza del bar.

Con esta secuencia, el narrador ha tratado más de un tema: la forma de diversión de los villamedianos, las tendencias políticas de éstos, la soledad del hombre y la falta de comunicación.

Secuencia 5.

La quinta secuencia habla de los jubilados de *Villamediana* y de la vida ociosa que llevan mientras esperan que les llegue la hora de ir a la casa más grande del pueblo: el cementerio. El narrador empieza el relato refiriéndose a las hileras de ancianos que van cuesta arriba por la calle donde está la casa del protagonista en dirección a la atalaya. La mención de esta última sirve como pretexto para dar una descripción de los alrededores de *Villamediana* a vista de pájaro: los páramos que lo rodean, el bosque que está a diez kilómetros y el río Pisuerga que divide la llanura en dos.

Después de esta introducción geográfica sobre la situación de *Villamediana*, se centra en el núcleo de la acción de esta secuencia: los encuentros del protagonista con dos jubilados del pueblo, *Benito* y *Julián*. El que lleva la voz cantante en las conversaciones es *Julián*. En el primer encuentro narrado, *Julián* le explica el porqué de la peregrinación de los ancianos hacia la atalaya: es como un reto para ellos, ya que está lejos y alta el hecho de llegar hasta allí es como una prueba de salud; si llegan, se quedan contentos y satisfechos de su fuerza y, si no, es señal de que están “*a punto de ir a la casa más grande del pueblo*”³⁴⁵. El narrador aporta también otro dato a la finalidad de este viaje diario, la de entretenerse y pasar el tiempo mirando todo lo que sucede en la llanura; llegan a reconocer a cualquier persona o movimiento que pasa debajo de ellos.

³⁴⁵ *Idem*, p. 190.

El segundo encuentro transcurre delante de una bodega y en él la conversación también tiene como protagonista a *Julián*, que plantea la idea de que la geografía de un espacio es diferente para cada persona, lo que algunos ven no lo perciben otros.

Como elementos secundarios en esta secuencia destacamos los siguientes: se repite la curiosidad de los habitantes del lugar movida por la llegada del protagonista, todos quieren saber por qué ha venido y si hay algún secreto detrás de esa decisión. Aparece de nuevo el dúo que forman *Julián* y *Benito*, para oponer lo creyente y simple que es éste al escepticismo del primero. *Benito* cree en la existencia del cielo, tiene la seguridad de que él va a ir allí y está seguro de que existe en el pueblo una estatua de oro macizo de Trajano. Sus creencias son la razón de que el otro se burle de él, como en el caso de la estatua de Trajano que no ha aparecido y que tal vez no exista, pues dice que la fuente de información de *Benito* ha sido un ángel que se lo ha comunicado.

Secuencia 6.

La sexta secuencia empieza con un pasaje que es digno de una novela de terror. En él se describe un barrio de *Villamediana*, llamado por el narrador “*el barrio muerto*”³⁴⁶, que fue abandonado por su gente veinte años antes de la llegada del protagonista al pueblo. Para describir sus casas, recurre a la figura literaria de la personificación, las convierte en personas que susurran al atrevido que se pasea por allí y lo invitan a que entre en ellas. La soledad que se siente es absoluta, no es soledad de personas sino de cosas. Y, como si se tratara de una realidad vergonzante, los habitantes del pueblo siempre intentan evitar hablar de este barrio y de lo abandonado que está.

Después de esta introducción centrada en el espacio desolado, se llega al núcleo de la secuencia: la verdad sobre el caso del enano. Anteriormente, el personaje-narrador había divisado la silueta de alguien diminuto que se paseaba por este barrio y se había sorprendido ante el hecho de que un niño se atreviera a entrar en una zona alejada y que daba miedo. La extrañeza se acentúa al notar, desde lejos, el comportamiento del niño pues es digno de mayores, empezando por su manera de andar con las manos cogidas por detrás, como si se tratara de una persona mayor con autoridad.

La curiosidad del personaje aumenta más y más con la repetición de esta escena y llega a la conclusión de que tal vez el niño viviera con su familia en el barrio y que, por lo tanto, éste no estuviera totalmente abandonado. El suspense crece con la decisión de ir a averiguar por su cuenta lo que pasa en este lugar y descubrir la casa de esta familia solitaria. De nuevo, el miedo y el misterio se apoderan de la narración. Teme que le descubra algún miembro de la familia o que salgan dos o tres perros avisando a los habitantes de la casa de que alguien les está espiando. La única vida que encuentra el personaje es la luz tenue que sale por una ventana gracias a la cual puede ver la figura diminuta de un niño que está leyendo silencioso un libro apoyado en una mesa y el brillo de los ojos de un gato que lo asusta.

³⁴⁶ *Idem*, p. 204.

El misterio sigue creciendo y, como el personaje-narrador no puede llegar a solucionarlo por su cuenta, recurre entonces a la ayuda de *Daniel*, para saber algo más, pero, en vez de quedar satisfecho, aumenta más su curiosidad cuando éste le recalca que se trata de un niño muy especial. Lo lleva a la casa del supuesto niño para presentárselo y allí descubre su equivocación, pues se trata de un enano.

La relación entre el personaje-narrador y el enano ocupa el centro del resto de la secuencia. Empieza con la exposición de las primeras impresiones del personaje-narrador sobre el enano, la descripción de su físico e indumentaria y la afirmación de que el enano es el personaje más singular que ha conocido en *Villamediana*. Por eso el protagonista no quiere perder esta ocasión para entablar una amistad con él. En este caso, es el propio narrador el que busca la amistad y la compañía de un vecino del pueblo y no al revés, como sucedía con *Onofre*.

El enano se presenta con el nombre de *Enrique de Tassis*, lo que atrae la atención del protagonista, que le pregunta si tiene algo que ver con el poeta *Juan de Tassis y Peralta, el conde de Villamediana*. *Enrique* le responde afirmativamente y se extraña de que el protagonista sea tan ignorante y no sepa la relación que tiene con este famoso escritor. Con un tono arrogante, *Enrique* se despide de ellos y cierra la puerta tratándolos como si fueran gentuza, lo que enfada mucho a *Daniel*, que empieza a maldecir al enano y al barrio donde vive. El protagonista intenta justificar el comportamiento de *Enrique* ante *Daniel*, aunque a él mismo le ha afectado el tratamiento despectivo del enano.

Este primer encuentro deja la sensación en el lector implícito de que la relación entre ambos ha llegado hasta ahí y no va a desarrollarse más, pero estas expectativas quedan anuladas por el cambio de actitud de *Tassis*, que en un segundo encuentro con el protagonista le pide disculpas y le explica el porqué de su grosería: el desprecio hacia los villamedianos por su *palurdismo*. De las palabras de *Enrique* podemos deducir cómo ve a los habitantes de este pueblo castellano: “*Un pensador que anduvo por aquí dio en el clavo. Dijo que el peor mal de esta tierra no era el paludismo, sino el palurdismo. Y yo estoy completamente de acuerdo con él*”³⁴⁷.

El hecho de que el protagonista supiera algo acerca de *Juan de Tassis*, del que el enano dice ser descendiente, ayuda a que los dos entablen una conversación sobre el poeta barroco y su sospechosa muerte, que algunos atribuyen a una venganza del rey *Felipe IV*, puesto que *Tassis* se había burlado de él. *Enrique* cita un epitafio de *Góngora* sobre el asesinato de su amigo *Juan de Tassis* y lo recita tan excitado que asusta al protagonista, pero pronto lo tranquiliza *Enrique de Tassis* asegurándole que así son los *Tassis*, muy raros. Termina este encuentro con el acuerdo de los dos para verse cada viernes en el bosque y seguir charlando.

Los paseos del protagonista con el enano se repiten siete veces más. Sus conversaciones se intercalan en forma de diálogo, bien directo o indirecto. Los pasajes que se refieren a ellas están en pretérito imperfecto, para mostrar lo rutinario y

³⁴⁷ *Idem*, p. 205.

repetitivo que era cada encuentro entre los dos, “*todas las salidas fueron idénticas en cuanto a forma, duración y recorridos se refiere. Cada viernes caminábamos durante dos horas, desde las siete hasta las nueve de la tarde. Partíamos [...]*”³⁴⁸. Al encontrarse, *Tassis* proponía un tema de conversación y lo discutían mientras caminaban por el bosque. El protagonista tomaba la postura de un discípulo que recibe la doctrina de la mano de su maestro, *Tassis*.

Antes de la primera cita, al protagonista le preocupaba la manera en la que iba a tratar a *Tassis* para no herir sus sentimientos y también tenía miedo de que los del pueblo los vieran juntos, sobre todo su amigo *Daniel*, que seguía enfadado por la actitud de *Tassis* cuando le presentó al protagonista. *Tassis* rompe el hielo en esta cuestión y le hace una pregunta inesperada: “*¿Sabe de dónde proviene la palabra enano?*”³⁴⁹. Después de darle la definición de la palabra, empieza a hablar con desprecio de sí mismo y de lo deforme y monstruoso que se siente. El escepticismo de *Enrique de Tassis* se muestra claramente cuando habla de la injusticia de que nazcan seres humanos deformes o enfermos, “*¿por qué quiere Él que existan monstruos, enfermos o paráliticos? ¿No es acaso Bueno, infinitamente Bueno?*”³⁵⁰. No se refiere únicamente a la injusticia divina sino también a la humana, porque sus iguales han sufrido mucho por culpa de la gente que creía que los enanos, los indios y muchos otros marginados no tenían alma y por eso se cometieron muchas barbaridades contra ellos.

La influencia del cine es evidente en este pasaje, el protagonista cita una película, *Blade Runner*, de Ridley Scott³⁵¹, en la que se plantea la cuestión de la naturaleza humana y quién se puede considerar como ser humano y quién no.

El protagonista va perdiendo interés por las opiniones de *Tassis*, ve que lo que le dicen *Julián*, *Benito* y *Daniel* es más interesante. Los encuentros se van sucediendo rutinariamente hasta llegar al último paseo que dan juntos en el que le revela datos sobre su vida y aprende mucho de él. En la conversación se descubre la soledad de este personaje y lo frágil que es. No se atreve a relacionarse con la gente porque ve en sus ojos la burla de su figura; nunca ha salido de su recorrido diario y no sabe cómo es el paisaje que está fuera de él. El protagonista le pregunta si tiene noticia de la existencia de un río en el pueblo y si sabe si es un río seco que no lleva agua, le miente refiriéndose a la existencia de dos puentes en la plaza. *Enrique* le dice que sí los ha visto, lo que indica que nunca ha llegado a conocer la plaza del pueblo.

Al hablar de este río sin agua, el narrador-personaje cuenta un pequeño relato metadieгético acerca de las inundaciones provocados por este río a principios del siglo XX y de que muchos testigos vieron a un jinete vestido de rojo sobre un caballo blanco que azotaba el agua con un látigo para que parara y no inundara el pueblo. El comentario de esta breve historia pertenece a la metaliteratura; el narrador destaca el

³⁴⁸ *Idem*, p. 211.

³⁴⁹ *Idem*, p. 208.

³⁵⁰ *Idem*, p. 210.

³⁵¹ Dirigida por Ridley Scott y basada en la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick's. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, M. Emmet Walsh, y Daryl Hannah, EE.UU., 1982/1991, color, 112 mins.

lado simbólico de la leyenda y su semejanza con la de *Jerjes*, que ordenó convertir el cauce de un río en miles de canales para que desapareciera su agua para siempre. Esta leyenda es mencionada por Atxaga en varias ocasiones, sobre todo al hablar de la imposibilidad de dividir la literatura en géneros sin relación. También el narrador se refiere a los colores de la ropa del jinete y del caballo y al simbolismo claro que hay en ellos.

La conversación sobre si el río existe o no le conduce a la definición de la vida y de la muerte. *Tassis* cree que el hecho de animación o de movimiento significa vida y que la quietud es el eco de la muerte. La propia descripción del paisaje que los rodea refleja esa opinión. Es la hora del atardecer y, como si se tratara de un anuncio de la muerte de *Tassis*, poco tiempo después de esta conversación, la naturaleza deja de tener movimiento; así ocurre, por ejemplo, con las tres hierbas largas que se encontraban cerca de *Tassis*; el narrador-personaje observa que “*la brisa movía únicamente la de una esquina*”³⁵²; percibe algo de tristeza en la voz y los ojos de *Tassis* y un cambio de tono que *refleja* el cansancio, no sólo del paseo sino también de la vida. Él mismo, al hablar de la falta de movimiento en las cosas y las personas, dice: “*De una forma o de otra, todo eso nos trae un eco de muerte*”³⁵³. Se va *Tassis* y no aparece otra vez en los paseos del viernes.

La última parte de esta secuencia es una conclusión sobre la información que se da sobre el personaje anterior. La aparición de unos frescos del siglo XVII atrae al pueblo a un restaurador con el que el protagonista habla de la figura histórica del *conde Juan de Tassis*, al que cree antecesor del enano, pero descubre que éste le ha engañado y que no tenía nada que ver con él. El restaurador le revela la verdadera identidad del enano porque fue compañero suyo en la universidad: su nombre verdadero es *Carlos García*, había publicado dos libros de poesía (información curiosa, pues el enano le había mencionado la existencia de un poeta llamado *Carlos García*, que escribía poemas sobre el atardecer)³⁵⁴, daba clases de filología y se había vuelto medio loco al creerse un descendiente del *conde de Villamediana*.

El protagonista va a hacer una última visita al *Carlos García / Enrique de Tassis*, pero éste no lo recibe y huye de toda posibilidad de volver a encontrarse con él; le propone verse después del invierno. Lo último que oímos de su boca es la pregunta: “—¿*Sabe cuándo fue empleada por primera vez la palabra desolación? [...] —En mil seiscientos doce*”³⁵⁵. Esta palabra resume el estado anímico del enano y nos recuerda la definición que nos da Atxaga en el poema *Desolatio* (1988) que fue recopilado en el libro *Poemas & Híbridos*³⁵⁶. Ahí se nos dice que fue utilizada por primera vez en 1611

³⁵² ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, *op.cit.*, p. 216.

³⁵³ *Idem*, p. 216.

³⁵⁴ *Idem*, p. 216.

³⁵⁵ *Idem*, p. 220.

³⁵⁶ ATXAGA, Bernardo, “Desolatio”, en *Poemas & Híbridos*, Madrid, Visor Libros, 1990, p. 75.

y no como afirma *Tassis* en 1612. Este año, 1611, es en el que *Juan de Tassis y Peralta* fue desterrado a Napolés³⁵⁷.

La secuencia se cierra con un salto en el tiempo en el que el personaje ya está en su casa y recibe una carta de *Daniel* en la que le comunica, después de los saludos y recuerdos de los amigos del pueblo, que él tiene ahora a la gata del enano, lo que significa que éste ha muerto. Otra vez, como en muchas obras de Atxaga, la muerte de un personaje se insinúa y no se menciona claramente.

Secuencia 7.

Rosi, que ya había aparecido en la secuencia sexta como dueña de una tienda situada en la salida del pueblo y en la que compraba *Tassis* todo lo que necesitaba, se convierte en el centro de la séptima. Ésta empieza con una introducción en la que se habla de la escasez de mujeres en el pueblo de *Villamediana*, lo que hace que los hombres tengan pocas oportunidades para enamorarse o casarse. La mayoría de ellos dedica sus sueños a *Rosi*, a la que llaman la *Rita Hayworth* de *Villamediana*.

Después de esta introducción, se procede a la descripción de *Rosi*. Cuarentona que, sin embargo, aparenta tener treinta porque se cuida y siempre va bien vestida, incluso para ir a la tienda en la que almacena y vende los productos de las huertas de su familia. Se aburre de tener que vivir en el pueblo y de dedicarse a vender productos de la huerta y no conservas, yogures, mantequilla, etc., como los de la tienda de la plaza. La aparición en la vida de *Rosi* de un hombre que vende tomate frito hace recordar al protagonista todos los detalles de una conversación mantenida con *Tassis* acerca de la inmadurez de *Rosi*. *Tassis* le contó que una vez la mujer le había hecho una pregunta muy rara sobre el tiempo que tarda una familia en consumir una lata de tomate frito con la intención de calcular lo que tardaría en vender una caja de latas de tomate frito, unos seis meses.

Tras unas reflexiones sobre la memoria como las del principio del relato, el narrador-personaje sigue contando el último episodio de la relación entre *Rosi* y el vendedor, cuando estaba comprando en la tienda de *Rosi* y apareció el hombre con una caja de salsa. El protagonista divisó en la trastienda una fila de cajas iguales a las que acababa de comprar *Rosi*. Ahí se revela la silenciosa historia de amor de *Rosi* hacia ese hombre, pues le compraba la salsa para seguir viéndolo.

Secuencia 8.

Después de dedicar todas las secuencias anteriores a hablar de la vida de los existentes en *Villamediana*, el personaje-narrador vuelve a hablar de sí mismo como al principio del relato, describe la naturaleza agresiva del invierno y la huida masiva de la gente de las calles; todos están “*envueltos en mantas del mismo color que la tierra, y es como si se hubieran vuelto invisibles.*”³⁵⁸ Como si se tratara de alguien distinto, el

³⁵⁷ PEDRAZA, Felipe B – RODRÍGUEZ, Milagros, *Manual de literatura española, tomo III, Barroco, Introducción, Prosa y Poesía*. Navarra, Cénlit, 1980, p. 494.

³⁵⁸ Atxaga, Bernardo, *Obabakoak, op. cit.*, p. 225.

narrador-personaje pasa de la primera a la tercera persona y repite el mismo estado de ánimo inicial: el clima frío, la falta del calor humano y la soledad son de nuevo protagonistas de la vida del personaje.

La huida que ha emprendido de su lugar de origen no ha servido de nada, los musgos de su pasado vuelven a aparecer. El aburrimiento y la imposibilidad de encontrar nada interesante obligan al protagonista a hacer como el resto de los villamedianos y quedarse en cama la mitad del tiempo. Al llegar a este punto, nos cuenta un sueño introduciéndonos en un mundo surrealista en el que es difícil distinguir realidad de ficción. Sueña que ve a *Rosi*, que penetra en su interior y descubre que es de cristal muy fino, sigue una luz azul que le lleva a un armario lleno de cajas de tomate concentrado. En este momento se despierta, pero, al poco, vuelve a dormir y a soñar que es Navidad, se dirige a la panadería pisando la nieve y ve que de lejos lo saludan sus amigos *Julián*, *Benito*, *Daniel* e incluso *Tassis*, pero que no se acercan.

El siguiente párrafo sigue con este ambiente onírico. En él cuenta que entra en la panadería y grita: *¡Por fin, el paraíso!*³⁵⁹. Él no sabe si es por el calor que desprende el horno de leña de la panadería o por la panadera joven que está en camisón leyendo el periódico sin darse cuenta de que por el escote asoma su pecho del tamaño de una manzana.

Secuencia 9.

El mejor título que se puede dar a la última secuencia es el de *La despedida*. En ella, el narrador – personaje expresa su voluntad de forzar su memoria para que retenga algunos recuerdos del paisaje de *Villamediana*, por eso pide a *Daniel* que le acompañe a todos los lugares por donde han paseado durante el año de estancia en el pueblo. La naturaleza personificada se despide del protagonista. Faltaban tres días para Navidad, pero el sol es reluciente y el cielo está despejado, como si fuera primavera. Según *Daniel*, “*aquello no era Castilla, aquello era el Mediterráneo*”³⁶⁰. Durante el paseo, el protagonista confiesa a *Daniel* que se ha hecho amigo de *Tassis*; sin embargo, *Daniel* no se enfada porque lo que siente por *Tassis* no es odio sino lástima.

Siguen el paseo y conversan sobre las anécdotas de la vida del protagonista en el pueblo y los recuerdos de anteriores paseos, como el día en que estaban observando el juego de las liebres (este motivo del juego de las liebres en los bosques de de la llanura cercana de *Villamediana* aparece también en *Horas extras*)³⁶¹, o una anécdota relacionada con el sitio por el que están paseando: cuando iba aquel día por ese lugar, se acordó de que había dejado una sartén sobre el fuego y tuvo que volver disparado a la casa; en el camino, se encontró con todas las mujeres del pueblo, que empezaron a aplaudirle como si de un campeón de atletismo se tratara. Este toque de humor

³⁵⁹ *Idem*, p. 226.

³⁶⁰ *Idem*, p. 228.

³⁶¹ Atxaga, Bernardo, *Horas extras*, *op. cit.*, pp. 35-36.

Atxaguiano sirve para aliviar la triste situación de tener que dejar un lugar como *Villamediana* al que ha llegado a querer.

El protagonista y *Daniel* empiezan a beber, como si fuera una despedida de soltero, y acaban yendo en coche a un club en las afueras del pueblo. De la estancia en el club no recuerda nada más que haber pasado la noche hablando con una camarera dominicana sobre la situación política de su país y a *Daniel* intentando aprender portugués con la otra camarera. No sabemos si no se acuerda de verdad o es autocensura, dado que el sexo aparece en contadas ocasiones en las obras de Atxaga.

El final de la secuencia y del relato parece propio de una película de acción o de policías, una conversación graciosa entre dos amigos sobre las aventuras amorosas de cada uno después de una noche llena de acción. Como forma de expresión se recurre al diálogo y en él descubrimos una contradicción en el narrador-personaje, que dice que no se acuerda de nada y que, sin embargo, cita aquí un diálogo largo sin que le falte ni una palabra de lo que decían los dos.

El siguiente cuadro intenta resumir la estructura externa de “*Nueve Palabras en honor del pueblo de Villamediana*”:

Parte introductoria del relato			Corpus principal del relato
La historia del hombre que lo recuerda todo	La historia de <i>Martín</i> , que perdió la memoria	Las reflexiones del autor sobre la memoria y cómo ordenará los recuerdos que va a escribir.	1- la llegada del personaje a <i>Villamediana</i> (Introducción)
			2- quiénes son los pastores y su vida marginada
			3- el vecino <i>Onofre</i>
			4- los dos cafés de <i>Villamediana</i> y las diferencias ideológicas entre sus asiduos
			5- los jubilados de <i>Villamediana</i>
			6- el enano conde de <i>Villamediana</i>
			7- la tendera <i>Rosi</i> y su amor secreto
			8- la vuelta del frío y del silencio
			9- la despedida del pueblo

Desde el principio del relato, podemos notar que el acto narrativo se sitúa en un plano ulterior al de la historia, es decir, la historia fue escrita después de haber sucedido. Se trata de unos recuerdos del pasado que el narrador en el presente de la narración intenta ordenar. El orden que sigue el narrador está basado en la mención de unos hechos según su relación temática entre un suceso y otro y no según el orden cronológico. Existen tres momentos principales de la experiencia personal del narrador en el relato:

1. Un primer momento muy lejano del presente de la narración, que se sitúa en un día de otoño cuando el narrador personaje tenía nueve años. La duración de la historia abarca aquí las horas de la tarde comprendidas entre la comida y el anochecer. En

este tiempo se subrayan dos episodios: la llegada del hombre que no calla a la casa de los tíos y la vuelta del narrador a la casa después de dar un paseo largo por la plaza. Entre ambos episodios hay una elipsis, pero se puede deducir lo que pasa durante la ausencia del narrador. A partir de ahí se recurre a la analepsis para poner en boca del hombre que lo recuerda todo el pasado del narrador, como por ejemplo la referencia al jersey que llevaba éste el primer día que le había visto el hombre o la afición del niño a jugar al fútbol.

2. Un segundo momento, que dura aproximadamente una hora, y en el que el narrador-personaje aparece ya mayor, con treinta y cuatro años, y visita el psiquiátrico donde está internado uno de sus mejores amigos. Se utilizan también aquí analepsis que se refieren tanto al pasado del enfermo que no recuerda nada, como a la experiencia del narrador-personaje con el hombre que lo recordaba todo.
3. Un tercer momento no lejano al de la propia narración y que coincide con el periodo en que el narrador ha estado en el pueblo de *Villamediana* y de cuya historia habla en el relato. La duración del tiempo de la historia aquí es superior al de los dos primeros momentos: un año entero entre la llegada del protagonista al pueblo y la despedida de él. De las conversaciones de la taberna acerca del debate sobre la Integración de España en el Mercado Común y sobre las elecciones deducimos que la acción tiene lugar en la segunda mitad de la década de los ochenta.

En la primera de las nueve secuencias que componen el corpus principal del relato, la dimensión del tiempo de la historia casi no existe porque no hay acción sino únicamente descripción. Es una escena en la que el tiempo del discurso es superior al de la historia. La velocidad del relato es cero. Sin embargo, la narración de la acción aparece al final de la secuencia para que la dimensión temporal de la acción cobre fuerza. Aquí se marca el momento de la llegada del protagonista al pueblo: “yo llegué a *Villamediana* en un oscuro día de invierno”³⁶².

A partir de este momento, el relato va en dirección lineal, de pasado a presente y después a futuro. La linealidad sólo se mantiene en la primera parte de la segunda secuencia, cuando el narrador-personaje habla de sus primeros días de estancia en el pueblo. Las escenas que describen el ambiente oscuro y nebuloso del lugar ralentizan el ritmo y provocan el aburrimiento del protagonista en esos días en que no ve a ninguno de los doscientos habitantes del pueblo. Al mismo tiempo, se enfatiza así el aspecto de la alegría del personaje al descubrir en su tercer día que hay alguien en *Villamediana*: los pastores.

A partir de este momento, el tiempo del discurso de la totalidad del relato deja de ser lineal. Sin embargo, cada secuencia (tres, cuatro, cinco, seis y siete; incluida la segunda parte de la segunda), tiene su propio hilo temporal que puede coincidir con el de las otras. Un momento cronológico puede ser el de una acción y al mismo tiempo el de otra contada más adelante. De este modo las anacronías retrospectivas abundan en todas las secuencias del relato.

³⁶² ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, *op. cit.*, pp. 161-162.

La acción en la segunda parte de la secuencia *dos* se desarrolla en los primeros días de la estancia del protagonista en *Villamediana*, es decir, en invierno. Empieza al poco de llegar al pueblo y continúa con la recogida de datos acerca de los pastores en las conversaciones que mantiene: primero con la tendera de la plaza, después con el vecino *Onofre* y, al final, con *Daniel* y el encuentro con los dos pastores (el negro y el blanco). Aquí observamos más de una analepsis, referidas al pasado de los pastores.

Se puede situar la acción de la tercera secuencia en el mismo tiempo de la historia de la segunda: los primeros días de la vida del personaje-narrador en el pueblo. Empieza con un relato siléptico en el que el narrador cuenta su actividad diaria, las repetidas veces en que los del pueblo le preguntan sobre el porqué de su estancia en el pueblo, las conversaciones con los villamedianos, las veces que ha bajado con ellos a las bodegas para tomar un vino, etc. Más adelante, detalla su relación con *Onofre* y el desarrollo de ésta. Empieza teniendo manía al anciano y termina compadeciéndose de él. Hay analepsis que se refieren a momentos del pasado de este personaje, como por ejemplo cuando enviudó o cuando compró un anillo a un vendedor ambulante y un mes más tarde mintió diciendo que era un regalo de su hijo.

El desarrollo de la acción de la cuarta secuencia se puede situar en todo el tiempo de la estancia del protagonista en *Villamediana*, un año entero. Empieza en invierno, pasa por el mes de agosto y termina otra vez en invierno. Después de la descripción del ambiente de los dos bares del pueblo, el narrador trata el tema de la caza pues hablan de ella los clientes del *Nagasaki* primero dentro del bar por el frío del invierno y después delante de él en verano. Dentro de esta secuencia incluye un pequeño relato metadieético en el que la acción se remonta a unos cincuenta o setenta años antes del presente de la acción de la diégesis principal.

La acción de la quinta secuencia transcurre durante una mañana soleada de primavera en la que el personaje-narrador entabla una conversación con *Julián* y *Benito*. El tiempo de la historia aquí es menos extenso que el del discurso puesto que el narrador interrumpe la citación del diálogo para reflexionar sobre la vida de los jubilados del pueblo en general y estos dos en particular y, al mismo tiempo, para hacer referencias al pasado, sus primeros días en el pueblo, mediante las analepsis. Después de este momento viene una elipsis de dos meses que separa este encuentro de otro posterior.

El tiempo de la historia en la sexta secuencia dura los últimos seis meses de la estancia del protagonista en *Villamediana*. Empieza la tarde de un domingo de verano en que el protagonista sube a la iglesia y desde allí se fija en la figura del enano al que confunde con un niño. El relato siléptico cuenta la repetición de este suceso más de un domingo y cómo finalmente el protagonista decide averiguarlo yendo al barrio abandonado. Un tiempo después va en compañía de *Daniel* y se encuentra por fin con el enano. Aquí el tiempo del discurso es superior al de la historia por la citación de la conversación entre los tres a la puerta de casa y las impresiones negativas que el personaje-narrador sacó de este encuentro.

Hay una elipsis explícita de un mes que separa este momento del posterior en el que el protagonista se encuentra por segunda vez con el enano. El ritmo vuelve a perder velocidad por los comentarios del narrador-personaje sobre su situación de confusión en este encuentro y por la citación del diálogo intercambiado con el enano. El relato es siléptico otra vez, se cuenta una vez el ambiente y la forma en que se desarrollan los siete encuentros en las tardes de los viernes. Así el ritmo es rápido porque en tan pocas páginas del relato se cuenta una acción que dura siete semanas en el tiempo de la historia. Esta velocidad pierde fuerza al tratar el último encuentro por el bosque, lo causan la escena de la descripción del atardecer, el diálogo entre los dos personajes y las reflexiones del narrador acerca de la conducta no habitual del enano en esta ocasión. Hay otra elipsis que dura más de una semana cuando el enano no acude a la cita de los viernes.

La narración de la conversación del protagonista con el restaurador está llena de analepsis que se refieren a la juventud del enano. Después del último encuentro en el bosque el protagonista va a verlo a su casa y desde entonces la información sobre el personaje se corta. Hay una elipsis de casi cuatro meses que separan este momento y el de la carta de *Daniel* recibida la primavera siguiente y en la que le comunica la muerte de *Tassis*.

El tiempo de la historia en la séptima secuencia es impreciso, se sitúa en puntos de la estancia del protagonista en el pueblo pero no se sabe exactamente cuáles salvo en lo que se refiere a los comentarios de *Tassis* sobre una conversación que mantuvo con *Rosi*, alrededor de la cual se desarrolla esta secuencia. Ésta nos lleva a suponer que el punto de partida de la acción se sitúa a finales de verano. Empieza por los comentarios del narrador acerca del personaje de *Rosi*, pasa por los de *Tassis* y termina con la narración de una situación en la que el protagonista llega a la conclusión de que la mujer está enamorada del vendedor de la salsa de tomate. Las analepsis en esta secuencia se refieren a momentos del pasado del pueblo en que las muchachas se fueron para las ciudades y *Rosi* se convirtió en el blanco de las conquistas amorosas de los jóvenes vecinos. También se refieren al un pasado cercano, el día en que habló con *Tassis* acerca de lo que puede durar una botella de salsa de tomate en una casa.

La octava secuencia sitúa la acción en el mes de diciembre y vuelve a inspirar el clima de aburrimiento por la desaparición de los habitantes del pueblo a causa del frío. Se detallan dos sueños del protagonista cuya duración es de dimensiones personales o inmensurables. Podemos afirmar que la duración del tiempo de la historia aquí es casi nula. El ritmo por ello es bastante lento gracias a las escenas de descripción del ambiente invernal y el estado soñoliento del protagonista en este tiempo.

El tiempo de la historia en la novena secuencia se sitúa en el último día de la estancia del protagonista en el pueblo, cuando faltan tres días para Navidad. La duración del tiempo de la historia es de un día entero, pero la narración de la acción se resume en seis páginas, el ritmo adquiere mayor velocidad porque se resume la acción: el paseo por los alrededores del pueblo, las conversaciones sobre unas anécdotas y la frecuentación de los bares por *Daniel* y el protagonista. Éste detiene la narración para

contar una anécdota que le ha pasado en una curva de un camino del bosque, analepsis. En la última parte de la secuencia el diálogo domina sobre la narración y el ritmo de ésta se vuelve lento.

Al hablar del espacio en este relato podemos afirmar que aquí *Villamediana* desempeña un protagonismo como el de *Vetusta* en *La Regenta* de *Clarín*. El espacio físico en *Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana* ejerce una influencia extraordinaria sobre los personajes que viven en él. Es un aspecto que hace este relato distinto a los restantes de *Obabakoak*. En la parte introductoria del relato, esta influencia está ausente mientras que está latente en las nueve secuencias que componen el corpus principal.

En la historia del hombre que lo recordaba todo, la acción se sitúa en un pueblo de la infancia del protagonista. Sólo se menciona la casa de los tíos y la plaza donde jugaba. En la del hombre que perdió la memoria sí se detalla algo que atrajo la atención del narrador-personaje: los muros que rodean el jardín del psiquiátrico, el jardín con las zarzas y rosales y el interior de la casa de indios que fue convertida en hospital psiquiátrico. La descripción es muy parecida a la de la casa del pintor en la historia de *Hans Menscher* que forma parte de los relatos metadieéticos de *En busca de la última palabra*.

Como hemos mencionado anteriormente, el espacio más detallado es el del pueblo de *Villamediana*. La descripción de este pueblo va cobrando importancia conforme avanza el relato. Al principio la niebla impide el descubrimiento de sus detalles de los que el personaje sólo divisaba borrosamente la torre de la iglesia y escuchaba la caída de las gotas de agua formadas por la condensación de la niebla. Tan pronto que se levanta la niebla, el protagonista empieza a ver los detalles del pueblo y notar movimientos y sonidos que indican la existencia de vida allí.

Del pueblo, el narrador elige unos espacios privilegiados para el desarrollo de la acción: la plaza, las dos tabernas principales, su casa, la del vecino *Onofre*, la tienda de la plaza, la de *Rosi* en las afueras del pueblo, la casa de los pastores, los alrededores del pueblo y el barrio abandonado. En la descripción de los dos últimos espacios el narrador utiliza dos diferentes focalizaciones: una desde lo alto, a vista de pájaro y la segunda desde abajo al adentrándose en ellos a pie. Al principio, el protagonista percibe el espacio de los alrededores del pueblo desde la atalaya que estaba cuesta arriba al final de la calle donde vive. Desde allí, tal como hace *Fermin de Pas* desde el campanario de la catedral en la *Regenta*, se domina toda la geografía del lugar: “*Mirando desde allí hacia la derecha, se dominaban todos los tejados del pueblo y los anchos muros resquebrajados de la iglesia, mientras que al frente y a la izquierda, hasta una distancia de unos diez kilómetros, se extendía una llanura desnuda de árboles y con el río Pisuerga al fondo. Los dos páramos que, formando una cuenca, llegaban hasta el bosque de Astudillo quedaban a espaldas del observador*”³⁶³.

³⁶³ *Idem*, p. 188.

Más adelante, el protagonista descubre este paisaje poco a poco en sus paseos con *Daniel* o con el enano. En el episodio de la despedida el protagonista visita todos los rincones de este espacio: *Valdecina, Encomienda, Fontecha, Valdesalce, Valderrobledo*, etc. En el último encuentro con el enano en el bosque, el narrador-protagonista describe el atardecer y la quietud que hay en este momento. La descripción aquí es un símbolo en el que la muerte, la falta de animación, del espacio es la prefiguración de la muerte de *Tassis*.

Otro espacio muerto es también el barrio donde vive el enano. Al principio, como había ocurrido con la descripción de los alrededores del pueblo, el protagonista se percató de la existencia de este barrio mientras está en un sitio alto desde el que lo podía observar. Es un barrio vacío, abandonado muchos años antes de la llegada del personaje a *Villamediana*. Llegados aquí, el espacio cobra un carácter actancial, es un *sujeto* que inspira miedo y *objeto* de las observaciones. El narrador lo presenta como un ser marginado condenado por los villamedianos al abandono y al desprecio. Muchos de ellos quieren derribarlo porque lo consideran una madriguera de enfermedades y ratas.

El paseo del protagonista por las calles de este *barrio muerto* presenta un episodio digno de una novela de terror en la que hablan las paredes de las casas en ruina. El narrador menciona aquí la soledad física: no es la soledad de las personas, sino la de las cosas abandonadas por sus dueños. Estando en un paisaje como éste, el protagonista se da cuenta de que su soledad es absoluta, está solo entre objetos que a su vez sufren de la soledad que los ha llevado a la muerte: “*Nada se movía, nada se iluminaba. Allí sólo había sombras, fantasmas, silencio; y en medio de aquel silencio, el apagado clamor de las casas abandonadas que llamaba diciendo entra, entra, o susurrando ven, ven*”³⁶⁴.

Junto al espacio de sol, trigales, cuervos, ovejas y vacío que se refleja en el pueblo de *Villamediana*, existe otro espacio, el del recuerdo, el del pasado del protagonista que ha dejado mucha huella en él y del que no puede deshacerse. Las marcas de este paisaje son los helechos y los musgos que acompañan a los climas húmedos como el *Obaba* del que viene el personaje. Estos musgos y helechos siempre están presentes en el interior del personaje y no solamente son parte del espacio físico. Cabe hablar aquí del espacio mental de *Obaba* en el que se sitúa toda la historia de *Obabakoak*.

Los existentes en un relato son el espacio y los personajes que viven en él. Una de las características más importantes de *Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana* es la acumulación de un gran número de personajes que oscilan entre ser protagonistas de algunos episodios del relato y meros comparsas que dan bulto en algunas escenas. A continuación analizaremos algunos de los más destacados en el relato:

1- El protagonista narrador

³⁶⁴ *Idem*, p. 198.

Aunque es el personaje principal del relato, nunca aparece con su nombre propio, tal vez por ser el álgter ego del autor empírico, *Bernardo Atxaga*, que ha confesado haber estado en el pueblo de *Villamediana* y haber sufrido la soledad física latente en este espacio. Al principio del relato aparece como un niño inocente, de unos nueve años, y que no consigue entender la situación de la que ha sido testigo. Más adelante, aparece como una persona adulta que va de visita a un psiquiátrico donde está internado un amigo suyo. Reflexiona sobre los mecanismos mentales de la memoria y cuál es la mejor forma para escribir unos recuerdos. Así que aparece como el escritor de las memorias de una temporada que pasó en *Villamediana*.

Es una persona culta que cita a *Caliope*, *Hesiodo*, *Góngora* y *Juan de Tassis y Peralta*. De su aspecto físico no se menciona nada. La razón por la que está en el pueblo es un poco confusa, algunos piensan que está allí porque le gusta el paisaje, otros, porque se está escapando de un desengaño amoroso. Él mismo, como narrador, no declara nada acerca de las causas por las que está allí, sólo menciona misteriosamente los helechos y musgos interiores que trae desde su tierra natal: *Obaba*. Está escapando de un mal recuerdo pero nunca lo reconoce.

Esta ambigüedad es la que atrae la atención de los habitantes del pueblo, todos intentan averiguar el porqué de la llegada de un joven a un pueblo del que todos se escapan. Le agobian las preguntas de la gente y su intromisión en su vida pero no encuentra más remedio que seguirles el juego. Es amable con todo el mundo, buen conversador pero no quiere hablar de temas trascendentales como la política. Por eso prefiere ir a la taberna *Nagasaki* donde nadie le molesta con las preguntas que le hacen en el bar de la plaza.

El personaje confiesa su susceptibilidad por el clima. La primera semana en la que no puede hablar con nadie lo pone más triste porque no consigue cambiar de vida como imaginaba antes de emprender su viaje hacia *Villamediana* pero con la salida del sol y el levantamiento de la niebla todo adquiere otro aspecto de alegría. Desde el principio se le nota la curiosidad de los periodistas: la alegría de los pastores y su marginalidad le anima a intentar averiguar su porqué, se acerca más de una vez a su casa para observar a sus habitantes y pregunta a sus nuevos amigos sobre ellos. Otro caso es el de la figura del niño que ve entre las ruinas del barrio abandonado, no se detiene hasta llegar a saber de quién se trata e incluso llega a espiarlo por la noche a pesar del peligro de que le puedan descubrir.

Lo que no confiesa el protagonista, pero sí se nota en la narración, es que él, como muchos de los personajes del relato, sufre de la soledad, la soledad romántica de aquellos que buscan compañía y entretenimiento con los demás para no caer en la depresión por culpa de su propia soledad. Su carácter casi extrovertido no es más que una máscara que los demás intentan quitarle pero él no se lo permite. Este sentimiento de soledad le hace fijarse en la soledad de los demás, incluso en la de su vecino malhablado, *Onofre*, o en las mismas cosas inanimadas como las casas abandonadas del barrio donde vive el enano. Desde un punto de vista actancial, el protagonista, como escritor del relato, es un *sujeto* cuyo *objeto* es llevar al papel de forma ordenada unos

recuerdos y lo consigue. Por otro lado, si lo tratamos sólo como un personaje de la acción principal, encontraremos que su *objeto* es deshacerse de los helechos y musgos interiores por medio del clima seco y soleado de *Castilla* pero no lo consigue porque este sol no llega a formar parte del espacio interior en el que siguen los helechos y musgos.

2- Onofre

Es uno de los personajes más caracterizados del relato. Su primera aparición está en la segunda secuencia y en ella es una fuente de información sobre los pastores. Aunque los habitantes de *Villamediana* piensan que es “*un arbolario, un sasamón, un trae y lleva, y ninguna de sus opiniones merecía ser tomada en serio*”³⁶⁵, su opinión sobre la casa de los pastores es compartida por la mayoría de la gente. El narrador lo califica de cobarde porque sólo se atreve a hablar mal y con desprecio de las clases marginadas y débiles del pueblo, cuando lo hace de los demás siempre habla con voz baja.

El personaje de *Onofre* ocupa una gran parte de la tercera secuencia. Su relación con el narrador-personaje es el núcleo de ésta. Es el vecino del protagonista, un hombre que ronda los setenta años de edad, que enviudó cuando era joven y no se ha vuelto a casar. Vive con su hijo menor, el cual tiene muy mala fama entre los demás jóvenes por su brusquedad. Como el resto de hombres del pueblo, *Onofre* es machista, piensa que las labores del hogar son tarea de mujeres, por eso tiene la casa desastrosa, desordenada y sucia. El narrador lo califica de sucio porque no se limpia y come en todo momento. Sus palabras lo son también, siempre habla mal de la gente o suelta tacos.

Del aspecto físico del personaje, lo que más atrae la atención del narrador-protagonista es el color azul y radiante de sus ojos. Le recuerda a los herejes que tienen visiones, igual que el personaje del rabino en *La tortura por la esperanza* de *Villers de l' Isle Adam* que fue plagiado en el cuento de *Una grieta en la nieve helada* al que nos referiremos más adelante.

Lo que más molestaba al protagonista de este personaje es su carácter posesivo: intenta seguirle a todas partes, quiere hacerse amigo de él a toda costa y quiere que sea exclusivamente amigo suyo y no de ninguna otra persona. El narrador piensa que este comportamiento se debe a lo mentiroso que es el personaje: crea una mentira, va difundirla por todas partes y acaba creyéndosela. Lo que hace es escapar de la dura verdad: su soledad. Aquí el narrador deja su postura apática y empieza a compadecer al personaje, sobre todo cuando nota que éste busca escaparse de la soledad incluso en el tic tac de un despertador.

3- El enano

Como el narrador mismo reconoce, es el personaje más singular del pueblo. El primer contacto con él adquiere un carácter misterioso porque el personaje aparece como una sombra o una figura en el barrio abandonado de *Villamediana*. Al principio,

³⁶⁵ *Idem*, p. 169.

el narrador-personaje piensa que es un niño pero gracias a una visita con *Daniel*, llega a saber que se trata de un enano.

La información sobre este personaje se nos proporciona a través de la presentación del narrador, de las opiniones de los demás personajes sobre él, y de su comportamiento y opiniones sobre ellos y sobre el mundo en general. El aspecto físico de él es detallado porque influye mucho en su parte psicológica. Piensa que es un deforme y que su deformidad es obra de Dios, por eso es escéptico. Al mismo tiempo, es desconfiado porque no aguanta las miradas burlonas de los habitantes del pueblo. Vive solo en el barrio para esquivar estas miradas.

Daniel, y al principio el narrador-protagonista también, piensa que es un arrogante y maleducado por su comportamiento brusco cuando los dos le hicieron la primera visita. Lo confirman también los comentarios del personaje sobre los villamedianos, a los que califica de *palurdos* y brutos campesinos. Este desprecio hacia los demás y hacia su persona, pues se considera feo y deforme tal y como quiere decir la palabra latina *enatio* de la que se deriva *enano*, es uno de los rasgos principales del protagonista.

El encuentro entre el protagonista y el restaurador aclara muchos datos acerca de este personaje. Se llama *Carlos García*, estudió Filología y escribió dos libros de poemas que no tuvieron público. Su fracaso como poeta le lleva a la locura: se cree el heredero del *conde de Villamediana* y se hace llamar *Enrique de Tassis*, como si fuera descendiente de este poeta barroco. Vive en el pueblo del que su presunto antecesor fue conde sumiéndose así en sus fantasías o mentiras que él mismo ha llegado a creer al igual que el personaje de *Onofre*. La desolación, que en el poema de *Atxaga* quiere decir soledad, ruina y destrucción, le ha llevado a consumirse sin otra compañía que la de su gata *Claudia*.

4- Rosi

Este personaje constituye el núcleo de la séptima secuencia. Aparece como el centro de atención de los jóvenes del pueblo porque no hay más chicas en él. Tiene cuarenta años pero aparenta tener treinta porque se cuida y procura siempre tener buen aspecto con sus vestidos alegres. Los jóvenes la llaman en secreto *Rita Hayworth* y parece que le gusta al protagonista, por eso ella y la panadera son el motivo de las fantasías sexuales del protagonista, tal y como se confirma en los sueños que tiene en la octava secuencia del relato. Es la hija de una familia rica que tiene huertos. Ella es la encargada de vender los productos de sus tierras. Al igual que las demás chicas del pueblo quiere dejarlo y casarse con un forastero vendedor de salsa de tomate.

La historia de amor no correspondido de *Rosi* es descubierta por el narrador protagonista. Al principio, *Tassis* le cuenta cómo la chica le había preguntado sobre lo que una botella de salsa de tomate dura en casa de una familia. Al enano la pregunta le parecía rara, pues sospecha que *Rosi* se la hizo a él porque sabe que él no habla con nadie. Para *Tassis*, esto es un signo de inmadurez en su personalidad, pero el narrador no lo ve así, puesto que descubre que ella está enamorada de un vendedor de salsa de tomate y le compra una caja cada vez que puede, aunque sabe que tardará unos seis

meses en vender sólo una, pero así consigue estar con él un tiempo. Es el caso de otro personaje que sufre en silencio a causa de la soledad, el aburrimiento y las carencias emocionales.

5- Daniel

A este personaje le corresponde la función de adyuvante, aparece como guía del protagonista en todo lo que se refiere al pueblo. Enseña al protagonista el bosque y los alrededores de Villamediana y al mismo tiempo le proporciona información acerca de algunos personajes como los pastores o el enano. Su trabajo como guardabosques le exige estar lejos del pueblo, sin embargo, sabe todo acerca de él. Es el único que ve las cosas como son y no cae en estereotipos como los demás villamedianos.

La opinión del el narrador-protagonista sobre él es positiva: “*Además de ser un hombre serio no era en absoluto de ideas estrechas. Vive y deja que vivan los demás, solía repetir*”³⁶⁶. Sus explicaciones sobre los pastores indican que él goza de una mente ordenada y objetiva. A pesar de la arrogancia de *Tassis*, no le tiene rencor porque en el fondo le da pena. Es el único que el protagonista elige como acompañante en la celebración de la despedida del lugar y el único que le escribe desde allí.

6- La sociedad de Villamediana

Muchos personajes del relato no son más que representantes de uno de los grupos, ideológicos, económicos y sociales de *Villamediana*. Con ellos, el narrador pinta el retrato del pueblo tanto en su aspecto físico como el humano. Entre estos grupos destacan:

- Los pastores sin ovejas que llevan una vida caótica y no apta para las reglas del pueblo, por eso viven en las afueras e intentan evitar pasar por él. Su marginación hace de ellos unos desconocidos para el resto que empieza a tejer leyendas sobre su vida, como que la cabeza de la familia es una mujer casada con dos hombres.
- Los pastores a los que visita el protagonista en el monte, uno es el representante de los pastores negros, y el otro *Gabriel* representa a los blancos.
- Los jubilados que son la mayor parte de la población de *Villamediana*. No hacen más que pasearse y entretenerse observando a los demás. Para ellos, conseguir llegar a la atalaya es un reto diario cuya superación significa que todavía disfrutan de buena salud. Los representan *Julián*, un septuagenario charlatán y escéptico, y *Benito*, un anciano simple y creyente.
- Los del bar de la plaza que representan las tendencias izquierdistas de la gente del pueblo. Forman una élite pseudoideológica que no le gusta al protagonista.
- Los del bar *Nagasaki* son lo derechistas del pueblo, sin embargo, es gente simple a la que gusta hablar de la caza. Destacan entre ellos *Agustín* y el

³⁶⁶ *Idem*, p. 170.

dueño que en la cuarta secuencia aparecen como narradores metadieéticos de la historia del hombre que murió tres días después de cazar a un oso.

- Los tenderos, entre los que destaca la dueña de una tienda en la que compra el protagonista. Es la portadora de la vox populi acerca de la casa de los pastores.

Junto a estos personajes, destacan algunos secundarios como el hombre que lo recuerda todo y *Martín* cuyos casos sirven como ejemplo en la introducción del relato. También están en esta introducción los tíos del protagonista, el médico y el psiquiatra. En el corpus principal del relato destacan el restaurador que cuenta el pasado de *Enrique de Tassis*; *Luis*, el anterior inclino de la casa del protagonista, un cura que cuelga los hábitos y del que *Onofre* piensa que es amigo del protagonista; las chicas de la barra del club *Las vegas*, la panadera, el vendedor de salsa de tomate y muchos otros personajes.

También se hace referencia a personajes históricos que no participan activamente en la acción, entre ellos *Juan de Tassis*, el presunto antecesor del enano; *Góngora*, el autor del epitafio escrito por la muerte del anterior; el atleta checo *Emil Zatopek*, que el narrador pone como ejemplo de los atletas veloces; *Hesíodo*, el clásico griego del siglo VIII antes de Cristo y *Caliope*, la primera y principal de las nueve musas de la poesía. Todos ellos indican la vasta cultura del narrador.

Este relato está contado en primera persona, es decir, el narrador forma parte de la red de relaciones entre los personajes de la historia, está dentro de ella, es intradieético. Sin embargo, de la experiencia personal del protagonista no se destacan muchos detalles, se muestra distante con respecto a su propia historia, lo que cuenta es la historia de otros, lo único personal es su condición de testigo de los hechos contados y su experiencia como escritor de estos hechos. Entonces, si el núcleo del relato está constituido por las vivencias del protagonista en el pueblo, el narrador será un *yo testigo*; y, si es la experiencia de la escritura de un cuento contemplada por su autor, el narrador será un narrador autodieético o *yo protagonista*.

En los dos relatos introductorios sobre la memoria es claramente testigo, puesto que no interviene en la acción, sólo la está observando desde fuera, aunque está presente en su escenario. En el corpus principal del relato vemos que forma parte de la acción y reflexiona sobre ella, pero en muy pocos episodios es el agente de acción, el actante; salvo en el caso de los diálogos, es agente o hacedor de las palabras pronunciadas en ellos. Sólo es protagonista y agente en los episodios que se refieren a la planificación de la forma que va a tener el relato, desfila aquí como el autor implícito, y como protagonista del episodio de su soledad en las primeras y últimas páginas del corpus principal, es el que quiere deshacerse de sus helechos y musgos interiores.

De todos modos, el protagonista es el dueño de la voz y la visión en todo momento del relato. Interviene en la acción, juzga a los personajes, se identifica con muchos de ellos, reflexiona sobre el acto de narrar o la narración propiamente dicha; es decir, se trata de un narrador reflexivo. Es también un narrador que tiene el privilegio de la focalización: focalización interna fija, ya que vemos la acción con un personaje-

narrador cuya omnisciencia es limitada; pero que va ampliándose conforme avanza el relato, por eso afirmamos que es más bien un narrador testigo que protagonista. Lo mismo pasa con el dueño del *Nagasaki* y con *Agustín* como narradores del relato metadieético del cazador que murió tres días después de cazar un oso.

El modo utilizado es el modo narrado, discurso del narrador intradieético, en el que se citan otros discursos por medio de:

- Sumario menos puramente diegético en el que se menciona la existencia de un acto de habla y uno de sus aspectos sin detenerse en los detalles como, por ejemplo, el discurso del médico hablando con *Martín* que fue oído por el narrador-protagonista: “*Durante un cuarto de hora oí cómo le decía palabras afectuosas a mi amigo. Hasta le cantaba de vez en cuando*”³⁶⁷.
- Estilo indirecto parcialmente mimético en el que se utiliza un *verba dicendi* y se citan unas palabras tal y como los pronuncia el sujeto del acto de habla, como en el caso de la dueña de la tienda cuando habla con el protagonista sobre los pastores: “*Y la tendera, sobre todo con gestos, me hablaba de lo especiales que eran, de la diferencia que había entre ellos y el resto de la comunidad*”³⁶⁸. En otro caso, el narrador habla de la opinión de esta comunidad sobre el personaje de *Onofre*: “*Mi vecino era, según decían sus paisanos, un arbolario, un sasamón, un trae y lleva, y ninguna de sus opiniones merecía ser tomada en serio*”³⁶⁹.
- Estilo indirecto, como en el caso del discurso pronunciado por *Daniel*, enfadado por el mal comportamiento del enano: “*de ahí en adelante me costó mucho trabajo hacerle callar. Que si él llegara a tener un hijo así no le perdonaría la vida; que los deformes como aquél sólo habían nacido para sufrir, para sufrir ellos y para hacer sufrir a los demás*”³⁷⁰. En otro episodio, el narrador cita su discurso con el enano: “*Le respondí que no era un erudito, que sólo conocía dos o tres sonetos suyos. Pero que sí, que debía de ser un gran poeta para haber merecido un epitafio de Góngora*”³⁷¹.
- Estilo directo libre en el que el discurso de los personajes se introduce en el del narrador distinguiéndose de él por estar escrito en cursiva, como cuando el narrador habla del abandono del pueblo por sus habitantes: “*Familias enteras han abandonado el pueblo con el argumento de que es imposible vivir en Villamediana*”³⁷². Lo mismo pasa cuando habla de la curiosidad que suscita su presencia en el pueblo con la diferencia de que aquí no se cita en cursiva, lo que confunde el discurso del narrador con el de los personajes: “*querrán saber cuánto hay de cierto en lo que se imaginan. ¿Es verdad que le gusta Villamediana? ¿Y por qué le gusta? ¿Por el paisaje? ¿No estará, por casualidad, tratando de olvidar un desengaño amoroso?*”³⁷³.

³⁶⁷ *Idem*, p. 158.

³⁶⁸ *Idem*, p. 167.

³⁶⁹ *Idem*, p. 169.

³⁷⁰ *Idem*, p. 204.

³⁷¹ *Idem*, p. 206.

³⁷² *Idem*, p. 174.

³⁷³ *Idem*, p. 174.

- Estilo directo en el que se citan los diálogos de los personajes con el uso de rayas o/y verba dicendi como el diálogo entre el protagonista y *Benito* sobre una supuesta estatua de *Trajano* en el pueblo:

“—*¡De Trajano, sí! ¡En el pueblo tenemos una estatua de Trajano — Benito hablaba con vehemencia , y marcaba sus palabras golpeando el suelo con el bastón.*

—*¿Y cómo es?*

—*¡Es de oro! ¡Es toda de oro macizo?*

—*¿Y dónde está esta estatua?*”³⁷⁴.

En este estilo directo podemos incluir los monólogos interiores del protagonista como aquél en que espiaba al enano pensando que era un niño, el narrador lo cita entre comillas angulares: “*¿Qué haría yo si, de pronto, aparecieran dos o tres perros? «Robar algo al huir», me contesté yo a mí mismo*”³⁷⁵.

- Reproducción de textos, como el epitafio de *Góngora* por la muerte sospechosa del conde de *Villamediana* recitado de memoria por el enano y que es citado por el narrador en cursiva³⁷⁶. También se cita parte de la carta del protagonista a sus amigos o la de *Daniel* al protagonista, en los dos casos la cita viene entre dos comillas angulares³⁷⁷.

³⁷⁴ *Idem*, p. 196.

³⁷⁵ *Idem*, p. 200.

³⁷⁶ *Idem*, p. 206.

³⁷⁷ *Idem*, pp. 165 y 220.

B. 4. 3. En busca de la última palabra³⁷⁸

Según el gráfico que vemos a continuación, *En busca de la última palabra* tiene tres ejes principales: la historia del lagarto, que es el núcleo de la acción; las charlas metaliterarias que transcurren durante la acción de la historia del lagarto y los relatos metadieéticos, cuya vinculación con la historia principal es probar unas ideas literarias mencionadas en ésta o que alguno de los interlocutores entretenga a los demás, es decir, contar por contar. Hemos citado el capítulo de *Acerca de los cuentos* en los dos primeros ejes porque en él se desarrollan elementos de estos dos: algunos sucesos relacionados con la acción principal de la novela (la historia del lagarto) y unas charlas entre los dos amigos acerca de los cuentos.

La división del relato en diferentes capítulos es un elemento paratextual gracias al cual el lector implícito se da cuenta de que habrá un cambio en la parte siguiente del relato con respecto a la anterior. Sin embargo, este cambio o diferencia varía según la pertenencia del capítulo a cualquiera de estos tres ejes. Los dos primeros se mezclan y es difícil distribuir los capítulos entre ellos. Como hemos visto en el ejemplo más claro del capítulo *Acerca de los cuentos*, se mezclan estos dos ejes y en cierta medida en el resto de los capítulos del segundo. Por eso hemos optado por basarnos en la cantidad de referencias literarias en cada capítulo: cuando constituyen la mayor parte del grosor del mismo, los clasificamos dentro del eje metaliterario o de la charla literaria; cuando escasean, los incluimos en el eje de la historia del lagarto.

En cuanto al tercer eje, el metadieético, vemos que la división es tanto externa como interna; raramente hay relación entre la acción de estos capítulos y la acción principal de la novela. Sin embargo, no se puede negar que hay un cierto vínculo entre este eje y los dos anteriores que vemos en las referencias a los cuentos metadieéticos dentro de los dos primeros planos. Esta relación se nota, sobre todo, al referirse antes de proceder a reproducir cada uno de estos relatos a su título, a la persona que lo cuenta o escribe y el al proceso de la transcripción del mismo por el autor-personaje, el *álterego* de *Bernardo Atxaga*.

Un caso muy evidente de esta relación es el de *Mister Smith* que, además de ser un personaje de la acción principal de la novela, es el protagonista y el narrador en primera persona de uno de los cuentos metadieéticos. Gracias a la información que se nos proporciona de él durante la lectura de la historia del lagarto, podemos tener más datos acerca del protagonista del cuento *DE SOLTERA, LAURA SLIGO*, sobre todo en lo que se refiere al nombre propio de éste, su origen obabaíno y las razones por las cuales estaba en América.

En este capítulo vamos a desarrollar un estudio de la acción de la parte más extensa de *Obabakoak: En busca de la última palabra*. Dada la dificultad de separar la acción de cada uno de los dos primeros ejes, analizaremos los capítulos que los

³⁷⁸ ATXAGA, Bernardo, «En busca de la última palabra», *Obabakoak, op. cit.*, pp. 235-490. En la versión en euskera, *Azken hitzaren bila*, pp. 193-392.

componen juntamente. Los cuentos metadiegticos se estudiarán en un espacio aparte, como si fueran relatos independientes.

1- La historia del lagarto:

JÓVENES Y VERDES, ACERCA DE LOS CUENTOS, MISTER SMITH, FINIS CORONAT OPUS, X e Y, LA ANTORCHA.

2- Charla literaria:

ACERCA DE LOS CUENTOS, POR LA MAÑANA, MÉTODO PARA PLAGIAR, UN VINO DEL RHIN Y SAMIIFI TFIIFRÍA IIRIRF

3- Relatos metadieгéticos:

EL CRIADO DEL RICO MERCADER
DAYOUB, EL CRIADO DEL RICO MERCADER
DE SOLTERA, LAURA SLIGO
HANS MENSCHER
PARA ESCRIBIR UN CUENTO EN CINCO MINUTOS
KLAUS HANHN
MARGARET Y HEINRICH GEMELOS
YO, JEAN BAPTISTE HARGOUS
UNA GRIETA EN LA NIEVE HELADA
WEI LIE DESHANG

Gráfico de la estructura de *En busca de la última palabra*

B. 4. 3. 1. La historia del lagarto y de la charla literaria

B. 4. 3. 1. 1. JÓVENES Y VERDES³⁷⁹

La llegada de un fotógrafo a la escuela con el propósito de anunciar a los niños que les va a hacer una fotografía colectiva suscita su curiosidad. Para ello, van a la entrada de la iglesia donde les esperan las alumnas de la escuela secundaria a las que odiaban enormemente pero que serán las encargadas de mejorar su imagen. Los niños se disponen en la escalera de la iglesia y se les saca la foto colectiva. Al cabo de una semana y después de mucha expectación por parte de los niños, llega el fajo de fotografías a la escuela y la maestra lo reparte entre los niños aconsejándoles que las guarden bien porque algún día descubrirán su importancia. Sin embargo, a todos se les olvida el consejo y ninguno de ellos siente preocupación por ellas y por lo que en su momento representarán como recuerdo del pasado.

Pasa el tiempo, los niños dejan de ser niños, siguen siendo jóvenes, pero ya no son inocentes ni inmaduros. El narrador compara la vida hasta el momento de la narración con el juego de la oca en el que se salta de una casilla a otra; a veces para adelante y otras para atrás. Una vez pasados veinte o veinticinco años, empiezan a repasar su vida que ha cambiado totalmente desde que eran *jóvenes y verdes*. Entonces se acuerdan de la foto colectiva, la sacan e intentan descubrir, a través de ella, el sentido de la existencia. La foto aquí representa el pasado feliz de la ignorancia.

Lo primero que descubren es el dolor de los años posteriores, representado en la imagen de las niñas *Ana* y *María* que mueren a los doce años (no se dice que han muerto directamente sino que han quedado encerradas en la casilla número doce del juego de la oca) o en la de *José Arregui* (un personaje tomado de la realidad al que conoció *Bernardo Atxaga*), el niño sonriente y alegre que, de joven, muere en una comisaría tras ser encerrado y torturado. También descubren que han cambiado de forma de ser y de manera de pensar: *Manuel*, que odiaba mucho a las chicas de la escuela secundaria, acaba casándose con una de ellas; *Martín* y *Pedro María*, que nunca habían asistido a las clases de catecismo, se van a África como misioneros.

La fotografía no ha vuelto a revelar nada nuevo al protagonista y por eso la guarda en la mesilla de noche hasta que, un año después, un compañero de trabajo se la pide para ampliarla. Una vez ampliada, la foto vuelve a hablar y atrae la atención del protagonista a un detalle que desencadenará toda la acción de *En busca de la última palabra*.

En un discurso metaliterario, el autor implícito advierte al lector implícito del hecho poco habitual de que “*un escritor sea partícipe o testigo de historias que*

³⁷⁹ ATXAGA, Bernardo, «En busca de la última palabra», *Obabakoak*, op. cit., pp. 235-253. En la versión en euskera, *Aspaldi, artean gazte eta berde ginela*, pp. 195-207.

*merezcan ser contadas, siendo ésa, quizá, la razón de que se esfuerce en inventarlas. No obstante, y por una vez, la ley no se cumplirá. El autor extraerá la materia narrativa de su propia realidad. No se comportará, pues, como escritor, sino únicamente —a pesar de la rima, no es lo mismo— como transcriptor.*³⁸⁰ Declara, después, que lo anterior es un prólogo y empieza a narrar la historia en cuestión, palabra por palabra, intentando llegar a la última palabra. De aquí viene el título *En busca de la última palabra*, pero, ¿la última palabra de qué?, ¿de la historia que está contando?, ¿del sentido de la vida? o ¿de la naturaleza de la literatura y la relación de ésta con el sentido de la existencia de un escritor?. Cuestiones todas que el autor va intentando resolver a lo largo del relato. ¿Podrá solucionarlas?

Después de este prólogo, el narrador-personaje continúa la historia. La ampliación de la foto colectiva es el hecho desencadenante de toda la acción posterior. Le permite fijarse en unos detalles que no veía antes. Buscando entre ellos, se para ante uno muy raro: el alumno travieso, *Ismael*, está metiendo el brazo por un lado de la cartera que lleva cerca del pecho y sacando la mano por el otro, sostiene un objeto con los dedos que el protagonista cree que es una navaja pero con la ayuda de una lupa descubre que es un lagarto.

Al principio piensa que *Ismael* quería asustar a uno de los compañeros para que se moviera y dominara el desorden en el grupo. El narrador-personaje cuenta entonces una de las leyendas de su pueblo natal, *Obaba*. Se trata de la convicción de los habitantes del lugar de que a los lagartos les gusta comer el cerebro humano y consiguen hacerlo metiéndose a través de los oídos cuando las personas se tumban en la hierba y como consecuencia de eso se vuelven locas. *Ismael*, sabiendo el miedo que tienen los niños a los lagartos, acercó el lagarto a la oreja de otro niño, *Albino María*, que no se movió de sitio ni se inmutó para estropear los planes de *Ismael*.

El hecho de que *Albino María* se convierta en un estudiante retrasado hace que el protagonista baraje dos posibilidades: que la imagen del lagarto cerca de la oreja de *Albino María* tenga sólo una relación simbólica con lo que le ocurrió después; o que la relación sea más física que simbólica, es decir, que el lagarto se haya introducido en el oído de *Albino María* y le haya comido el cerebro y que sea por eso por lo que ahora está loco y se comporta como un niño de nueve años, edad que tenía *Albino María* cuando el suceso de la toma de la foto colectiva.

El protagonista vuelve a mirar la foto detenidamente y descubre que no se trata de un lagarto adulto sino de una cría de lagarto capaz de estar todavía en el orificio del oído de *Albino María*. Entonces plantea la hipótesis de que el lagarto se haya introducido en el oído de *Albino María* y le haya comido el cerebro. Para ello, el lagarto tendría que haber roto el tímpano del oído del chico para poder entrar. El protagonista llama al bar del pueblo y descubre que *Albino María* es totalmente sordo del oído derecho. Pero la duda sigue, el protagonista continúa buscando interpretación a este

³⁸⁰ *Idem*, p. 240.

suceso tan raro. Consulta a un médico amigo que, al poco tiempo, le sorprende y le dice que sí, que existe un cierto tipo de lagarto que puede hacerlo.

El protagonista invita a su amigo a ir con él a *Obaba* para buscar solución a este misterioso caso de *Albino María* y reunirse durante el fin de semana con el tío del protagonista para hablar de literatura y leer unos cuentos. El viaje a *Obaba* no es directo, tiene unas paradas por el camino. Al principio se detienen en el pueblo costero donde *Ismael* tiene su local, un pub que curiosamente se llama *El Lagarto*. El encuentro con *Ismael* confirma la idea del protagonista de que la vida cambia mucho, los rasgos y los modales de *Ismael* ya no son los mismos del chico endemoniado al que conoció hace muchos años, ahora les trata con mucha amabilidad, algo que el protagonista no esperaba de él.

El protagonista le saca el tema del lagarto que tenía cerca del oído de *Albino María* y le pregunta qué pasó con él al final. *Ismael* se enfada y, tras burlarse de la ingenuidad del protagonista que se cree las leyendas del pueblo, le asegura que no sabe nada del destino del lagarto y que éste desapareció después de hacer la foto. Los dos amigos salen del local después de una corta despedida de *Ismael*, se dirigen al aparcamiento y conversan sobre los cuentos y los finales fuertes y decisivos que sólo están en los libros. Hablando de este tema el protagonista propone contarle a su amigo un relato sufi de estas características, se trata del cuento del criado de Bagdad.

B. 4. 3. 1. 2. ACERCA DE LOS CUENTOS³⁸¹

La característica principal de este capítulo de la novela es el dominio de la *Metaliteratura*. El tema principal es el criterio que se puede utilizar para averiguar si un cuento es bueno o no. La afirmación del protagonista de que el cuento del criado de Bagdad es bueno, citando como autoridad en el tema al famoso actor británico de las películas de terror, *Boris Karloff*, trae consigo una conversación que intenta encontrar respuesta a la pregunta: “¿Qué le hace falta a un cuento para que sea bueno?”³⁸².

Una vez comenzada la conversación, aparece un nuevo personaje que escuchaba a los interlocutores sin conocerlos de nada. Estaba borracho y afirmaba conocer un cuento bastante mejor que el del criado de Bagdad con el título de *El mono de Montevideo*. Intenta empezar a contar y grabar lo que dice en un magnetófono pero el ruido del *Restop* donde están descansando le impide seguir con su tarea. El protagonista estaba a punto de invitarle a participar en la tertulia del día siguiente con su tío pero no lo hace por miedo a la actitud del hombre que estaba totalmente ebrio. Se despiden con la promesa de escuchar su cuento en otra ocasión.

Los dos amigos siguen su camino hacia *Obaba* y un poco después los adelanta *Ismael* con su coche a toda velocidad, lo que les confirma que la historia del lagarto todavía no ha terminado. Otra vez vuelven a la conversación que fue interrumpida por el hombre viejo y borracho. Como si se tratara de un recuento de los relatos con finales

³⁸¹ *Idem*, pp. 257-271. En la versión en euskera, *Cocteauk*, pp. 211-221.

³⁸² *Idem*, p. 257.

fuertes más famosos y que han dejado huella en los dos amigos, igual que el recuento de los libros de caballería en el *Quijote*, empiezan a contarse cuentos. El amigo del protagonista narra el cuento titulado *Sueño de Anton Pavlovich Chéjov* (1860-1904) en el que *Varka*, una criada de severos amos, se trastorna y acaba matando al niño de éstos que no la dejaba dormir en paz. Como siempre, *Atxaga* no menciona la muerte del niño que sí se menciona en el cuento del autor ruso.

El protagonista cuenta un cuento, *El breve paseo de mister Loveday*, del británico *Evelyn Arthur Waugh* (1903-1966), en el que un anciano con trastorno mental, internado voluntariamente en un manicomio durante veinticinco años, sale en libertad a instancias de una dama que ve en él un ser inofensivo. Sin embargo, el mismo día en que sale, comete la misma locura que solía hacer antes de ingresarse en el sanatorio mental: matar a una chica que paseaba en bicicleta.

A continuación, entre los dos amigos se cuentan otro relato muy logrado del famoso escritor francés *Guy de Maupassant* (1850-1893) cuya protagonista se llama *Mathilde Loisel*, que pierde en una fiesta un collar de perlas que le habían prestado y tiene que trabajar duramente y vender todo lo que tiene para comprar uno igual y devolverlo a su dueña. Al final, descubre que el collar era de bisutería. Sabemos que después de este cuento siguen relatándose muchos otros, pero el narrador sólo menciona uno del francés *Marcel Schwob* (1867-1905) y otro del inglés *Gilbert Keith Chesterton* (1874-1936). Como podemos comprobar, la mayoría de estos cuentos pertenecen al siglo XIX, el siglo admirado por el tío del protagonista.

Una vez terminada la sesión de cuentos en la autopista, llegan a la carretera que lleva a *Obaba* pero la conducción del coche se ve obstaculizada por la abundancia de mariposas en el camino. Están atravesando un tramo de bosque en el que abunda la hierbabuena, planta de la que se alimenta esta especie blanca de mariposas. De repente, desaparecen las mariposas asustadas por el ruido de un cohete disparado en la fiesta de un pueblo que está a media hora de *Obaba*. Los dos amigos aparcen el coche en la entrada del pueblo para tomar un descanso y contemplar la fiesta desde lo alto.

Continúan con la conversación y llegan a la conclusión de que el cuento, como género, reúne las siguientes características:

1. Guarda un paralelismo con el poema, puesto que ambos provienen de la tradición oral y son de extensión breve.
2. Tiene que ser muy significativo.
3. La clave del cuento no está en inventar una historia, sino en que el autor tome como material su propia experiencia y extraiga de ella lo esencial.
4. Debe expresar cosas esenciales, y no simples anécdotas.
5. Debe tratar los grandes temas como el amor, la muerte y otros parecidos, de modo que el cuento, como afirma *Foster Harris*, “no vendría a ser más que una simple operación de aritmética. Pero no una operación de cifras, claro, sino hecha a base de sumas y restas de elementos tales como amor, odio, esperanza, deseo, honor y

otros por el estilo. [...], además, las sumas suelen dar origen a cuentos con final feliz. Los originados por restas, en cambio, suelen tener finales trágicos.³⁸³

Los dos amigos vuelven a comentar el cuento del criado de Bagdad. El médico lamenta que este cuento tenga un final fatalista y trágico y entonces el protagonista le declara que tiene otra variación del cuento con un final diferente al del original. Con una cerveza en la mano, el médico escucha al protagonista contando su versión del cuento del criado de Bagdad.

B. 4. 3. 1. 3. MISTER SMITH³⁸⁴

Mientras los dos amigos charlan sobre los cuentos y observan la fiesta, se les acerca un hombre que resulta ser *el abuelo del Restop*, el hombre que les había pedido que escucharan su cuento *El mono de Montevideo* y no había podido hacerlo. Le preguntan por su nombre y dice que es *Smith*, pero se nota que miente porque no es del todo extranjero. Los dos amigos respetan su voluntad y no insisten en preguntarle sobre su vida pero piden escuchar el cuento que les iba a contar en el *Restop* y no había sido posible. Les dice que va a contar otro que, según él, es el más bonito y el más real. El protagonista-narrador le deja la palabra a *Mister Smith*, pero cambia un poco la redacción de la historia en la que abundan expresiones inglesas y le pone como título *De soltera, Laura Sligo*.

B. 4. 3. 1. 4. FINIS CORONAT OPUS³⁸⁵

Este capítulo se puede dividir en más de una secuencia temática que empiezan por una que es la continuación del de *Mister Smith*. En ella, se cuenta la despedida repentina de este personaje que se marcha una vez terminada la historia que estaba contando. Los dos amigos lamentan esta desaparición intempestiva de *Smith* y se envuelven en un ambiente de silencio, no es un silencio motivado por el fin de la fiesta de la plaza del pueblo porque ésta seguía con el barullo de antes, sino que es el silencio íntimo que envuelve al hombre cuando acaba de pasar por un momento crucial de su vida y empieza a meditar.

Las meditaciones del protagonista son el eje de la siguiente secuencia. El viento sur lo pone melancólico y quizá por eso piensa que también lo está su amigo. Se calla y no inicia ninguna conversación con él, empieza a pensar en lo ordenado que está el mundo: todo y todos están en su sitio y respetan una ley impuesta o un papel predestinado del que no se puede salir. El camino entre el cementerio donde estaban sentados y la plaza donde transcurre la fiesta lo recorren en silencio para no enturbiar el momento de reflexión en el que estaban inmersos: “*El camino entre el cementerio y la plaza lo recorrimos en silencio, convencidos de que, si hablábamos, los buenos geniecillos que en aquel momento se movían por nuestro interior se sentirían*

³⁸³ *Idem*, pp. 267-268.

³⁸⁴ *Idem*, pp. 277-280. En la versión en euskera, *Eskuarekin agur egiten zigun norbait*, pp. 227-229.

³⁸⁵ *Idem*, pp. 307-325. En la versión en euskera, pp. 251-265.

perturbados y huirían por nuestras bocas abiertas; hacia su casa, hacia las regiones invisibles.”³⁸⁶.

La secuencia que viene a continuación es como un intermedio o entremés cómico que intenta suavizar el ambiente triste que domina en la anterior y más adelante en lo que queda del capítulo. Los dos amigos están tomando la última cerveza antes de dirigirse a *Obaba* porque se hace tarde y ya son las dos de la madrugada. Mientras tanto, intercambian frases escépticas y graciosas que solían decir el abuelo del médico y el padre del protagonista acerca de la paradoja entre los deseos de los solteros y los casados, aquéllos quieren casarse y éstos quieren volver otra vez a la vida de solteros. Los comentarios humorísticos no logran sacarlos del clima de melancolía y vuelven a estar callados, pero la esperanza de pasar un buen rato con el tío del protagonista hablando de literatura y comiendo bien los anima un poco y deciden marcharse de la fiesta para llegar pronto a *Obaba* y estar preparados para el día siguiente.

El viaje desde este pueblo hasta *Obaba* es el que ocupa la última y más extensa secuencia del capítulo³⁸⁷ y ésta, a su vez, se puede dividir en más de una subsecuencia, la primera de las cuales es la que abarca los comentarios de los dos amigos al subir al coche. Estos comentarios giran en torno a lo que les ha ofrecido el destino en aquella noche tan especial, empezando por la historia del lagarto, pasando por el encuentro con *Ismael* y terminando por el encuentro fortuito, o quizá no tan fortuito, con el personaje de *Mister Smith* y la historia que les había contado.

La siguiente subsecuencia tiene como núcleo la distancia que hay entre el punto de partida del coche y *Obaba*. El narrador-protagonista cuenta unas “*ciento veintisiete curvas: ochenta cuesta arriba, subiendo suavemente hasta el final de una larga pendiente; y a partir de allí, después de pasar al otro lado de la montaña, otras cuarenta y siete que eran cuesta abajo*”³⁸⁸. Esta precisión y gusto por contar la distancia nos recuerda el párrafo referido a la distancia que había entre la casa de la maestra y la escuela en el cuento *Post ten Elbas spero lucem* de esta misma obra³⁸⁹. La pregunta que hace el amigo al protagonista sobre cómo sabe con precisión la cantidad de curvas que hay entre los dos pueblos desencadena una serie de recuerdos de la infancia del protagonista que pueden formar un relato metadieético que el autor podía incluir perfectamente en el capítulo de *Infancias*.

De niño, el protagonista solía ir desde *Obaba* hasta ese pueblo montado en una bicicleta y contando a gritos las curvas por las que pasaba, por eso las conoce de memoria y algunas de ellas tienen un valor especial para él. En la curva número cien hay una fuente y en la ochenta y ocho se puede ver el mar desde un mirador que hay cerca de allí. Para cualquier niño de *Obaba*, montar en bicicleta suponía un reto personal; aprender a hacerlo era más importante que aprender las lecciones de la escuela porque, si no lo hacían, no podrían integrarse en los grupos de niños del pueblo.

³⁸⁶ *Idem*, p. 308.

³⁸⁷ *Idem*, pp. 311-325.

³⁸⁸ *Idem*, p. 312.

³⁸⁹ ATXAGA, Bernardo, «Infancias», *Obabakoak*, *op. cit.*, pp. 107-108.

Al hablar de ciclismo, el protagonista recuerda su ídolo de la infancia: *Hilario*. Para él y sus amigos era un modelo a seguir en el mundo de la bicicleta. Su camiseta de colores y su velocidad eran motivo de adoración ciega por parte de los niños, todos le consideraban la flor de *Obaba* y el mejor corredor del mundo, por eso siempre mantenían serias discusiones con los niños mayores que negaban la competencia de *Hilario* en este campo.

En una ocasión se celebró una carrera que iba a pasar por el pueblo y en la que participaba *Hilario*. Los niños, con toda la ilusión del mundo, subieron a la montaña para ver a su héroe pasar a la cabeza del resto de corredores. Después de largo tiempo esperando, pasan por delante de ellos tres escapados y, para su desilusión, no estaba *Hilario* entre ellos. Tampoco estaba entre el pelotón, por eso pensaron que su ídolo se había lesionado pero, al final, le vieron pasar como colista de la carrera. Su modelo ya está vencido y con él termina su ilusión infantil o tal vez su infancia.

El amigo queda fascinado con el relato y le pide al protagonista que lo publique, por eso lo ha incluido en este capítulo. Pero el narrador-protagonista quiere seguir con la historia del lagarto para buscarle su última palabra y el azar le ha reunido una serie de historias que eran muy difíciles de evitar o no incluir en el libro. Les ha pasado algo en la carretera pero, antes de contarlo, el narrador se detiene y empieza a reflexionar sobre los juegos del destino con los seres humanos. Para ello, cita una carta escrita por *Théophile Gautier* a su amiga *Madame Devillier* tras pasar por una fiesta de un pueblo parecido a *Obaba*. En la carta, *Gautier* describe un baile típico de la zona; el baile del vaso, que consiste en que el bailarín gira alrededor de un frágil vaso de cristal lleno de vino y da tumbos y movimientos que cada vez le van acercando más al vaso y todo el mundo piensa que ya está a punto de romperlo pero en el último momento lo evita. Termina el baile con el vaso intacto y, como premio, el bailarín bebe el vino blanco que tiene dentro.

El narrador-protagonista hace una comparación entre la vida de los hombres y este baile. Los hombres son este vaso frágil de cristal y hay un bailarín, el destino, que se nos acerca y juega con nosotros, muchas veces nos da sustos porque nos vemos muy próximos a estrellarnos y en el último momento nos salvamos. Con eso quiere referirse a lo ocurrido una vez que estaban cerca de *Obaba*, porque allí vieron que el destino les preparaba una sorpresa: ver otra vez a *Ismael* que estaba con el coche parado y en la mano tenía un lagarto. No quisieron detenerse ni saludarle porque la situación era tan fuerte que decidieron olvidarla como si no hubiera pasado. Es como si uno se enfrentara con su propio destino y decidiera ignorarlo para no sufrir esperando un final trágico: al protagonista le pasa al final lo que le había pasado a *Albino María* al principio de la novela. Por eso el narrador-protagonista declara que el asunto de *Ismael* quedó postergado, pero no terminado y concluye con la frase latina: “*Ad maiorem literaturae gloriam, espero.*”³⁹⁰.

³⁹⁰ ATXAGA, Bernardo, «En busca de la última palabra», *Obabakoak, op. cit.*, p. 324.

Los amigos llegan por fin a la casa del tío y aparcan el coche delante de la palmera que éste tiene iluminada siempre que recibe una visita. El tío les ha dejado una nota que contenía el programa del día después. Entre desayuno, lectura de cuentos, vermut, comida suculenta y análisis de lo leído por la mañana, van a pasar el día. Termina la nota con un aviso que atrae la atención del protagonista; el tío ha cambiado de opinión acerca del plagio, ahora no está en contra de él. Ya son más de las tres de la madrugada y los dos amigos se acuestan para estar despejados el día más esperado.

B. 4. 3. 1. 5. POR LA MAÑANA³⁹¹

Este capítulo es la introducción a una serie de relatos metadieéticos que vienen a continuación. La primera secuencia del capítulo se refiere a la vida cotidiana de los personajes. Los dos amigos se despiertan temprano y se preparan para la lectura y la tertulia con el *tío de Montevideo*, que todavía no está presente pues se ha ido a comprar los croissants recién hechos para el desayuno. Los amigos aprovechan la ausencia del tío para leer dos folios que había dejado encima de la mesa y que son unas traducciones hechas por él a partir de un original del siglo diecinueve para mostrar un plagio al que fue sometido en el siglo veinte.

La siguiente secuencia tiene como núcleo las traducciones. El amigo las lee en voz alta mientras el protagonista vigila la entrada por si les sorprende el tío. Son dos versiones de una leyenda. La primera narra la historia del rey *Olaf Tryggvason* que abraza la nueva fe (se refiere al Cristianismo) y a cuya corte llega un anciano que le cuenta la historia del nacimiento del dios *Odín*: cuando nace, llegan tres hechiceras que anuncian a los padres que el niño morirá cuando se consuma la vela que tenía a su lado y ellos apagan la vela para impedir que *Odín* muera. El rey no cree al anciano y éste saca una vela, la enciende y sale de la corte. Cuando buscan al anciano, encuentran a *Odín* muerto en el jardín del palacio.

La segunda versión es del mito de *Meleagro* que no era hijo de padre humano, el rey *Eneo*, sino del dios *Ares*. Al séptimo día de su nacimiento vienen las *Moiras* a visitar a su madre, la reina *Altea*, y le anuncian que la vida de su hijo depende de que el tizón se consuma. La madre apaga el tizón y lo guarda en una caja para que el hijo no muera. *Meleagro* llega a ser joven y mata a sus tíos, hermanos de *Altea*, que en venganza por ello arroja la caja al fuego y a consecuencia de este hecho muere *Meleagro*.

Al final del segundo folio, el tío se refiere a la influencia que ejerció este mito en el anterior y en el de Arturo difundido entre los pueblos celtas.

A pesar de las precauciones que toman los dos amigos, el tío los sorprende y les dice que la sesión de lectura todavía no ha empezado. Tras saludarles calurosamente, les comunica que los dos folios ya no tienen importancia porque, como decía la nota que les dejó el día anterior, ya había cambiado de opinión acerca del plagio que ahora, para él, es una mina de oro.

³⁹¹ *Idem*, pp. 327-332. En la versión en euskera, *Goizean*, pp. 267-271.

La última secuencia es un intento de ordenar lo que van a contar a continuación los tres personajes. Son cuatro cuentos que leerá el protagonista: *Hans Menscher, Para escribir un cuento en sólo cinco minutos, Klaus Hanhn y Margarete y Heinrich, gemelos*. El amigo leerá uno: *Yo, Jean Baptiste Hargous* y el tío, una nueva teoría acerca del plagio, *Método para plagiar*, acompañada de un ejemplo, *Una grieta en la nieve helada*. Los dos últimos textos son llamados por el tío: *Breve explicación del método para plagiar bien y un ejemplo*.

B. 4. 3. 1. 6. UN VINO DEL RHIN³⁹²

La lectura de los cuentos ya se ha terminado y ha llegado la hora del vermut. El tío propone cambiar el vermut por un vino del *Rhin*, ya que él tiene una botella de este vino en un pozo que él llama *Fontefrida*. El protagonista nunca ha probado este vino, aunque acaba de citarlo en el cuento de *Klaus Hanhn*. La sesión del vermut se celebra a la sombra de un magnolio porque había una temperatura de treinta y cinco grados.

Mientras los dos amigos esperan la llegada del tío con el vino, mantienen una conversación acerca de los indios y la flora que han traído desde América, como por ejemplo el magnolio bajo cuya sombra estaban sentados. La causa de este hecho es motivo de discusión entre ellos; por un lado, el protagonista piensa que los indios traían palmeras o magnolios para recordar los tiempos pasados en América, y, por el otro lado, el médico piensa que traían tantas cosas de allí y construían casas tan grandes como la del tío de *Montevideo* sólo para presumir de ser triunfadores y mostrar a todo el mundo que tantos años de emigración no habían sido en vano.

La siguiente secuencia empieza con la llegada del tío con el vino. Siguen con el tema de la emigración de los vascos a América. El tío piensa que los emigrantes volvían con tantas cosas de allí porque tenían un afán por enseñar lo que los había deslumbrado durante su estancia en estos países tan diferentes de lo que estaban acostumbrados en las aldeas vascas de las que no habían salido nunca antes de emigrar, ejemplo de ello es *José Tellería*. La historia de este personaje ocupa el núcleo de esta secuencia. Este hombre emigró a *Montevideo* y se hizo muy rico allí. Al volver a *Obaba* llevó consigo muestras de la fauna y flora de América: palmeras, magnolios, papagayos de colores e incluso un mono que se convirtió en la atracción de toda la gente del pueblo. Después de unos tres meses, el indiano se agobió de tantas visitas de curiosos que querían ver su colección en el jardín de la casa y decidió exponerlos sólo en las fiestas del pueblo.

La historia del mono de *Montevideo* le suena mucho al médico mientras que el protagonista tarda mucho en relacionarla con otra que no llegaron a escuchar antes y de la que sólo sabían el título. La historia de cómo llegó la casa a manos del tío del protagonista lo desvela todo. *Samuel*, el hijo de *José*, es el que le había contado al tío la historia de su padre. *Samuel* viajó a América en busca de aventura y siempre anduvo por la selva amazónica. Es el que vendió la casa al tío del protagonista antes de ir a vivir a *Dublín*. Los dos amigos llegan a la certeza de que *Samuel* no es más que *Mister Smith*.

³⁹² *Idem*, pp. 429-436. En la versión en euskera, *Rhineko ardo bat hartuz*, pp. 345-350.

el abuelo que conocieron en el camino hacia *Obaba*. En este momento, para sorpresa de todos y especialmente para el tío, llega *Ismael* acompañando a *Samuel* en su coche. Otra jugada del destino.

B. 4. 3. 1. 7. SAMUEL TELLERÍA URIBE³⁹³

El reencuentro entre los amigos de los tiempos de *Montevideo*, *Samuel Tellería* y el tío del protagonista, es el núcleo de la primera secuencia de este capítulo. La sorpresa de la visita inesperada de *Samuel* deja alterado al tío de *Montevideo* que no sabe ordenar sus palabras ni las preguntas que hace a su amigo sobre el motivo y las circunstancias de su llegada a *Obaba*. El protagonista y su amigo intentan sacar a los dos de esta situación pero será *Ismael* quien los saca de la confusión de este primer momento de encuentro. Le explica al tío de *Montevideo* cómo ha encontrado a *Samuel* tendido en un manzanar y cómo lo ha traído hasta la casa. *Samuel* se ha emborrachado la noche anterior y no ha encontrado ningún taxi para llevarlo, por eso durmió a la intemperie.

La segunda secuencia del capítulo empieza con la retirada de los dos antiguos amigos para estar a solas viendo la casa y charlar sobre los viejos tiempos dejando así al protagonista y su amigo en compañía del temido *Ismael*. Éste les da una charla sobre su labor ecologista que consiste en proteger a la especie de lagartos conocida como *Lacerta viridis*, que está en peligro de extinción y que es diferente de la que hay en *Sudamérica*. Aquella no es nada dañina y no afecta al cerebro humano como los dos amigos imaginaban. Intentaba con eso defenderse de las acusaciones de los dos amigos y poner en ridículo sus ideas infantiles de que él puede ser un perverso que introduce los lagartos en las orejas de la gente para ponerlos locos. Para sorpresa de todos, *Albino María* es el encargado de cuidar de los lagartos en ausencia de *Ismael*.

En la siguiente secuencia, *Ismael* les propone ir a la chabola donde guarda los lagartos y a los dos amigos no les queda más que aceptar su oferta. El paseo desde la casa del tío del protagonista hasta la chabola de los lagartos da pie a que éste reviva el viaje que hicieron los niños para sacar la foto colectiva y a que *Ismael* se burle de él delante de la iglesia enseñándole el sitio donde estaban de pie él y *Albino María* cuando, se supone, aquél le introdujo el lagarto por la oreja de éste. La secuencia termina con la llegada de los tres a la chabola y la descripción de ésta. La oscuridad, el hedor de los lagartos y la minuciosidad de *Ismael* a la hora de explicar las labores que hace con los lagartos le da náuseas al protagonista, que sale de allí como si se escapara de un trágico destino. Se marchan los tres a la casa del tío del protagonista. *Ismael* lleva su coche de allí y se va pidiéndoles que se olviden de la historia del lagarto y que no le echen mucha imaginación a las cosas. Los dos amigos reconocen que han hecho el ridículo y deciden olvidarse de la historia del lagarto, el protagonista lo admite pero queda un poco deprimido.

La última secuencia empieza con el reencuentro con el tío y *Samuel*. La comida se pasa charlando de cosas diversas y de los recuerdos entretenidos de los dos indios.

³⁹³ *Idem*, pp. 437-450. En la versión en euskera, pp. 351-360.

Los asistentes siguen el programa del tío; toman el café y el coñac a las cinco y empiezan a hablar de la literatura, de la originalidad y del plagio. Samuel toma la palabra y declara que está a favor de la intertextualidad y da como prueba un relato que cuenta en inglés y que el protagonista-narrador traduce e incorpora en el libro. El título del relato es *Wei Lie Deshang, fantasía on the Marco Polo's theme*.

B. 4. 3. 1. 8. X e Y³⁹⁴

A partir de este capítulo, la historia del lagarto y la búsqueda de su última palabra son el núcleo de lo que queda de la novela y representan lo que iba diciendo el narrador-protagonista desde su referencia a la carta de *Théophile Gautier* en que habla del bailarín. Éste da sus últimos pasos alrededor del vaso y se acerca tanto que se espera que lo rompa. En la carta no se rompe el vaso, pero en esta historia sí. Muestra de ello es el final trágico del protagonista.

El capítulo empieza con una secuencia en la que la voz cantante la lleva el *tío de Montevideo* dando a los dos amigos lecciones sobre el método de pensar de los jóvenes que ven en la literatura sólo su fin lúdico y nunca buscan el origen histórico de ella. Se burla de su ingenuidad porque creen la leyenda del lagarto que se introduce en la oreja de los niños y los vuelve locos. El problema de los dos amigos, como les dice él, es que “*Os sobra imaginación, pero reflexionáis poco.*”³⁹⁵. Para él, esta historia, igual que la del *Sacamantecas*, tiene su origen en el siglo diecinueve con el invento del tren. Los dos amigos le piden una exposición racional del tema y él les expone sus argumentos y su visión del tema.

El nacimiento del tren en el siglo diecinueve fue toda una novedad para la gente que estaba acostumbrada a velocidades mucho menores que los cien kilómetros por hora que podía alcanzar el tren, para muchos era un monstruo e incluso no se atrevían a subir en él. La imaginación popular buscó el secreto de esta velocidad y llegó a la conclusión de que el tren corría tan rápido gracias a un aceite especial con el que se untaban los raíles. Este aceite se extraía de los niños pequeños a los que les ponían en calderos grandes hasta que se derritiesen. Esta versión popular suscitó el miedo entre las madres que llegaron a quemar estaciones enteras de tren y convirtieron la historia del asesino famoso de ancianos en un ladrón de niños para que éstos no saliesen solos por la noche.

La desaparición de muchos niños durante el resurgimiento industrial del siglo diecinueve dio paso a que se difundieran historias del mismo tipo, entre ellas figura la historia del lagarto. Según *el tío de Montevideo*, las madres tenían tanto miedo de que desaparecieran sus niños que inventaron esta historia para que sus hijos no se distrajeran en el bosque y los raptara algún perverso o les atacara algún animal. Eligieron al lagarto y no la serpiente para que los niños no crecieran cobardes y para que sabiendo que la amenaza venía de un ser inofensivo no tuvieran tanto miedo, pero que siguieran

³⁹⁴ *Idem*, pp. 465-482. En la versión en euskera, *X eta Y*, pp. 373-385.

³⁹⁵ *Idem*, p. 475.

los consejos de las madres. El tío utiliza el personaje de *Bill*, que aparece en el libro *Alicia en el país de las maravillas*, de *Lewis Carroll*, para mostrar lo inofensivo que es el lagarto en los cuentos tradicionales. Los dos amigos dan por terminadas las incógnitas de *Mister Smith* y de *Ismael* y llegan a la conclusión de que habían cometido un error al pensar que este último era culpable de lo que le pasaba a *Albino María*.

En la secuencia posterior, el asunto del lagarto, que ya se pensaba que había terminado, vuelve a ocupar el núcleo de la acción. El protagonista decide quedarse en el pueblo para llevar al tío y a *Samuel* en el coche a los sitios a los que les apetezca ir, por eso acompaña a su amigo al tren para que éste pueda volver a la ciudad y trabajar a la mañana siguiente. En el camino de la casa a la estación del tren, los dos amigos conversan sobre el caso del lagarto y se ve que el protagonista sigue obsesionado por la historia, quiere asegurarse de que la chabola lleva alguna placa de la sociedad a la que *Ismael* dijo que pertenecía. El amigo intenta convencerle de que se olvide de este asunto pero se nota que el protagonista no le hace caso. Se marcha el amigo en el tren y el protagonista vuelve al pueblo.

Una vez allí, el protagonista reflexiona sobre su insistencia en que había un secreto en la historia del lagarto. Los inquilinos de su mente, como los pájaros que habitaban el cerebro de *Esteban Werfell*, no le dejan en paz y le conducen hacia la chabola de los lagartos. La poca luz de la luna no le permite fijarse bien en la puerta desde la cerca, por eso salta, llega a ella y descubre que no había ninguna placa. Para su sorpresa, sale de la chabola *Ismael* que, todo furioso por la actitud del protagonista, le empuja hacia dentro de la chabola y lo deja encerrado allí.

La última secuencia del capítulo recoge la noche que el protagonista tuvo que pasar encerrado en la chabola. Los primeros momentos eran de furia hacia *Ismael* y luego hacia sí mismo por dejarse llevar por su imaginación. Una vez calmada la furia, empieza a darse cuenta de la situación en que está. Se apodera el miedo de él y no puede alejar de su mente la posibilidad de que sea verdad lo del lagarto. Decide no dormir y entretenerse pensando en muchas cosas ajenas a su situación para olvidarse de los lagartos, pero con el cansancio acaba sentándose y al poco tiempo se duerme. Se despierta a la mañana siguiente con la voz de *Albino María* que le reprocha haber dormido en este sitio y no haber ido a dormir a su casa en la que hay muchas camas. Pero él se marcha disparado de la chabola contento por salvarse de tan crítica situación.

B. 4. 3. 1. 9. LA ANTORCHA³⁹⁶

Este capítulo es el último en la historia del viaje en busca de la última palabra. Podemos considerar que la acción se compone de una única secuencia cuyo núcleo es la locura del protagonista y cuyos satélites son las consecuencias de esta pérdida de inteligencia sobre él mismo y sobre su tío y su amigo. Al principio, la búsqueda de la última palabra es el centro de la narración pero, conforme va avanzando el relato, el fracaso en encontrarla y las consecuencias de ello ocupan este centro.

³⁹⁶ *Idem*, pp. 483-490. En la versión en euskera, *Zuzia iratxekirik dagoenean bizi da*, pp. 387-392.

La acción se desarrolla unos meses después de la del anterior capítulo. Las palabras del narrador-personaje intentan comunicarnos un doble mensaje: primero, el mensaje que comunica el contenido directo de las palabras de éste, y, después, el mensaje que nos comunica el discurso mismo. La forma con que habla el protagonista-narrador indica que ha perdido la concentración y el raciocinio de los adultos, cada vez es un discurso más infantil que adulto. A primera vista, el lector implícito puede deducir que la historia del lagarto no es un mito sino que es real. Durante la noche en que el protagonista pasa en la chabola y acaba durmiéndose es cuando se le introduce el lagarto por el oído, como había pasado con *Albino María*.

El protagonista empieza a contar cómo se le había ocurrido escribir el libro. Se identifica con el personaje de *Joubert*, que igual que él, se ve atormentado por no llegar a la última palabra, una palabra que resume todo un libro, la literatura o quizás la existencia humana. Ni los que le rodean, ni los elementos de la naturaleza le comunican esta palabra, por eso parte en su búsqueda en el universo literario. Decide hacerlo escribiendo su última experiencia: el viaje a *Obaba*, pero siempre se va alargando lo que escribe porque va incluyendo las historias que se han contado durante este viaje.

Se nota que ahora va más rápido que antes. Él mismo lo percibe y cree que va así para recuperar el tiempo que perdió yendo despacio en lo que escribía antes y porque su tío y su amigo le piden que lo haga. El tío siempre está detrás él con los papeles en blanco para que escriba y para que lea cosas serias y no los libros infantiles que empezaron a gustarle mucho. Aquí el lector implícito puede llegar al paralelismo que hay entre él y *Albino María*; los dos ya son niños grandes, se han convertido en amigos y sienten un especial cariño hacia los lagartos. La historia de la posterior sordera del protagonista y el abandono de sus amigos lo sentencian todo: el protagonista ha perdido su capacidad cerebral, se le ha roto el tímpano del oído, se ha vuelto niño. En resumen, se convirtió en otro *Albino María*.

La metáfora que utiliza *el tío de Montevideo* es la que da título a este último capítulo. Compara la cabeza humana con la antorcha que sigue viva mientras tiene llama: “*¡La antorcha vive mientras conserva su llama!*”³⁹⁷. Pero la llama de la cabeza del protagonista ya está apagada. No le sirve de nada la intervención quirúrgica y no consiguen sacar el lagarto de su cabeza. Deja de leer y de escribir y se dedica a cazar moscas para ir a pescar con su actual amigo, *Albino María*. Y llegamos al final y no encontramos una definición directa y precisa de la última palabra. Podemos decir que el mensaje que se quiere comunicar es que no hay una última palabra que lo resuma todo y que el intento de querer partir en busca de ella es una tortura que puede conducir a la locura.

Una vez terminado el análisis de la trama de esta parte del relato vamos a detenernos ante el cronotopo que se destaca en ella. Estudiando el (pseudo) tiempo dentro del relato encontraremos que la narración o el hecho narrativo está en un plano ulterior al del momento de la historia. El protagonista narrador y que dice que es el

³⁹⁷ *Idem*, p. 489.

transcriptor de la historia está escribiendo el relato una vez transcurridos los sucesos contados en él. Las referencias a este tiempo de la narración se sitúan en el primer capítulo cuando el narrador habla como si fuera él el escritor o el transcriptor de la historia e intenta llegar a un pacto con el lector implícito en el que este tiene que consentir que el autor tome su experiencia personal como base del relato.

Este momento de la narración es mencionado también antes de relatos metadieéticos para referirse a la labor del protagonista como transcriptor de ellos. Al final del relato este momento está presente y se hacen sucesivas referencias a él puesto que la escritura se ve como un claro componente de la experiencia contada, escribir es el único modo de sobrevivir o bien dicho; contar para no morir como la princesa *Sheherezade* en mil y una noches, la muerte del escritor en nuestra historia es la muerte del cerebro que conduce la escritura y no la muerte física de la recopilación de cuentos árabes.

El punto de comienzo de la experiencia contada está muy lejos del momento de la narración: entre veintiún años y veintiséis. Así que la acción empieza cuando el protagonista tiene unos nueve años y termina cuando tiene entre treinta y treinta y cinco años, un largo tiempo que dura mucho más que el tiempo del relato: lo que dura la lectura de él. De ese modo el ritmo tiene mucha velocidad que se consigue mediante *anisocronía*: *sumarios* y *elipsis* implícitas o explícitas. En la primera parte del capítulo *Jóvenes y verdes* se utiliza el sumario en el que se resume un tiempo de la historia que dura unos veinte o veinticinco años en unas pocas páginas del relato.

Tenemos unos saltos de tiempo o *elipsis* que separan algunos momentos concretos de la historia:

1. El día de la toma de la foto.
2. Una semana después al recoger las fotos.
3. Los veinte o veinticinco años posteriores a este suceso.
4. Un año después, cuando un amigo amplía la foto y la acción posterior al descubrimiento por parte del protagonista de que *Ismael* había introducido un lagarto en el oído de *Albino María*.

En el primer momento, la acción se desarrolla de día en un momento unos veintiún años o veintiséis antes del momento de la narración. El tiempo de la historia es ambiguo, puede durar una hora o más, lo necesario para que los niños vayan corriendo hacia la escalera de la iglesia, para que los arreglen las chicas de la escuela secundaria y para que el fotógrafo les haga la foto colectiva. Se nota, desde el principio, un ritmo rápido a pesar de la *analepsis* que se refiere a la enemistad entre los compañeros del protagonista y las chicas de la escuela secundaria.

Una *elipsis* de una semana separa este momento del siguiente en el que el fajo de fotos llega a la escuela y la maestra lo reparte entre los niños aconsejándoles guardarlas bien para el futuro. Aquí hay una *prolepsis* que profetiza lo desarrollado en el siguiente momento y al mismo tiempo enlaza el presente de la experiencia de la maestra con el futuro de la de los niños. En el tercer momento el tiempo es ambiguo, podemos hablar de *anisocronía* del tipo *sumario* en el que se resumen, en pocas líneas, hechos que

duraran unos veinte o veinticinco años. Se consigue el sumario mediante el relato siléptico: hechos frecuentes se cuentan sólo una vez utilizando en nuestro caso el pretérito imperfecto de indicativo: *nos bastaba, se desplegaba, traía, escribíamos...*etc.

El juego de la oca y su *Gran Tablero* sirven de metáfora para simbolizar los saltos entre un tiempo y otro y los cambios producidos. Destacan aquí las analepsis que se refieren a diferencia que hay entre el pasado de algunos personajes que aparecen en la foto y los momentos posteriores. Así, la foto para los alumnos y sobre todo para el protagonista sirve de enlace entre su presente y su pasado para afirmar la sentencia del narrador: “*vivir es mudar*”³⁹⁸.

El narrador sigue saltando en el tiempo, el último salto es de un año desde que mira la foto por última vez hasta que la amplía. Empieza la acción en este momento de la historia en un día, no se precisa cuál. Sigue la historia detrás de una elipsis implícita que separa el momento en que un amigo le pide ampliarle la foto y la entrega de ésta al protagonista. El ritmo aquí es rápido porque el tiempo de la historia puede ser más de un día mientras que el del discurso ocupa unas pocas líneas. La observación de la foto, ya ampliada, por parte del protagonista y el descubrimiento del detalle o del gesto de *Ismael* acercando el lagarto a la oreja de *Albino María* desencadena el resto de la acción que hay en la historia del lagarto que termina con la pérdida de la razón del protagonista por culpa de otro lagarto. A partir de aquí, el tiempo deja de dar estos saltos y empieza a ir en una velocidad moderada y un ritmo menos acelerado.

La linealidad es lo que domina en la narración de esta parte de la historia que ocupa el grosor del relato; sin embargo, es frecuente el uso de las analepsis que se refieren a momentos de variada distancia entre el presente del relato y el momento del suceso referido que tuvo lugar en el pasado. Entre estos momentos destacan las repetidas referencias al suceso de la toma de la foto colectiva, las experiencias de la infancia de la vida del protagonista sobre todo el episodio de las bicicletas, las referencias al pasado de los demás personajes: *Ismael, el médico, el tío de Montevideo, Samuel y Albino María*.

La acción en este último momento se puede dividir en X momentos principales:

1. El descubrimiento por parte del protagonista de que *Ismael* había introducido un lagarto en el oído de *Albino María*, primero con la ayuda de una lupa, después buscando por sus propios medios y al final consultando con su amigo el médico que confirma al final que cabe la posibilidad de que el lagarto pueda ser el causante de la locura y sordera de *Albino María*. La acción en este episodio es lineal con una analepsis que se refiere a la leyenda del lagarto que los mayores contaban a sus hijos. La duración de este episodio es de unos días pero no se precisa cuánto.
2. El viaje de los dos amigos en coche desde la ciudad donde viven hacia *Obaba*. La acción en este episodio empieza a las siete de la tarde de un sábado de verano y termina a las tres y cuarto de la madrugada del domingo; es decir, la duración del tiempo de la historia de este episodio es de unas ocho horas contadas en unas

³⁹⁸ *Idem*, p. 239.

ochenta páginas³⁹⁹. Aquí el cronotopo se parece al de una novela de aventuras en la que los personajes van trasladándose de un lugar para otro conforme avanza el tiempo: el bar de la costa, el restop y el pueblo cercano a Obaba. El ritmo es menos rápido que antes pero no se puede por la citación literal de las conversaciones y por la inclusión de relatos metadieгéticos: El criado del rico mercader; Dayoub, el criado del rico mercader; De soltera, Laura Sligo y el episodio en el que el protagonista cuenta sus aventuras con la bicicleta cuando era niño.

3. La lectura de los cuentos que empieza a las diez menos cuarto de la mañana del domingo y termina al mediodía. El sumario es la forma en que se resumen los sucesos de la mañana: la lectura de las notas del *tío de Montevideo*, el desayuno y la charla sobre cosas cotidianas. Después, viene la inserción de los cuatro relatos metadieгéticos que lee el protagonista, el cuento que lee el amigo y finalmente el del *tío de Montevideo*. Aquí la duración del tiempo de la historia es casi como la del discurso y decimos casi porque el tiempo que dura una lectura varía de un lector a otro.
4. Los sucesos transcurridos entre el mediodía del domingo y las nueve de la noche que empiezan por la llegada de *Mister Smith* a la casa acompañado por Ismael y el encuentro emocionado entre los dos viejos amigos. A continuación, el protagonista, el médico e *Ismael* van a la chabola donde guarda éste a los lagartos, la vuelta a casa para comer, la sobremesa y la charla literaria en la que se incluye el cuento metadieгético de *Wie Lie Deschang* y al final, la partida del amigo a la ciudad en tren dejando al amigo en el pueblo. El tiempo de la historia aquí dura unas siete horas contadas en unas cincuenta páginas⁴⁰⁰ con un ritmo bastante rápido a pesar de las pausas en que se describe la chabola o las analepsis que se refieren al pasado de *Mister Smith*.
5. El último episodio que contiene la última palabra del relato pero no la palabra que lo sintetiza ocupa lo que queda del capítulo de X e Y⁴⁰¹ y todo el de *La antorcha*⁴⁰². Al principio, el tiempo de la historia puede durar unas doce horas; sin embargo, está contado en sólo cinco páginas⁴⁰³ pero la dimensión personal de él hace que su paso suponga un peligro para el protagonista, le parece que avanza lentamente y tiene miedo a dormir en la chabola. Una vez, por la mañana del lunes, descubre que ha dormido que puede que le haya introducido un lagarto por el oído. En el capítulo de la antorcha se abarca un tiempo largo pero no preciso que dura la metamorfosis del protagonista que se convierte en un personaje parecido al de Albino María. Aquí el tiempo de la narración o del hecho narrativo va paralelo al de la experiencia contada. Así se nota que la distancia entre estos dos momentos va disminuyendo conforme avanza el relato hasta llegar a desarrollarse paralelamente. El protagonista

³⁹⁹ *Idem*, pp. 247-325.

⁴⁰⁰ *Idem*, pp. 429-478.

⁴⁰¹ *Idem*, pp. 478-482.

⁴⁰² *Idem*, pp. 483-490.

⁴⁰³ *Idem*, pp. 478-382.

al final del libro se refiere a una acción futura y al ahora de la escritura y de la experiencia contada: “Quiero decir que luego iré con Albino María a pescar, y entonces nos vendrán de perlas las moscas que ahora estoy cazando”⁴⁰⁴

En el primero de los episodios arriba citados, el espacio es indefinido, referencias son a espacios cuyas características están estandarizadas: escuela primaria y una iglesia con portales con unos bancos delante. Lo único de él que se transmite al lector implícito viene a través de la foto del grupo de niños que está contemplando el narrador-personaje como el objeto principal de la narración. Sabemos que el protagonista a la hora de observar la foto está en una ciudad lejana de su Obaba natal pero no se menciona cuál es.

En el segundo episodio el espacio va cambiando conforme avanza el viaje. Se mencionan los espacios por donde van parando los dos amigos: el *pub* de *Ismael El lagarto* en un pueblo de la costa, el *Restop* donde se encuentran con el anciano, el pueblo cercano a Obaba donde participan en una fiesta y al final llegan a Obaba. No se describe nada salvo el ambiente ruidoso y festivo en el pub y en la fiesta del pueblo. Lo que sí se describe con detalle es el camino entre este último pueblo y *Obaba*.

El tercer episodio y el cuarto tienen lugar en *Obaba*, este mítico lugar que tiene mucho que ver con el *Asteasu* natal de *Bernardo Atxaga*. La iglesia en lo alto del pueblo, el tren que sale de una estación a unos kilómetros del pueblo, la abundancia de casas de indianos, el río y muchos otros elementos son comunes entre los dos pueblos. Sin embargo, no podemos afirmar esta hipótesis porque en otros cuentos del ciclo obabaíno hay muchas diferencias y contradicciones pero no se puede negar la influencia de este espacio de la infancia del escritor en el espacio que destaca en sus obras.

Del espacio en estos dos episodios destacan la casa del tío de Montevideo, la iglesia y la chabola de los lagartos. La descripción de este último espacio es más detallada con el propósito de inspirar la angustia del protagonista al estar allí por primera vez y su miedo al estar encerrado en ella por la noche. La casa del tío del protagonista responde al prototipo de las casas de indianos con los lujos de construcción y lo frondosos que son los jardines con árboles exóticos.

En el último episodio, la ambigüedad del tiempo va acompañada de otra en el espacio. De éste no se describe nada, sólo sabemos que la acción se desarrolla en más de un espacio: la ciudad donde vive habitualmente el protagonista, el hospital donde le intervienen quirúrgicamente y otra vez en *Obaba* en la casa del tío, en la de Albino María, en la chabola de los lagartos y en la orilla del río.

En este espacio físico-mental se mueve una gran cantidad de personajes que aparecen como actantes y como representantes de algunas ideas literarias atxaguianas. Los más destacados son el protagonista, su amigo el médico, *el tío de Montevideo*, *Samuel*, *Ismael* y *Albino María*. Junto a ellos aparecen otros que pertenecen a la memoria de la infancia del protagonista: el fotógrafo, la maestra, los compañeros de la escuela primaria, las chicas de la secundaria, el cura, *Gregorio* y el ciclista *Hilario*. Del

⁴⁰⁴ *Idem*, p. 490.

presente de la historia del protagonista destacan algunos personajes secundarios como el amigo que le amplía la foto colectiva, la camarera del bar del pueblo, el bailarín de la fiesta y los personajes de los relatos contados o señalados en el capítulo de *Acerca de los cuentos*.

En el primer capítulo, el personaje principal aparece entre un grupo de niños jóvenes (de edad temprana, unos nueve años) y verdes (sin experiencia, inocentes e inmaduros que no prestan atención al pasado). Lo único que los caracteriza es el odio a las alumnas de secundaria y que se ponen eufóricos con la noticia de la foto colectiva que les van a hacer. Aparecen también el fotógrafo, cuyo bigote y gorra a cuadros les hacen mucha gracia a los niños, y la maestra que los lleva a los soportales de la iglesia. Ninguno de los dos es del pueblo y desconocen la lucha y la enemistad entre los niños de primaria y las chicas de secundaria.

En el grupo de los niños que salen en la foto colectiva contemplada por el protagonista ya adulto, destacan algunos cuya función primordial es la de resaltar la ley de la vida, es decir, el hecho de que vivir es mudar continuamente. El destino, o el juego de la oca como le gusta llamarlo al narrador, les cambió radicalmente la vida. Ya tienen unos treinta años y no son niños. Algunos no tuvieron la ocasión de pasar por este cambio porque mueren tempranamente, como es el caso de *Ana* y *María*, que no pasan de los doce años o de la casilla número doce del juego de la oca. Otros mueren un poco más tarde, pero siendo jóvenes en todo caso, como *José Arregui*, un personaje sacado de la memoria del autor empírico que muere torturado en la comisaría. *Manuel*, el más guerrero del grupo a la hora de atacar a las chicas de la escuela secundaria, acaba casándose con una de ellas. *Pedro María* y *Martín*, que nunca iban a las clases de catecismo, terminan yendo a África como misioneros. De este grupo de la *foto colectiva*, junto a algunos anónimos que sólo dan bulto en ella, nos quedan tres personajes de la historia presente: el protagonista, *Ismael* y *Albino María*.

El protagonista y al mismo tiempo narrador autodiegético es un personaje que contempla desde el presente de la narración su experiencia vital y literaria. Es un hombre de unos treinta y cinco años que acaba de sufrir una cierta enfermedad mental que pudo haber sido provocada por un lagarto que se le introdujo a través del oído para avanzar hasta el cerebro y convertirlo en una persona que se comporta como un niño. Su tío le pide que escriba su último libro antes de que desaparezca para siempre su capacidad intelectual.

Sólo se nota este rasgo infantil del protagonista en el último capítulo del libro. Deducimos por el estilo que extrae de su experiencia personal la materia prima de sus textos y que todavía está disfrutando de todas sus habilidades como buen narrador. Destaca el cambio que sufre él igual que el resto de los compañeros de escuela, por eso habla en primera persona del plural. Se nota que él dejó el pueblo para vivir en una ciudad donde se dedica o se aficiona a la literatura, sobre todo al género del cuento. Se declara escritor o transcriptor de la historia pero no podemos identificarlo con el autor empírico, *Atxaga*.

De sus rasgos físicos sólo se menciona que de niño tenía el pelo rizado y que sufría cuando le peinaban las chicas de la escuela secundaria a las que tiraba piedras junto con sus compañeros. De su profesión no sabemos nada, puede ser un escritor profesional o sólo un aficionado. Se parece mucho al personaje de *Esteban Werfell* en que ambos tienen *el mismo pájaro en la cabeza*, es decir, la obsesión por una idea. Nuestro personaje se obsesiona con la idea de que un lagarto se había introducido en el cerebro de *Albino María* a través del oído y le había causado la sordera y el retraso mental que empezó a padecer desde el día en que se hicieron la foto colectiva. Persigue esta historia y llega a sufrir el mismo mal que había afectado a su compañero de la infancia.

El protagonista es un sujeto cuyo objeto es escribir esta historia, sus adyuvantes para conseguirlo son su amigo el médico y su tío, que intentan por todos los medios posibles hacerle volver a lo que era antes de que le pasara el accidente del lagarto. Como hemos indicado anteriormente, es como *Sheherezade*: intenta seguir contando para no morir. Él también lo hace en su faceta de escritor, quiere seguir escribiendo para no perder esta cualidad, es decir, para no morir como escritor. En este caso, el final de la búsqueda de la última palabra de la historia del lagarto es temida por el escritor pero, al mismo tiempo, anhelada por el personaje para poder dejar de escribir y seguir jugando como niño con su único amigo actual, *Albino María*. Comprobamos así una dualidad en el protagonista: por un lado, está su faceta como personaje propiamente dicho, y, por el otro, su vertiente como escritor ficticio de la historia.

El personaje de *Albino María* es un doble del protagonista en su última fase de la metamorfosis, ambos están alelados por culpa del lagarto pero no les importa, disfrutan como pueden de su nueva vida de niño eterno. La diferencia entre los dos consiste en que a *Albino María* este proceso le había pasado muchos años antes que al protagonista. Al principio, era un niño inteligente, pero, a partir del día de la toma de la foto colectiva, se retrasó en sus estudios y empezó a sufrir una sordera que le impedía seguir las clases con normalidad por lo que se vio obligado a dejar la escuela unos años más tarde convirtiéndose en “uno de los tontos del pueblo”⁴⁰⁵. El gesto de *Ismael* en la foto con el lagarto en la mano cerca del oído de este personaje constituye para el protagonista-narrador un gesto que “unía el pasado con el futuro”⁴⁰⁶, creemos que no es solamente para la vida de *Albino María* sino también para el propio protagonista.

Ismael desempeña, en la red de relaciones actanciales del relato, el papel de oponente por excelencia. El narrador lo califica como el *demonio* de la clase, lo que nos hace pensar en sus osadas travesuras. El gesto que tiene en la foto encubre una maldad que ya no es la simple travesura de niño de nueve años que quiere que los demás niños se muevan asustados al ver el lagarto y así conseguir que la foto salga más alegre y animada. Él mismo confiesa que “de pequeño era muy malo”⁴⁰⁷. Parece que en el presente de la acción se ajusta al prototipo del galán malo que aparenta ser buena

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 242.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ *Idem*, p. 251.

persona, ecologista y protector de los animales. Sabe contener sus impulsos por ser cobarde, pero al encontrarse a solas con el protagonista, aprovecha la ocasión y lo encierra en la chabola para que pase allí toda la noche y experimente una de sus peores pesadillas de la infancia: dormir cerca de los lagartos.

El amigo médico y *el tío de Montevideo* son los adyuvantes del protagonista en su búsqueda de la última palabra. El tío del protagonista es un indiano que pasó toda su juventud en *América*, por eso le gusta llamarse *el tío de Montevideo*. Nunca aparece con su nombre propio. Es otro de los personajes solitarios que no tiene mucho contacto con los obabaínos. Vive aislado en una casa grande que había comprado a otro indiano, por eso, cuando lo llama el protagonista por teléfono para preguntar por la sordera de *Albino María*, no le da respuesta, porque no sale por el pueblo. Es un hombre del siglo XIX encerrado en el siglo XX, ceremonioso, al que gustan el orden y el uso de la razón a la hora de investigar los mitos del pueblo. Parece que tiene una vasta cultura y conocimientos de Antropología porque utiliza sus argumentos en la interpretación de la leyenda del lagarto. Sitúa el origen de esta leyenda y muchas otras en el siglo XIX.

Su gusto por la cultura de este siglo hace que repudie toda la literatura producida en el siglo XX, piensa que toda es plagio porque todos los temas importantes ya se han tratado en su siglo preferido. El cambio radical en su opinión acerca del plagio supone una traición a los principios de originalidad y creatividad dominantes en el siglo XIX. Cree que el plagio es una de las mejores vías para hacer evolucionar la literatura vasca.

Cuando el protagonista se alela como *Albino María*, es él el que cuida de su salud. Intenta hacerle volver a ser como antes o por lo menos aprovechar lo poco que le queda de inteligencia. El narrador-protagonista, ya convertido en niño, ve la locura en el comportamiento del tío pero sigue sus consejos para no ofenderlo. Este hombre fuerte y duro llora cuando descubre que todos sus intentos han sido en balde, el último aliento de la antorcha se está apagando y él no puede hacer nada.

El amigo médico es el otro adyuvante y compañero de viaje del protagonista. Tampoco aparece con su nombre propio, sólo como *el médico*. Es un hombre de la edad del protagonista, partícipe de muchas ideas literarias suyas, muy aficionado a la literatura y sobre todo al cuento. Parece discreto y sociable, domina sus sentimientos e impulsos. Conoce perfectamente cómo es su amigo y le aconseja no arriesgarse yendo a la chabola de los lagartos porque sabe lo va a hacer con seguridad. Se arrepiente de no haber intentado impedirlo, pero ya es tarde.

Creemos que la existencia de este personaje en el relato se debe a una razón literaria: es como *Sancho* para *Don Quijote*. Es un interlocutor del protagonista con el que mantiene la charla literaria durante el trayecto hacia el pueblo y, al mismo tiempo, una persona racional, de dedicación profesional científica y que sirve como testigo de los hechos acaecidos al protagonista y que puede dar crédito a un hecho tan insólito como la posibilidad de que un lagarto pueda introducirse en el oído de una persona y comerse su cerebro. Al principio del relato, le vemos más impaciente que el protagonista en descubrir el secreto del retraso mental y la sordera de *Albino María*, historia que va perdiendo interés para él pero que sigue interesando al protagonista.

Samuel Tellería Uribe es un personaje como los que aparecen en el camino de los protagonistas de los cuentos de hadas y le ofrece un objeto muy apreciado, en este caso el cuento *De soltera, Laura Sligo*. Al principio, lo conocemos como el abuelo del *Restop*, aparece como un anciano alto, con el pelo canoso, ebrio, sociable y que intenta contar un cuento con el nombre de *El mono de Montevideo*, pero que se le olvida. Aparece más ebrio aún en la fiesta del pueblo y allí cuenta el relato metadieético *De soltera, Laura Sligo* y se hace llamar *Mister Smith*. Su última aparición supone una sorpresa para su amigo *el tío de Montevideo*. A través de la diégesis y el relato metadieético, nos enteramos de que fue uno de los jóvenes de *Obaba* y que viajó a *América* en busca de aventura. Allí lo conoció *el tío de Montevideo* y le compró la casa de indios en la que vive en el presente de la acción.

Su amor por *Laura* le hace dejar el sueño americano e ir con ella a *Dublín* en cuya sociedad se integra tanto que llega a ponerse un nombre inglés y olvidarse de expresiones de su lengua materna, por eso introduce muchos anglicismos en su discurso tal y como es el caso del abuelo de *Bi litter* que vive en *Norteamérica*. Es otro aficionado a la literatura y comparte la idea del tío del protagonista sobre la importancia del plagio o la *intertextuality*, como él llama en inglés a la intertextualidad⁴⁰⁸. Este personaje es como el viajero que recorrió todo el mundo y al final cansado y gastado vuelve a descansar en su casa natal: *Obaba*.

El narrador principal del relato contempla la historia desde dentro de ella, es uno de sus personajes, es decir, estamos ante un narrador intradieético-homodieético conocido por narrador autodieético que habla en primera persona. Sin embargo, no podemos negar la existencia de un narrador extradieético que organiza no solamente este relato sino también todo el libro ordenándolo en tres partes e incluyendo en cada una de ellas los relatos que tengan entre sí alguna vinculación común y reescribiendo los relatos metadieéticos que se suponen obra de otros autores-personajes. Por eso, hay que distinguir entre dos facetas del narrador principal del relato: su función como narrador autodieético y la de un transcriptor que él reconoce al principio de la historia del lagarto: “*El autor extraerá la materia narrativa de su propia realidad. No se comportará como escritor, sino únicamente —a pesar de la rima, no es lo mismo— como transcriptor*”⁴⁰⁹.

Este narrador-personaje quiere transmitir una experiencia personal pero, al mismo tiempo, colectiva y compartida por sus compañeros de la escuela primaria, por eso utiliza la primera persona del plural al hablar de ella. Sin embargo, el lector implícito sólo ve la historia de la foto colectiva con él y no con todos los niños que pasaron por esta experiencia. El resto del relato está contado en primera persona del singular, el tradicional *yo protagonista* que puede confundirse con la autobiografía.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 449.

⁴⁰⁹ *Idem*, p. 240.

posibilidad remota, ya que el autor empírico no lo reconoce, sólo afirma que existen coincidencias pero no se identifica con el protagonista.⁴¹⁰

La voz en el relato es la de una persona adulta y cultivada. Los conocimientos de la historia de la literatura y el estilo magnífico no pueden ser de una persona alelada como quiere inspirarnos el autor implícito. Podemos creerlo sólo en el último capítulo en el que nos encontramos ante un narrador deficiente de omnisciencia tan limitada que no sabe el estado mental retrasado del que padece. Al mismo tiempo, no podemos afirmar que este proceso de deterioro mental vaya gradualmente conforme avanza la redacción del relato o el hecho narrativo porque sólo se percibe en el último capítulo.

Nuestro narrador es intervencionista: juzga, comenta y participa en la acción y, al mismo tiempo, se identifica con el protagonista, siente simpatía por *el tío de Montevideo*, por el amigo médico, por *Samuel* y por *Albino María* pero la antipatía es el rasgo principal en el tratamiento del personaje de *Ismael*. Su omnisciencia es limitada a su propia experiencia personal y a lo que le cuentan los demás personajes. Llega al mínimo en el último capítulo, *La antorcha*. Es un narrador reflexivo, no reflexiona sólo sobre su discurso sino también sobre la literatura en general y el cuento en particular.

Junto a este narrador y protagonista de la historia del lagarto, aparecen otros narradores que, desde la diégesis, cuentan algunas historias metadieéticas como:

- El mismo protagonista contando la historia del ciclista *Hilario*.
- Los dos amigos en el capítulo de *Acerca de los cuentos* contando los relatos de los maestros del género.
- *El tío de Montevideo* contando la historia de cómo le compró la casa del otro indiano, el padre de *Samuel*.
- Los personajes de la charla literaria (el protagonista, el médico, el tío y *Samuel*) aparecen como autores o lectores de unos cuentos metadieéticos que analizaremos más adelante.

El modo utilizado mayoritariamente aquí es el modo narrado pero en él se insertan otros discursos citados con diferentes técnicas:

- Sumario diegético en el que el narrador menciona la existencia de un acto de habla como el de las chicas de la escuela secundaria cuando iban a quejarse al cura: “*alguna de ellas le iba con el cuento*”⁴¹¹ o el de los clientes del pub que “*reclamaban a voces a Ismael*”⁴¹².
- Sumario menos puramente diegético en el que el narrador menciona un acto de habla del personaje y el tema de éste como por ejemplo la charla que los contertulios mantuvieron sobre la literatura: “*con el café y el coñac delante, nos pusimos a hablar de literatura*”⁴¹³.

⁴¹⁰ Véase ASCUNCE, José Ángel, “Obabakoak, memorias y evocaciones de un mundo interior”, en *Bernardo Atxaga. Los Demonios personales de un escritor, op. cit.*, pp. 37-80. Y HUELVES, Elvira, “El hombre solo” en *El Mundo*, Madrid, 19/3/1994, p. 3.

⁴¹¹ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak, op. cit.*, pp. 235-236.

⁴¹² *Idem*, p. 248.

⁴¹³ *Idem*, p. 449.

- Discurso indirecto de reproducción conceptual en el que el narrador sólo cuenta el contenido del acto de habla y no se para en los detalles. Un ejemplo muy claro es la citación por parte del narrador de la conversación entre el protagonista y su amigo sobre el programa puesto por el tío de aquél: “*Mi amigo y yo nos apresuramos en busca del magnolio, y luego, ya bien sentados en el centro de la sombra, nos pusimos a charlar de las nimiedades que el programa nos exigía. Nuestra conversación, que empezó con los predecibles comentarios acerca del bochorno y de la sequía, acabó derivando hacia la rareza de aquel árbol que nos cobijaba*”⁴¹⁴
- Discurso indirecto en que se cita el acto de habla de un personaje utilizando un *verba dicendi* como cuando el narrador reproduce los consejos de la maestra al entregar a los niños las fotos: “*La maestra repartió la copias del fajo, y nos aconsejó que las conserváramos. Que más adelante, cuando tuviéramos su edad, por ejemplo, nos alegraríamos mucho de poder echar un vistazo a una foto como aquella*”⁴¹⁵. En otra ocasión cuando viene un amigo y pide al protagonista la foto para ampliarla: “*Me dijo que había montado un laboratorio de fotografía y que, aprovechando que andaba haciendo pruebas, me la ampliaría a un tamaño cinco o seis veces mayor*”⁴¹⁶.
- Discurso directo en el que se citan los actos de habla de los personajes tal y como lo hacen utilizando el *verba dicendi* o/y rayas. Es uno de los recursos más utilizados después del modo narrado, ya que el núcleo en muchos episodios se desarrolla en forma de charla. A veces el narrador los cita entre comillas angulares como el del cura regañando a los niños por tirar piedras a las chicas de secundaria: “*«Quien no les haya tirado ninguna piedra, que levante la mano», nos decía el señor párroco cada vez que alguna de ellas le iba con el cuento*”⁴¹⁷. En el último capítulo el narrador deficiente cita los discursos de los personajes sin rayas, utiliza sólo los dos puntos: “*los de mi casa me dijeron: tú tiene sordera, ¿verdad?*”⁴¹⁸.
- Los monólogos interiores que son también estilos directos, sólo que el personaje es el único público de su discurso. Abundan sobre todo en el episodio del encierro del protagonista en la chabola de los lagartos: “*«¡No puedo quedarme aquí!», me decía [...] —¡Pero no me dormiré! —exclamé para darme ánimo*”⁴¹⁹.
- Discurso directo libre en el que el discurso de los personajes se introduce en el del narrador que lo marca en cursiva. Cuando habla, por ejemplo, de los lagartos utiliza algunas palabras dichas por el tío: “*¿No era Bill —the poor lizard— el animal más bueno y desdichado de todos los que aparecían en los libros de Carroll?*”⁴²⁰. introduce también el del médico: “Y los lagartos de Obaba nada tenían que ver con

⁴¹⁴ *Idem*, p. 431.

⁴¹⁵ *Idem*, p. 237.

⁴¹⁶ *Idem*, p. 239.

⁴¹⁷ *Idem*, pp. 235-236. Nótese un cierto tono de ironía porque la frase se parece a otra bíblica “*quien de vosotros esté sin pecados tire primero la piedra contra ella*”, San Juan, la adúltera. Discusiones, 8.

⁴¹⁸ *Idem*, p. 486.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 481.

⁴²⁰ *Idem*, pp. 481-482.

ningún tipo de *mental pathology* irreversible”⁴²¹. El narrador en el primer capítulo utiliza un estilo directo libre sin marcarlo pero se nota en el uso de un lenguaje infantil, quien diría las frases no puede ser el narrador adulto sino un niño. Cuando habla de las alumnas de secundaria dice: “*allí estaban, sentaditas en los bancos, todas las chicas de la escuela secundaria, nuestras más odiadas enemigas de aquella época: unas lerdas presumidas que ni tan siquiera se dignaban a saludarnos por la calle*”⁴²².

- Reproducción de textos o intertextualidad reconocida por el narrador como la reproducción de partes de una de las cartas de escritas por *Théophile Gautier* a su amiga *Madame Devilier*, el resumen de algunos cuentos de autores clásicos como *Lewis Carroll*, *Anton Pavlovich Chéjov*, *Evelyn Arthur Waugh*, *Guy de Maupassant*, *Marcel Schob* y *Gilbert Keith Chesterton*. Vemos también la reproducción de la nota del *tío de Montevideo* con el programa del domingo.

⁴²¹ *Idem*, p. 482.

⁴²² *Idem*, p. 235.

B. 4. 3. 2. Relatos metadieéticos.

B. 4. 3. 2. 1. EL CRIADO DEL RICO MERCADER⁴²³

En el eje principal de *En busca de la última palabra* el narrador se refiere a este relato con el título de *El Criado de Bagdad*, tal como aparece en la versión vasca. Sin embargo, como podemos comprobar, el título aquí es *El criado del rico mercader*, quizá para evitar posibles comparaciones que el lector en lengua castellana pudiera hacer entre el título original y el de la historia del ladrón de *Bagdad*. Junto al siguiente relato fueron publicados tres años antes de su aparición en *Obabakoak*, forman parte del texto teatral *Henry Bengoa Inventarium*⁴²⁴.

Este relato responde al prototipo del cuento tradicional. En él hay tres momentos o secuencias principales. La primera es la que representa el encuentro: un día el criado de un rico mercader de *Bagdad* está en el mercado y ve allí a la *Muerte* que le mira de una manera rara. El criado, aterrado, piensa que la muerte le amenaza con arrebatarse el alma en aquel mismo día. Corre pidiendo ayuda a su amo para que éste le dé un caballo tan veloz que le ayude a escapar de la ciudad lo más rápido posible.

El segundo momento es el del viaje hacia *Ispahán*, y éste no lo trata el cuento. Sólo sabemos que el criado huye lo más rápidamente posible de *Bagdad* con el fin de llegar a *Ispahán* el mismo día por la noche.

El tercer momento es el que representa el final trágico y fatalista del relato. El mercader va al mercado por la tarde y ve a la *Muerte*, se dirige hacia ella y le pregunta sobre el porqué de su mirada de amenaza a su criado. La muerte le explica que la mirada no era de amenaza sino de asombro porque tenía que arrebatarse el alma a su criado esa misma noche pero no en *Bagdad*, donde le había visto, sino en *Ispahán*.

El cuento tiene sus raíces en la tradición sufi musulmana y en muchos cuentos populares cuya moraleja fatalista es la de siempre: nadie puede escapar de su destino. El origen de este cuento es un *hadiz*⁴²⁵ en que el profeta *Mohammad* cuenta una de las historias del profeta *Salomón*: en la corte del rey *Salomón* convivían todas las criaturas, animales, genios y humanos con los que el profeta se entendía con cada uno en su lengua. Era muy habitual que los ángeles le hicieran visitas disfrazados en forma humana.

Un día, mientras estaba reunido con su visir, acudió a visitarle un hombre que intercambiaba con él unas frases pero no dejaba de fijar la vista en el visir. El hombre se marchó diciendo que tenía que hacer alguna tarea tras la cual iba a volver. Cuando se marcha el hombre, el visir le pregunta a *Salomón* que por qué le miraba tanto aquel

⁴²³ *Idem*, pp. 255-256. En la versión en euskera, *Bagdadeko morroia*, pp. 209-210.

⁴²⁴ *Henry Bengoa inventarium*, Bilbao, Orain, 1995, y después en San Sebastián, *Eman bakia baita/Elkar*, 1988

⁴²⁵ El *hadiz* es una tradición del profeta *Mohammad* en la que se cuenta algo que ha hecho o dicho durante su vida.

hombre y que quién era. Le responde el profeta que aquel hombre era la *Muerte*⁴²⁶ y que no sabía por qué le miraba así. El visir dice que seguro se debe a que le va a arrebatarse el alma tan pronto que vuelva de su tarea y que *Salomón* tiene que hacerle el favor de mandarle a bordo del lomo de un genio de los más veloces desde *Palestina* hasta la *India* porque allí estará lejos de perder la vida. *Salomón* le concede el deseo a su visir, que en pocos momentos se encuentra en *India*.

Al cabo de poco tiempo, vuelve la *Muerte* disfrazada otra vez de hombre. *Salomón* le pregunta sobre el porqué de su mirada al visir. La *Muerte* le responde que se asombró de que el visir estuviera en *Palestina* mientras que la orden que tenía era la de arrebatarse el alma en *India*.

La historia mística fue recogida también en la colección de relatos *Cuentos breves y extraordinarios* de Borges y Casares. En esta colección se intenta dar una nueva versión o resaltar el fondo filosófico de cuentos tradicionales tal y como hace el protagonista narrador al contar la historia del criado de Bagdad de nuevo y con un final diferente. Creemos que Atxaga tuvo contacto con esta historia mística a través del libro de estos dos maestros del género⁴²⁷.

El relato del criado del rico mercader puede ser la síntesis que profetiza el destino del protagonista. La fatalidad le conduce a la misma locura que sufre *Albino María* desde el inicio de la acción de la novela. Aunque el hombre sea el dueño de su destino, éste siempre le hace malas jugadas, acaba haciendo lo que quiere él no lo que quiere el hombre.

El cuento, como la mayoría de los tradicionales, remite la acción a un tiempo lejano. Empieza por la expresión típica: *Érase una vez*. Así que la localización cronológica no importa tanto porque lo verdaderamente importante es la moraleja. La acción se puede situar en cualquier época. Hay dos momentos de tiempo principales en la acción: por la mañana, cuando se encuentra el criado con la *Muerte*, y por la tarde, cuando el amo se dirige a ella para preguntarle sobre la causa de la amenaza a su criado. Hay una *elipsis* en la que se suprime un cierto tiempo de la historia, el que hay entre el encuentro matutino del criado con su amo para pedirle socorro y el encuentro de éste con la *Muerte* por la tarde.

El espacio de la historia corresponde a la ciudad de *Bagdad*, de la que no se menciona nada. El narrador hace uso de la capacidad del lector para imaginar un *Bagdad* de la época imperial en que hay un zoco grande. También se menciona la ciudad iraní de *Ispahán*. El relato afirma que se puede llegar allí desde *Bagdad* en menos de un día. Es un dato ilógico pero es de esperar en un cuento popular. No se detalla nada más que esto acerca del espacio del discurso: un espacio concreto, de dimensiones estándares donde se desarrolla la acción, que es el lugar del zoco de *Bagdad* donde se encuentran el criado y el amo con la *Muerte*; y la casa del amo.

⁴²⁶ En la tradición musulmana la muerte es masculina.

⁴²⁷ Véase BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo, "El gesto de la muerte", en *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 104.

La limitación del tiempo, del espacio, de la acción y de la extensión del relato va acompañada de un número limitado de personajes. En el cuento sólo hay tres:

1. El criado: de él sólo sabemos la profesión, criado de un rico mercader. Se encuentra con la muerte en el mercado y se aterroriza. Corre pidiendo un caballo veloz para escaparse de *Bagdad* donde supuestamente le esperaba un destino trágico. A pesar de su huida, la *Muerte* le alcanza en la ciudad donde se ha refugiado. Es un personaje superficial, plano, que, como en los cuentos de hadas, sólo es una función: la del protagonista. No se detalla nada de él, sólo se destaca su miedo a la muerte.
2. El amo: como en el caso del criado, sólo se hace mención a la clase social a la que pertenece: un rico mercader. Su función dentro del relato es la del adyuvante. Ofrece su caballo más veloz al protagonista para que pueda escapar de la *Muerte*.
3. La *Muerte*: como si se tratara del espectáculo medieval de *Las danzas de la Muerte*, ésta aparece personificada y es identificable por parte de los humanos. Desempeña la función de personaje oponente que persigue al protagonista y, al mismo tiempo, la del personaje objeto, es el personaje temido por el protagonista. En algún momento se ve asombrada por la falta de concordancia entre la orden de matar al criado en *Ispahán* y la presencia de éste en *Bagdad*.

El nivel narrativo que destaca en este cuento es el intradieгético, que a su vez es el metadieгético del otro que aparece en la historia del lagarto dentro de la cual se relata este cuento. La persona gramatical que adopta el narrador es la de tercera persona del singular, un narrador omnisciente que se sitúa en un tiempo lejano de la acción narrativa y que, sin embargo, lo conoce todo acerca de ella utilizando una focalización externa, *desde fuera*. La voz es siempre la del narrador, que utiliza una modalidad narrativa en la que hay mucho diálogo. El discurso de los personajes se inserta en la narración por medio del estilo directo, utilizando un *verba dicendi* y rayas de diálogo:

“—Amo— le dijo—, déjame el caballo más veloz de la casa. Esta noche quiero estar muy lejos de Bagdad. Esta noche quiero estar en la remota ciudad de Ispahán.

—Pero ¿por qué quieres huir?

—Porque he visto a la Muerte en el mercado y me ha hecho un gesto de amenaza.”⁴²⁸

⁴²⁸ ATXAGA, Bernardo, «En busca de la última palabra», *Obabakoak*, op. cit., p. 255.

B. 4. 3. 2. 2. DAYOUB, EL CRIADO DEL RICO MERCADER⁴²⁹

El comienzo de esta nueva versión del cuento es igual que el de la anterior, sólo que aquí se le da al protagonista un nombre propio, *Dayoub*. Pasa lo mismo también con respecto al título, que en la versión vasca significa *Dayoub, el criado de Bagdad*. En este relato como en el otro, sale al mercado por la mañana temprano a comprar enseres para la casa de su amo y allí se encuentra con la *Muerte*, que le dirige una mirada rara que él interpreta como gesto de amenaza. Va rápidamente hacia la casa del amo y le pide su caballo más veloz para poder ir a la ciudad remota de *Ispahán* donde estará lejos de *Bagdad*, la ciudad donde le amenazó la *Muerte*. El amo se compadece de él y le deja el caballo gracias al cual llega a *Ispahán* cuando ya es de noche.

Una vez allí, recorre las casas de la ciudad pidiendo refugio, pero nadie se atreve a ayudarlo contra la temida *Muerte*. Sin embargo, y después de varias horas, cuando ya se acercaba la salida del sol, llega a la casa del comerciante *Kalbum Dahabin*. Éste se da cuenta del peligro que amenaza a *Dayoub* y le advierte del poder de la *Muerte*, pues si quiere arrebatarse el alma lo hará en *Bagdad* o en *Ispahán*. Es probable que la *Muerte* ya esté en la ciudad buscándole, a pesar de lo cual el comerciante decide ayudar al criado intentando hacer imposible la misión de la *Muerte* porque, según la regla, si fracasa en su objetivo y sale el sol nunca podrá hacer morir al criado.

El buen comerciante acompaña al criado a la tienda de espejos que tiene en la plaza del mercado y lo deja allí. Llega la *Muerte* a la ciudad, busca al criado y localiza su escondite cuando ya quedan pocos minutos para el amanecer. Entra en la tienda y, para su sorpresa, en vez de un criado encuentra a diez. Confundida y apresurada, lleva un espejo en el que está reflejada la imagen del criado en lugar de llevar al criado mismo.

Como se puede comprobar, este cuento no es más que una recomposición del anterior con el fin de amoldarlo a las ideas sobre el género. Es como un reto del autor. En él, el personaje intenta probar que los finales fuertes y asombrosos no tienen por qué ser trágicos y lo consigue porque se salva el criado y no muere como en el final fatalista del relato tradicional.

Si intentamos aplicar las características del cuento que el protagonista de la acción de la novela-marco y su amigo han establecido en el capítulo *Acercas de los cuentos*⁴³⁰, podemos llegar a la conclusión de que este relato no es más que una operación metaliteraria con la que el personaje quiere probar su teoría. El relato es de duración corta, proviene de la tradición oral, tiene una moraleja (el hombre es el dueño de su destino), su tema es el amor a la vida, y es el resultado de una ejercicio de aritmética en el que el final feliz viene gracias a la suma del amor a la vida + la ayuda al prójimo + la inteligencia = Salvación.

⁴²⁹ *Idem*, pp. 273-276. En la versión en euskera, *Dayoub, Bagdadeko morroia*, pp. 223-225.

⁴³⁰ *Idem*, pp. 257-271.

A diferencia del otro cuento, en éste las referencias al tiempo son más exactas, aunque la exageración que consiste en que un caballo llega en menos de un día a *Ispahán* partiendo de *Bagdad* sigue existiendo, por eso el narrador insiste en la idea de la velocidad del caballo como un intento de acercar este detalle a la verosimilitud. El orden del tiempo, como en el relato anterior, es lineal y en él se guarda la unidad clásica del tiempo dramático: la acción empieza y termina en menos de veinticuatro horas. El relato tiene seis momentos principales separados por *elipsis*:

1. Un día, sin decir cuál o desde hace cuánto tiempo, muy de mañana, cuando el criado sale de compras al mercado y se encuentra con la *Muerte*.
2. Un tiempo después, con el criado pidiendo auxilio a su amo.
3. Unas horas más tarde, cuando salen las primeras estrellas, es decir, las primeras horas de la noche del mismo día, con el criado recorriendo las casa de *Ispahán* en busca de refugio para no morir. Aquí se utiliza un *relato siléptico* que consiste en contar una sola vez el hecho de pedir refugio a los habitantes de las casas de *Ispahán* que ha ocurrido varias veces.
4. Antes de que termine la noche, con el criado pidiendo ayuda al mercader que no duda en ofrecérsela.
5. El último momento de la noche en que la *Muerte* busca al criado y lo localiza.
6. Ya por la mañana temprano, un vecino del mercader comenta airado la escena del robo de un espejo de la tienda de éste.

El espacio, tanto en este cuento como en el anterior, es de dimensiones estándares y no se detalla nada sobre sus características. Son las ciudades de *Bagdad* e *Ispahán*, las casas de la ciudad iraní de *Ispahán*, el mercado y los muros de esta ciudad y la tienda de espejos. El espacio en el relato no importa porque lo eclipsa el contenido de la acción.

Los personajes principales en este relato destacan por tener su nombre propio, por lo que dejan de ser una mera función y empiezan a tener su propia identidad. El protagonista se llama *Dayoub*. Es el criado de un rico mercader. Se enfrenta a su destino e intenta desesperadamente cambiarlo. El miedo, la angustia y la tenacidad marcan el lado psicológico del personaje, de cuyo físico no se hace ninguna referencia. El miedo a la *Muerte* se apodera de él, pero, a pesar de la filosofía fatalista de su, no se resigna a su destino y emprende una huida sin ninguna posibilidad de éxito. Al final, se salva y consigue cambiar su destino.

Junto al amo del protagonista, el mercader *Kalbum Dahabin* desempeña la función de adyuvante. Aquél le ofreció el caballo con el que ha podido llegar a *Ispahán* y gracias a la inteligencia de éste se salva el protagonista del esperado final trágico. La caracterización de *Kalbum* se consigue mediante el comentario de su vecino, que dice que es un buen hombre y lo confirman los hechos, porque ayuda al pobre criado y consigue burlar a la *Muerte*.

La *Muerte* aquí es un personaje que está mejor caracterizado que en el otro cuento. Vemos que es una persona dedicada a su oficio y se encuentra en apuros: un

hombre, al que tenía que arrebatarse el alma, consigue esconderse de ella y, a pesar de que piensa que por fin ha hecho el trabajo, descubrimos que fue objeto de un truco picaresco. En su historia, la *Muerte* es la protagonista; el objeto deseado es el alma de *Dayoub* y el antagonista es *Dayoub* mismo. Aplicando la teoría mencionada antes, la operación para la *Muerte* es de resta: le falta el alma de *Dayoub* para conseguir terminar el trabajo. El final tiene que ser trágico, pues, a pesar de sus esfuerzos, no acaba bien su trabajo.

En la historia de *Dayoub*, el objeto deseado es la salvación de su vida y el antagonista es la *Muerte*. Sus adyuvantes para evitar la muerte son su amo y *Kalbum*. El que recibe el objeto temido, el destinatario, no es un personaje sino un espejo en el que se reflejaba su imagen. El lector implícito puede llegar a esta conclusión por medio del personaje del vecino que vive enfrente de la tienda de *Kalbum*, el cual revela que la *Muerte*, a la que confunde con un ladrón, no ha llevado el alma de *Dayoub* y que la tienda era de espejos, lo que explica el truco que hizo el mercader.

Como en todos los relatos de segundo grado de *Obabakoak*, éste tiene dos niveles principales: el extradiegético que, a su vez, es el intradiegético dentro del cual se cuenta una historia cuyo nivel es el metadiegético. Como el relato anterior, éste se cuenta en tercera persona del singular desde un punto de vista de un narrador omnisciente editorial que focaliza la historia desde fuera. Es, a su vez, el que habla, el dueño de la voz dentro del relato. Utiliza una modalidad narrada en la que introduce el discurso de los personajes mediante un estilo directo que se ve en los diálogos del protagonista con su amo, con los dueños de las casas de *Ispahán* y con *Kalbum Dahabin*. El narrador se limita a utilizar un *verba dicendi* y rayas:

“—Pero ¿qué debo hacer?— preguntó el criado.

—Vamos cuanto antes a la tienda que tengo en la plaza —le ordenó *Kalbum* cerrando tras de sí la puerta de la casa”⁴³¹.

⁴³¹ *Idem*, pp. 274-275.

B. 4. 3. 2. 3. DE SOLTERA, LAURA SLIGO⁴³².

Podemos dividir este cuento en cuatro secuencias principales, cada una de las cuales representa una de las partes de un viaje hecho desde un punto y terminado en el mismo punto. Así, el cuento comienza con los preparativos de un viaje al corazón del Amazonas, tiene lugar el viaje y la estancia en un pueblo indígena y, al final, vuelve al mismo punto de donde salió al principio.

La primera secuencia de este cuento de aventuras, contado por *Mister Smith* y en el que éste es uno de los personajes principales y narrador en primera persona, es una introducción en la que se comenta la razón por la que *Laura* está en la selva amazónica: su marido, *Thomas Sheldon*, a raíz de un trauma causado por su participación en la guerra como médico militar y por presenciar la muerte de sus soldados, decide adentrarse en el Amazonas. Se lo comunica a su mujer mediante carta en la que el remite contiene una dirección en *Iquitos*, Perú. Pasa un año y *Laura* no ha vuelto a saber nada de su marido, así que la protagonista, que siempre aparece con un nombre compuesto, "*Laura Sheldon, de soltera Laura Sligo*", que reúne su apellido actual de casada, *Sheldon*, con el que tenía cuando estaba soltera, *Sligo*, decide abandonar *Dublín* donde vivía con su marido e ir a buscarlo a *Iquitos*, desde donde le había mandado su última carta.

Una vez allí, contrata en *Cuzco* al personaje-narrador⁴³³ y a un hombre llamado César Calvo, experto en la zona de *Iquitos*. Los dos intentan tranquilizarla y asegurarle que a su marido no le pasará nada porque la zona donde se ha introducido es de los *ashaninka*, los indígenas de la zona, que no atacan a los blancos que van allí en son de paz. Sin embargo, la mujer queda triste y pensativa "*escuchaba sólo a los habitantes de la selva*"⁴³⁴ y no les presta ninguna atención. Con la entrada de la noche no se oye nada y queda el silencio total.

Durante la introducción de los sucesos anteriores al momento de la narración, el narrador hace alarde de sus conocimientos de la fauna y flora de la *Alta Amazonía* ofreciendo al lector un retrato, más de sonidos que de colores, de *Laura* sentada en *La Atalaya* mirando el paisaje de la selva en la última hora de la tarde. Y, como no se ve casi nada a esta hora, el narrador prefiere enumerar los sonidos que se perciben desde donde está *Laura*. Como si de un poema anafórico se tratara, el narrador utiliza una estructura basada en la repetición de algunos aspectos:

1. La imagen de *Laura*, triste y pensativa escuchando los primeros ruidos de la noche.
2. Precisar el tipo de animales cuyas voces está escuchando.
3. Información sobre el caso de la desaparición de su marido.

⁴³² *Idem*, pp. 281-306. En la versión en euskera, *Ezkonturreko izenez, Laura Sligo*, pp. 231-250.

⁴³³ Aunque el personaje en la historia del lagarto tiene un nombre propio, en este cuento, que debe analizarse aislado de lo demás, no le asigna ningún nombre propio, por eso nos limitaremos a referirnos a él como *Personaje-narrador*, cuando tratamos de él como personaje, y *Narrador-personaje*, cuando nos interesa su función como narrador.

⁴³⁴ *Idem*, p. 284.

4. Enumeración y características de los animales cuyo sonido escucha:
 - A. Aves típicas de la selva amazónica como el *arambasa*, el *papasí*, el *carachupausa*, el pato *mariquiña*, el *panguana*, el loro azul que en estos parajes se llama *marakana*, el *huapapa*, el *wankawi*, el *yungururu* y el *ayayamaman*.
 - B. Los peces a los que escucha *Laura* son el *akarawasú*, el *gamitana*, el *shiripirare*, el *paichea*, la *añashua*, el *shuyua*, el *paña* o *piraña*, el *maparate* y la *palometa*.
 - C. Las serpientes: la *afaniga*, la *mantona*, la *naka*, la *chusupe*, el *aguajemachuy*, la *yanaboa*, la *sachamana* y la *yakumana*.

Desde el principio del relato se nota que el personaje-narrador está enamorado de *Laura* e intenta hacer todo lo posible para que se sienta mejor, aunque espera que encuentre a su marido desaparecido y lo deje. Va con ella como ayudante y se encarga, junto a *César Calvo*, de hacer los preparativos del viaje. Los dos hombres saben el riesgo al que se exponen partiendo hacia esos parajes hostiles. La proximidad de la temporada de lluvias, la desconfianza en los indígenas y los animales salvajes los preocupa. La negativa de los indios que van a acompañarlos remando por el río a hacer todo el trayecto confirma las sospechas del protagonista.

La segunda secuencia es la que comprende el viaje de los tres personajes hacia el corazón de la selva para buscar al marido de *Laura*. Cada uno va en una piragua conducida por dos indios por el cauce del río *Ucayali*. El viaje dura siete horas, al final de las cuales llegan a la desembocadura del río *Unine*, en cuyas orillas viven los indios *ashaninka*. Los indios que los acompañan llegan hasta allí y se niegan a continuar el viaje por el miedo a los habitantes de la zona. Se marchan en dos piraguas y les dejan una para que sigan el viaje solos. Aprovechando la luz del día y evitando los remolinos de la desembocadura del *Unine*, los tres prefieren ir andando y cargando con la piragua siguiendo la orilla hasta que anocheciese.

Una vez que llegan a una playa acampan allí para pasar la noche. El protagonista se encarga de hacer la guardia de *Laura* además de la suya propia, para pasar la noche vigilando el sueño de su amada. La descripción del ambiente de la noche solitaria en que estaba el protagonista y su miedo a que algún mono loco, *makisapa*, se introduzca en el sitio donde están acampados ocupa esta parte de la secuencia. Cuando está a punto de amanecer, una víbora *naka* muerde al protagonista en un pie y sus dos otros acompañantes corren en su auxilio. *César* le extirpa la mayor parte del veneno, pero él sigue con mucho dolor, cosa que oculta a *Laura*. Siguen el viaje, pero esta vez en piragua y, al cabo de dos horas, se desmaya de sufrimiento.

Cuando abre los ojos, se descubre acostado en la orilla del río y con *Laura* delante de él sonriendo. Le da vergüenza por si pudo haber dicho algo que revele su amor, pero no se aguanta del dolor, a pesar de la quinina que le habían dado. Entonces se escuchan los tambores de los *ashaninka* y se dan cuenta de que están muy cerca de ellos. La aparición de éstos no se hace esperar. Rodean a los tres con sus arcos y flechas. *Laura* y *César* les piden ayuda y preguntan por el *shirimpiare* o el brujo del pueblo, el único capaz de salvarle la vida al protagonista. Entonces pierde el conocimiento y aquí termina la segunda secuencia del cuento.

La tercera secuencia constituye la vida de los tres aventureros en el poblado indio. Empieza con la referencia del narrador a una elipsis de tiempo; los veinte días que él ha estado sin conocimiento. Se entera por *César* de lo que ha pasado durante estos días. Éste le cuenta que han recibido muy buen trato y que el *shirimpiare*, *Pullcapa Ayumpari*, le ha dado su choza de invitados, la *kaapa*, y a él y a *Laura* una en el otro lado del poblado. Durante esos días ya habían comenzado las lluvias amazónicas y tienen que permanecer allí hasta que terminen. Una vez curado, va a la choza donde están sus compañeros y encuentra allí a *Laura* que está mejor de salud pero que sigue triste porque no sabe nada de su marido. Los habitantes del poblado se niegan a decirle nada, lo que le hace sospechar que ellos saben algo pero no quieren revelárselo.

El protagonista, dispuesto a hacer cualquier locura para alegrar a su amada, decide allanar la choza del brujo porque está seguro de que, si el marido de *Laura* ha pasado por el poblado, tenía que dejar alguna huella en este lugar sagrado dedicado a curar a los enfermos porque él era médico. Para este propósito, espera a que cesen las lluvias y a que los *ashaninka* lo celebren fuera del poblado para entrar en la choza del *shirimpiare* y registrarla en busca de cualquier huella relacionada con *Thomas Sheldon*, el marido de *Laura*. Después de buscar mucho tiempo, encuentra un libro de *Jean Jacques Rousseau*, *Discours sur les sciences et les arts*, con una nota que incluye el nombre del desaparecido. En este momento, entra el *shirimpiare* que, contrariamente a lo que piensa el protagonista, que lo iba a matar como castigo a alguien que roba a un *ashaninka*, lo lleva de la mano, como un padre a su hijo, a un sitio apartado del poblado donde los *ashaninka* entierran a sus guerreros muertos. Allí el protagonista descubre un montículo que tenía delante la medalla que *Thomas* había ganado en la guerra y que quería tirar al río. Se da cuenta entonces de que el marido de su amada está muerto.

La noticia de que *Thomas* ya está muerto confunde al protagonista. Se pasa todo el día deambulando por la selva y pensando en cuál sería la mejor manera de darle la noticia a *Laura* y en las consecuencias de esa confesión. Se apodera de él el miedo de que la amada se marche a *Dublín* en el momento en que conozca la noticia sin que él pueda confesarle su amor. Al llegar al poblado, se encuentra con unos guerreros que le invitan a beber con ellos, acaba borracho y no se entera de nada hasta la mañana siguiente. Una vez despierto, descubre que *Laura* ya sabe la noticia. Tienen que emprender el viaje de regreso y se despiden de los indios, especialmente del brujo que les ha ofrecido un buen trato y que manda con ellos a algunos *ashaninka* para acompañarlos hasta *La Atalaya*.

La última secuencia es la que incluye el final del viaje de vuelta que se desarrolla en medio del coro de los cantos de pájaros, como en el comienzo del cuento, y el encaje de algunas piezas de la historia que no fueron desveladas en su momento. Una vez en el viaje de vuelta y en *La Atalaya* los tres se dan cuenta de que el *shirimpiare* no es más que *Thomas Sheldon*, el marido de *Laura*. Las pruebas para esta conclusión podemos extraerlas de:

1. La medalla y sus cintas están muy bien conservadas, cosa ilógica en un clima como el amazónico, pues se supone que llevaban allí un año entero desde la supuesta muerte de *Thomas*.
2. El *shirimpiare* no mata al protagonista al encontrarlo robando en su casa, cosa que no es esperable de un *ashaninka*.
3. El *shirimpiare* tiene los ojos azules de un hombre blanco.

Laura encuentra entre su ropa una carta enviada por el marido y en ella le declara que él es el *shirimpiare* y que llegó a serlo después de curar al anterior *shirimpiare* del pueblo. En esta misma carta, el marido le revela que el protagonista está enamorado de ella y éste se lo confiesa. Los dos van juntos a *Dublín* y la historia acaba con un final feliz.

En este cuento vemos dos ejes paralelos cuyos protagonistas van por el mismo camino para llegar a un fin diferente y, al final, los reúne un final común. En el siguiente esquema, se puede seguir el desarrollo de la acción de cada uno de los dos ejes, que confluyen al final en uno mismo tras pasar por siete fases principales:

Fase	Laura Sligo	El narrador (Samuel Tellería Uribe)
	Llega a <i>Iquitos</i> en busca de su marido que lleva un año desaparecido.	Llega a <i>Iquitos</i> en compañía de <i>Laura</i> , de la que está enamorado pero no se lo declara.
	Parte a la selva amazónica en busca de su marido.	Parte con <i>Laura</i> a la selva para buscar a su marido a pesar de que está enamorado de ella, pero siempre quiere hacerla feliz aunque sea a costa de su amor.
	Su viaje por la selva no es nada fácil pero lo emprende para encontrar a su marido y salir de la incertidumbre.	Su viaje no es nada fácil y llega a estar a punto de morir, pero continúa por amor a <i>Laura</i> .
	Llega al pueblo indígena donde cree que estaba su marido pero no lo encuentra o así se lo hacen creer los habitantes del poblado.	Llega inconsciente al poblado y lo primero que hace al recuperarse es buscar las huellas del marido de su amada enfrentándose con el peligro de que los <i>ashaninka</i> puedan matarlo si lo descubren robando en la casa del brujo del poblado indio.
	Se entera de la muerte de su marido en este poblado y decide volver al lugar de donde había venido.	Descubre la muerte del marido de <i>Laura</i> y se apodera de él el miedo a que ella se ponga triste al saber la noticia o que decida volver otra vez a <i>Dublín</i> antes de que él pueda declararle su amor.

	De vuelta al lugar de donde había salido, descubre, por una carta enviada por el brujo, que su marido sigue vivo y que se trata del mismo brujo que quiere continuar con su vida de ahora aconsejándole estar con Samuel que la quiere mucho.	Descubre la verdad del caso del marido por las deducciones a las que han llegado <i>César Calvo</i> y él, lo que al final es confirmado por Laura.
Los dos parten a <i>Dublín</i> formando una nueva pareja		

El cronotopo de este cuento es el prototipo de una historia de aventuras en la que el tiempo es reducido y transcurre con un ritmo bastante rápido durante el que, los personajes pasan por varios espacios inhóspitos que nos recuerdan las novelas nacionales y naturalistas sudamericanas, novelas en las que la naturaleza es el peor enemigo del hombre. Él está en constante lucha con ella y siempre ella le gana.

El tiempo de la historia, como nos referimos, es limitado y transcurre con un ritmo rápido. Sin embargo, el comienzo no refleja este rasgo, el ritmo en esta parte va muy despacio. Son los pocos momentos que hay entre la última luz del sol y el atardecer que en estas zonas del ecuador no dura más de diez minutos tras los cuales, la noche entra de lleno.

Laura está contemplando el paisaje. Aquí hay una *pausa*: el tiempo del discurso es mayor al de la historia. Se interrumpe la historia para dar paso a la descripción de este paisaje y de los sonidos que los diferentes animales producen dentro de él. Esta descripción forma una *escena*: el ritmo del relato aquí es más lento que el de la historia. Predominan la descripción, y la *anacronía retrospectiva, analepsis*, en la que el discurso rompe el sentido lineal de la historia para recordar sucesos anteriores al momento actual de ella; la desaparición del marido de *Laura* hace más de un año y tres meses en la zona donde está ella ahora. Esta *analepsis* no afecta sólo al tiempo sino también al espacio, puesto que nos traslada de *La Atalaya*, donde están los personajes, a *Dublín*, donde estaba *Laura* cuando recibió la última carta de su esposo, y a *Cuzco*, tres meses después, donde la había conocido el narrador: “—*Ahora es cuando menos debes desesperar, Laura. Por primera vez en tres meses, tenemos una vista segura.*”⁴³⁵

Podemos detectar también otra anacronía en la profecía de *César Calvo*: “*El doctor estará ahora entre los ashaninka, que son buena gente.*”⁴³⁶. En efecto, así es pero la veracidad de esta profecía la descubriremos sólo al final del relato.

Una vez que la presentación de los personajes y las causas de su llegada a *La Atalaya* terminan, el tiempo adquiere más velocidad, con la que nos adentramos en el cronotopo de las novelas de aventura. El tiempo transcurrido entre la partida desde el sitio donde estaban y el poblado de los *Ashaninka* es limitado a dos días. Empieza por la mañana al día siguiente de la primera secuencia, en un viaje de siete horas por el río

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ *Idem*, p. 283.

Ucayali y como no hay ningún incidente de importancia durante este tiempo, el narrador utiliza *sumario*: el tiempo diegético es mayor que el tiempo del relato. En pocas líneas se cuenta la historia de esta primera fase del viaje cuyo tiempo de la historia es superior al que puede durar la lectura de dichas líneas. Del espacio de esta parte del viaje no se habla con detalle, sólo se menciona el nombre y el carácter de algún que otro elemento de la naturaleza como los *palosangre* que, como cuyo nombre lo indica, es una planta juncácea de color rojo como la sangre, o los *makisapa*; una especie de monos medio locos de *La Amazonía*.

En forma resumida se narra también la segunda fase del viaje, la que los tres viajeros hicieron andando y siguiendo el río *Unine* durante cuatro horas que terminan con el anochecer y la llegada a una playa donde se acampan. El protagonista narrador hace la guardia de la noche que tampoco se detalla y termina con el amanecer. En este momento el ritmo del relato pierde un poco de velocidad, va más lento que antes para describir el sufrimiento del personaje al recibir una mordedura de víbora. El tiempo entonces adquiere una dimensión personal. Se hace uso de *escena*, o sea que el relato dura más tiempo que la historia. El diálogo entre Laura, el protagonista y *César Calvo*, descripciones del dolor que sentía el protagonista y la sangre que perdió hacen más lento el ritmo.

La tercera fase del viaje que dura unas dos horas ocupa más espacio en el discurso que las dos primeras fases lo que confirma la idea de la dimensión personal del tiempo. El sonido de los tambores de los indígenas llega hasta los tres personajes y da a la narración es un fondo perturbador que envuelve las declaraciones terroríficas de *Calvo* sobre el veneno que utilizan los del lugar para matar a sus enemigos. En medio de este ambiente de terror el narrador por medio de una *analepsis* recuerda lo guapa que estaba *Laura* cuando la había conocido en *Cuzco* tres meses antes.

En este punto del relato se utiliza una *elipsis* porque el narrador-personaje pierde la conciencia. Unos minutos después, la recupera, se sobrentiende lo ocurrido durante este lapso de tiempo: han llegado a una playa cerca del poblado indio. En esta parte del relato el narrador hace uso otra vez la *escena* y apenas transcurre el tiempo. La descripción de los *Ashaninka* y la situación en que se encontraban sus compañeros intentando explicarles lo que le pasaba ocupa el núcleo de esta escena.

La narración se interrumpe por otra *elipsis*, pero no en un lapso de unos minutos como en las anteriores, sino en veinte días. La causa, es como en las otras, es el desfallecimiento del personaje-narrador. Por medio de una *analepsis* éste se entera a través de *César Calvo* y *Laura* de lo que ha pasado durante estos días. Aquí la distancia de la *anacronía retrospectiva* es de veinte días, sin embargo, los sucesos se cuentan en un tiempo limitado y en forma de resumen o informe.

La acción toma la forma de una escena en la que el tiempo del discurso va más lento que el de la historia cuando el protagonista-narrador se adentra en la choza del brujo del pueblo y éste le sorprende allí. Pero pronto vuelve el discurso a ocupar menos espacio temporal con respecto a la historia cuando lleguemos al final del cuento. A través de las deducciones de *César Calvo* y el personaje-narrador, junto a la carta que el

brujo le había dejado a *Laura* se da un paso para atrás por medio de una *anacronía retrospectiva* o *analepsis* en la que el lector se da cuenta de que el brujo es *Thomas Sheldon*.

La información sobre el espacio en este cuento va ligada a la velocidad del tiempo del discurso. Cuanto más largo es el tiempo del discurso, más información sabemos sobre el espacio. Como ejemplo podemos citar la escena de *Laura Sligo* al principio de la narración. En ella se describe la selva amazónica sobre todo desde un punto de vista acústico: los cantos y sonidos que salen de ella. Cuando los tres personajes emprenden el viaje sólo se proporciona información sobre los nombres de lugares por los que pasa el viaje y objetos que los personajes van encontrando.

La red de relaciones de los personajes entre sí y con respecto a la narración y la acción es muy compleja. Muchas veces el mismo personaje desempeña más de una función en su relación con los otros.

Asignar a un personaje de este relato como protagonista de la acción es una tarea muy difícil porque por un lado y según las funciones de los personajes como agentes de acción, podemos considerar a *Laura Sligo* como protagonista sobre todo teniendo en cuenta que el título del cuento lleva su nombre y al mismo tiempo la búsqueda de su marido es el núcleo de la acción principal mientras que su relación con el narrador no deja de ser un satélite.

Por otro lado se puede considerar al narrador como el protagonista porque es el que tiene el monopolio del acto narrativo. Lo cuenta, no deja de ser parte de su propia experiencia aunque cuente la historia de otros. Este problema puede derivar a otros como el del tipo de narrador del relato porque si el narrador-personaje no es el protagonista se convertirá así en un narrador testigo. La solución como mencionamos antes es dividir la acción en dos núcleos paralelos, cada uno tiene su propio protagonista.

La información sobre el personaje-narrador que nos cuenta la historia llega por dos vías principales: la primera es la que está dentro del relato mismo y la segunda es la que aparece en diferentes capítulos de la historia del lagarto de *En busca de la última palabra*. Se llama Samuel, aunque le gusta llamarse *Mister Smith*. Un joven muy alto de *Obaba* que abandonó a su pueblo para ir a América en busca de aventura y de un sentido de la vida. Vuelve a su pueblo natal. Conoce a *Laura*, su actual pareja en el último episodio de su vida en América y se va con ella a *Dublín*.

En el cuento metadieético, éste aparece sin nombre. Es un joven de mediana edad que va en compañía de una mujer que busca a su marido desaparecido en la selva. No puede evitar caerse enamorado de ella. Su amor le obliga a ayudar a la amada a encontrar a su marido, otro hombre con el que se irá tan pronto que se reúna con él.

El lenguaje que utiliza el narrador y en el que se ven muchas palabras y expresiones en inglés —recuérdese *Bi letters*— sirve para que sepamos alguno de sus signos de ser y refleja el largo tiempo que ha pasado en *Dublín* utilizando este idioma, pero es para caracterizar al personaje en el momento de la narración, es decir, cuando ya

es viejo no cuando es joven y forma parte de la acción narrada. No sabemos si hablaba bien el inglés cuando se encontró con *Laura*.

La función principal de este personaje en la narración es la del enunciador que nos cuenta su historia y la de otros, es decir, un narrador en primera persona. Alrededor de él se forma una red de relaciones que podemos resumir en lo siguiente:

1. es protagonista de su propia historia: el enamoramiento de *Laura Sligo*.
2. el personaje objeto o la amada para él es *Laura Sligo*.
3. el oponente es el marido de ésta.
4. el adyuvante es *César Calvo*.
5. es el destinatario del amor de *Laura* al final del cuento.
6. el marido se convierte en destinador porque es el que aconseja a la mujer no separarse de él al notar que la amaba mucho.

Laura Sligo es el otro polo de la narración, alrededor de ella se centra la acción del relato. El nombre de ella es un fiel reflejo de la dualidad de este personaje. El narrador menciona siempre su nombre de casada *Laura Sheldon* junto al de soltera *Laura Sligo* para destacar este aspecto. El nombre de casada destaca su dependencia del marido, la ausencia de éste la lleva a buscarle incluso en un sitio tan peligroso como la selva amazónica. Al mismo tiempo y según la información del narrador, el motivo de su busca puede ser el de salir de la incertidumbre por eso no se siente muy afectada al descubrir que el marido había muerto “*lo peor de todo es la incertidumbre —pensé—. Ahora que sabe lo que realmente ocurrió, se siente mejor.*”⁴³⁷ A través del narrador también sabemos que es guapa y llena de energía pero el cansancio y la desesperación la convierten en una mujer pálida y triste. Al final del relato prefiere que le llamen con su nombre de soltera y más adelante, en el capítulo de *Samuel Tellería Uribe*⁴³⁸ sabemos que en el momento de la narración sólo utiliza el nombre de soltera como muestra de su independencia. También sabemos que es una mujer a la que le gusta aprender nuevas cosas y que está haciendo un curso de alfarería.

Como el personaje del narrador, alrededor de ella se forma una red de funciones:

1. es la protagonista que desea saber el destino de su marido;
2. el marido es el personaje objeto;
3. el oponente es la lejanía, los peligros de la selva y el desconcierto;
4. el adyuvante es el personaje-narrador y *César Calvo*;
5. el destinatario que recibe al final su amor es el narrador;
6. el destinador que le conduce a ir con el personaje-narrador son las circunstancias y las muestras de afecto de éste.

Thomas Sheldon, el marido de *Laura*, es un personaje muy parecido al del narrador; los dos se han cansado del mundo convencional en el que vivían y han visto, en el viaje a América, la salvación de esta situación. Es un médico militar condecorado por sus hazañas en la guerra, sin embargo, las atrocidades de ésta y el sentimiento de culpabilidad le empujan a dejarlo todo y adentrarse en la selva amazónica intentando

⁴³⁷ *Idem*, p. 302.

⁴³⁸ *Idem*, pp. 438-439.

curar sus heridas espirituales “Quería olvidar los rostros de los soldados que había visto morir en Verdún y Arrás, quería olvidar las atroces heridas de bayoneta que —God knows— no había podido curar; se sentía terriblemente desengañado consigo mismo y con el mundo, y su primer objetivo era el de arrojar al Amazonas la medalla que le habían concedido por su labor como *Medical Captain*.”⁴³⁹

Al final del cuento, después de que el narrador extradiegético nos hace pensar que había muerto y que no había llegado a tirar al río la medalla, descubrimos que se trata del mismo *Pullcapa Ayumpari*, el *shirimpiare* del poblado indio al que llegan los viajeros. Por medio de la carta que había dejado a *Laura* descubrimos que ya ha encontrado la paz y el medio de curar sus heridas existenciales ayudando a los indios como brujo o médico. Su llegada al poblado un año antes y su relación con el anterior *shirimpiare* ha cambiado el rumbo de su vida llegando, incluso, a renunciar a su mujer.

Las funciones que desempeña este personaje son varias. Al principio es el personaje objeto, el hombre buscado por su mujer en toda la *Amazonía*. Al mismo tiempo es el oponente del personaje-narrador, su relación como marido con *Laura* le impide a éste tener correspondido a su amor, sin embargo, Sheldon se convierte al final en un destinador cuya influencia sobre *Laura* logra juntarla con el narrador.

Otro personaje que forma parte de la red de relaciones es *César Calvo*, es “un maestro en todo lo que tuviera que ver con la selva”⁴⁴⁰. El narrador siempre se refiere a él como *el hombre sabio de Iquitos*. Su conocimiento de la zona y de la lengua de sus habitantes les sirve a *Laura* y al personaje-narrador para evitar los peligros de la zona. Es el primero en enterarse de que el *shirimpiare* se trata del doctor *Thomas Sheldon*. Podemos clasificar la función de este personaje como el adyuvante, función que nunca cambiará a lo largo del relato. Es un personaje superficial, plano, que no se desarrolla y es como símbolo de la lealtad y la sabiduría.

Otros personajes son el colectivo de los habitantes del poblado y los indios remeros que no son más que personajes secundarios su intervención en la acción no cambia mucho el rumbo de esta y, en algunos casos, sirven sólo para dar bulto en la escena como cuando vemos a los guerreros *ashaninka* en la playa del río con las pinturas que cubren todo su cuerpo, algunos de ellos hablan con los personajes principales pero no dejan de ser secundarios.

Entre todos los relatos metadieéticos de *En busca de la última palabra*, este es el que más relación mantiene con el nivel intradieético en la historia del lagarto. La información que se nos ofrece dentro de la historia del lagarto sobre los personajes amplía nuestro conocimiento de estos, sobre todo en el caso del personaje-narrador que es un personaje de la acción principal y al mismo tiempo es el protagonista de la metadieética.

⁴³⁹ *Idem*, p. 282. Se refiere aquí a dos de los episodios más sangrientes de la Primera Guerra Mundial, lo que sitúa la acción de nuestro relato en las décadas posteriores a esta guerra, es decir, en los años veinte y treinta del siglo XX.

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 283.

Como se nota, la narración está hecha en primera persona. Se trata de un narrador omnisciente parcial porque no sabe todo lo que pasa. El relato así tiene una focalización interna y la visión es con el personaje. El lector sólo sabe lo que sabe el narrador-personaje. Cuando éste cae enfermo no se entera del desarrollo de la acción, información que le dan los demás personajes utilizando la tercera o la segunda persona cuando le hablan de su enfermedad: “*Estuviste veinte días entre la vida y la muerte*”⁴⁴¹. Sin embargo el narrador intradieгético-homodieгético es el que domina toda la historia, a veces es el protagonista de los hechos contados y otras es un narrador *yo testigo* pero no deja de manipular la narración y dirigirla a una focalización personal; estamos viendo la acción a través de sus ojos.

Esta focalización interna y fija hace que la voz sea única. A pesar de la mezcla de una cantidad de voces en el relato el narrador es el único portador de la palabra utilizando la citación de las voces de los otros personajes que hablan en los diálogos y como en el caso de la primera carta de *Thomas Sheldon a Laura*; el narrador reproduce frases de la carta que van muy señaladas porque aparecen en inglés, lengua en que fue originalmente redactada: “*if lost return to sender – Doctor Thomas Sheldon – Napo street – Iquitos – Perú*”⁴⁴², “*God knews*”⁴⁴³ y “*Medical Captain*”⁴⁴⁴. Sin embargo, el bilingüismo del narrador-personaje puede ser la razón de la aparición de estas palabras en inglés que abundan tanto en este relato metadieгético como en la historia del lagarto. El alarde de su conocimiento del *Amazonas* se resalta mediante el recuento de fauna y flora de la zona con sus nombres en la lengua indígena⁴⁴⁵ y que siempre van escritos en cursiva.

La modalidad principal de este cuento es la del modo narrado en el que domina la narración a la descripción y en ella se incluye el discurso de los personajes en algunos casos este modo es un *discurso indirecto de reproducción conceptual* como en el caso de las dos cartas de *Thomas a Laura* en las que se menciona el contenido de lo que dice el remitente con algunas características de su estilo original como la reproducción del texto del remite en la primera carta: “*if lost return to sender – Doctor Thomas Sheldon – Napo street – Iquitos – Perú*”⁴⁴⁶, y el título del libro que ha encontrado el protagonista dentro de la choza del *shirimpiare*: “*Discours sur les sciences et les arts. Jean Jacques Rousseau*” o la nota escrita dentro de éste: “*if lost return to Thomas Sheldon, Medical Captain, Fleury, Normandie.*”⁴⁴⁷

Muchas veces se utiliza el estilo directo para citar el discurso de los personajes en los diálogos limitándose a introducir el *verba dicendi* después de citar el discurso tal como lo pronunció el personaje o prescinde de él porque se sobrentiende puesto que hay dos interlocutores solamente:

⁴⁴¹ *Idem*, p. 294.

⁴⁴² *Idem*, p. 282.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ *Idem*, pp. 281 y ss.

⁴⁴⁶ *Idem*, p. 282.

⁴⁴⁷ *Idem*, p. 298.

“—¿Sólo hasta el Unine?—pregunté.

—Así es. Una vez que lleguemos al Unine nos tendremos que valer por nosotros mismos.”⁴⁴⁸

En otros casos se menciona el *verba dicendi* antes acompañando a los dos discursos del diálogo cuando están presentes más de dos personas y la lógica requiere atribuir el discurso a un interlocutor. Cuando los tres viajeros llegan a la playa donde van a acampar empieza Laura la conversación dirigiéndose a los otros dos y le responde el personaje-narrador:

“—¿Quién hará la primera guardia?—preguntó Laura Sheldon, de soltera Laura Sligo, una vez que la tienda estuvo montada y con hogueras alrededor.

—Yo haré dos guardias, la tuya y la mía—le respondi.

[...]—Es un hombre joven y fuerte. Aguantará—sonrió César Calvo, el hombre bueno de Iquitos y la discusión quedó zanjada.”⁴⁴⁹

Dentro del estilo directo podemos citar también los monólogos interiores en los que el personaje habla consigo mismo o piensa sin llegar a articular el discurso. Este recurso aparece en el momento de más tensión del relato. Nos referimos al suceso del allanamiento de *tantootzi* del *shirimpiare* por parte del personaje-narrador y el miedo que tiene éste a que le sorprendan dentro. El monólogo se cita siempre entre comillas angulares y va seguido del verbo pensar: “«No lo veo ahora. ¡Lo he visto antes!», *pensé*”⁴⁵⁰, cuando lo que teme pasa y le sorprende el *shirimpiare*: “«Ahora entiendo lo que es un *shirimpiare*», *pensé*”⁴⁵¹ o cuando descubre que *Thomas Sheldon* no ha tirado la medalla al *Amazonas*: “«Así que no lo tiró al río», *pensé*”⁴⁵²

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 285.

⁴⁴⁹ *Idem*, p. 288.

⁴⁵⁰ *Idem*, p. 298.

⁴⁵¹ *Idem*, p. 299.

⁴⁵² *Idem*, p. 300.

B. 4. 3. 2. 4. HANS MENSCHER⁴⁵³

La trama de este cuento se puede dividir en tres secuencias principales:

Introducción

En las primeras líneas, la descripción del espacio en que transcurre la acción es el núcleo de la secuencia. El narrador extradiegético nos sitúa en el lugar de los hechos, la ciudad alemana de *Hamburgo*. Una casa abandonada en la calle *Vertrieb* que comunica el lago *Binen* con la plaza *Eichendorf*. La única señal de vida en ella son los rosales cuyas ramas casi sobresalen a través de la verja que rodea el jardín. El espacio es contemplado por el narrador y, al mismo tiempo, por un paseante que es el *Álter ego* de éste. El paseante se da cuenta de lo vieja que es la casa y cómo los colores de la puerta y de las ventanas están ya desvaídos y los muros, desconchados.

El paseante no se detiene durante mucho tiempo delante de la casa porque ésta no tiene ni estatuas ni placas ni cualquier otra señal que atraiga su atención, por eso prefiere continuar su paseo hasta el embarcadero del lago. Allí contempla cómo se agitan los pequeños barcos de vela en el agua mientras pasan de cerca las embarcaciones de motor. La imagen del desmoronamiento y la desolación de la casa que llamaba a los corazones desolados de la gente ya la tiene olvidada. No se fija en la historia de su dueño, el pintor *Hans Menscher*, que apareció muerto en su jardín “*la mañana del día veintisiete de julio de 1923.*”⁴⁵⁴

El narrador extradiegético, que cuenta la historia de este paseante anónimo, deja este nivel narrativo para introducirse en el intradiegético con su propio yo: “*tal como me sucedió a mí*”⁴⁵⁵. Toda la narración posterior se basa en la hipótesis de qué haría el paseante si tuviera la misma curiosidad que el narrador el día en que se detuvo delante de esta casa. El paseante preguntaría a alguien sobre la historia de la casa y su dueño y le aconsejaría consultar algún periódico publicado el día posterior a la muerte del desdichado pintor.

El paseante haría lo mismo que el narrador, iría a la biblioteca central para buscar información sobre la muerte de *Hans Menscher*. La razón por la que lo haría el paseante es la misma que había conducido al narrador a pasar una tarde entera en busca de la verdad sobre el caso *Hans Mensher*: salir del aburrimiento y la rutina de la vida cotidiana siguiendo el hilo de algo que satisficiera su curiosidad, o, en palabras del mismo narrador, salir “*en pos de algo que alivie la monotonía de su vida, sin saber bien qué pueda ser ese algo, y seguir el rastro del pintor Hans Mensher le parece una buena forma de pasar la tarde*”⁴⁵⁶. (Recuérdese el protagonista de *Niebla* que, conducido por el aburrimiento, salió de casa para pasar la tarde siguiendo los pasos de un perro).

⁴⁵³ *Idem*, pp. 333-340. En la versión en euskera, pp. 273-277. Este cuento fue publicado unos años antes de su aparición en *Obabakoak*: ATXAGA, Bernardo, «Ipuia Zumeta lagunarentzat», en *Pamiela*, n°12, 37, 1986.

⁴⁵⁴ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 334.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

Desarrollo

El paseante haría lo mismo que el narrador: elegir el periódico alemán *Bild Zeitung* y buscar la noticia en el número que apareció el día posterior a la muerte del pintor. Esta secuencia tiene dos planos narrativos principales: el primero, y el que ocupa el núcleo de la narración, es la información que proporciona un artículo de crónica en el mencionado periódico sobre la muerte de *Hans Menscher*, y el segundo es el que incluye las reflexiones metaliterarias del narrador sobre el estilo y el tono burlón del cronista, autor del artículo.

La información que expone la crónica se cita tal y como la había escrito el cronista, bien por medio de una reproducción literal poniendo la cita entre comillas angulares o en cursiva; o bien por medio de un resumen de lo que dice, o saltando partes insignificantes del artículo que no añaden nada nuevo a la información o que no concuerdan con la ética de la profesión periodística que impide burlarse de las miserias de la gente.

Si contemplamos el texto del artículo, que el narrador cita como única fuente de información, encontraremos que su estructura responde a la de una noticia periodística de sucesos que, tanto para el lector de la época como para el lector implícito de la novela, no deja de ser interesante sobre todo por la curiosidad que suscita en él.

El narrador no cita el título ni la entradilla de la noticia y empieza por el corpus en el que, en pocas palabras, se da a conocer la muerte del pintor *Hans Menscher* que, después de su fracaso profesional causado por la locura, fue encontrado muerto en el jardín de su casa.

Tras saltar más de una línea que cuenta anécdotas insignificantes sobre el pintor, el paseante/narrador lee la ampliación de la noticia y llega a la conclusión de que los hamburgueses consideraron loco a *Hans* por su “*actitud pictórica que hoy es caso general* [se refiere al momento de la narración y no al momento de la muerte de *Hans*]; *la de pintar según los dictados de la imaginación.*”⁴⁵⁷. El narrador cita más adelante lo que el artículo menciona como síntomas de esta locura del fallecido.

Hans Menscher fue un pintor que tuvo un cierto éxito al principio de su carrera, pero pronto se le vieron los síntomas de una locura que le hizo fracasar. Siempre estaba pintando en su jardín, contemplaba unas cosas y pintaba otras; en vez de los rosales del jardín que miraba fijamente mientras pintaba, llevaba al lienzo un paisaje mediterráneo y, en vez de la calle donde vivía, una plaza griega. La gente que pasaba por delante de su casa le preguntaba sobre el contenido de sus cuadros y él respondía como si viviera dentro de este mundo imaginario de sus pinturas.

Un año antes de su muerte, se le veía cambiado, muy contento y con los ánimos muy altos. Pintaba siempre una ciudad árabe con sus calles blancas, sus zocos y su gente ataviada con la vestimenta típica de esta parte del mundo. Cuando un amigo suyo, que el cronista menciona como fuente de información, le preguntó sobre el secreto de su alegría, confesó que mantenía una historia de amor ardiente con una mujer, *Nabilah*, de

⁴⁵⁷ *Idem*, p. 335.

una ciudad árabe, *Jaddig*, y que incluso había llegado a tener relaciones sexuales con ella. Estuvo muy convencido de esta idea hasta su muerte.

Unos meses antes de su muerte, se le empezó a notar la bajada de ánimos, la tristeza e incluso el terror. Gritaba y corría enloquecido por el jardín de su casa, pedía ayuda a los que se acercaban a la verja y éstos no sabían qué hacer por él. Estaba convencido de que la familia de esta imaginaria mujer se había enterado de la relación que mantenía con ella y, como la tradición árabe está en contra de cualquier relación prematrimonial, y menos con un extranjero, lo estaban buscando para matarlo y así salvar su honra ultrajada.

Nadie hizo caso de las historias de *Hans*, pero éste amaneció muerto en el jardín de su casa y, para sorpresa de todos, con un puñal árabe clavado. No se sabe en el momento de la redacción del artículo si el pintor había muerto suicidándose con un puñal árabe, como una nueva creación de su mente enfermiza, o lo habían matado de verdad. Con este elemento de misterio, el periodista acaba su crónica.

El otro eje de esta secuencia es el de las reflexiones del narrador sobre el estilo y el tono que utiliza el periodista en la redacción del artículo. Al principio, lo acusa de falta de objetividad, puesto que, igual que la mayoría de la gente, considera loco al pintor y que esta locura es la causa principal de su fracaso, aunque en muchos casos es un elemento promocional para el éxito de muchos artistas. El articulista considera locura el hecho de responder a los dictados de la imaginación, mientras que esto es el lema del arte moderno.

El narrador muestra su malestar por seguir leyendo el artículo cuyo autor escribió “—con esa mala fe con que las personas normales hablan de los que no son como ellos—”⁴⁵⁸. Y parecía que estaba disfrutando al burlarse de las miserias humanas: “*El cronista del Bild Zeitung narra las circunstancias del suceso con una cierta joiese*”⁴⁵⁹, “«A lo que parece —escribe el cronista, y no es difícil imaginar que también él sonreía burlescamente— las relaciones de *Menscher* y *Nabilah* eran muy apasionadas.”⁴⁶⁰. El narrador intenta destacar este tono irónico del autor del artículo.

El narrador llega a calificar al autor de oportunista, porque cambia de tono para no perder al público. Como es un periodista de sucesos, sólo sabe redactar con un tono luctuoso que conviene con las circunstancias, cosa que no ha hecho a lo largo de toda la primera parte del artículo: “*El cronista ha llegado, por fin, al terreno que mejor domina. Sabe que los lectores del artículo agradecerán el tono sentido que conviene a un hecho luctuoso, y se esmera en conseguirlo.*”⁴⁶¹. Quizá la postura subjetiva en la que el narrador se siente compasivo con *Hans Menscher* es la causa de este ensañamiento con el periodista.

Desenlace

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ *Idem*, p. 336.

⁴⁶⁰ *Idem*, p. 337.

⁴⁶¹ *Idem*, p. 338.

La tercera y última secuencia del cuento tiene como núcleo desvelar el misterio que rodea la muerte de *Hans Menscher*. El narrador deja de lado al paseante que imaginaba haciendo lo mismo que él, y al que bastaría con el artículo para tener algo que contar a su gente durante la cena. Ahora cuenta su experiencia personal y cómo ha podido llegar a un detalle de la historia de la muerte del pintor que cualquier otra persona ignoraría y que llegó a su conocimiento por casualidad.

Un día, invitado a la casa de un juez retirado que escribía un libro sobre casos no resueltos, le pregunta sobre el de la muerte de *Hans Menscher*. El juez le responde que el caso no fue resuelto. Le lleva a su estudio donde le enseña una carta con membrete en árabe. La carta en inglés fue enviada por las autoridades policiales de la ciudad árabe de *Jaddig* que solicitan información sobre *Hans Menscher* porque una ciudadana de allí había denunciado su asesinato a manos de tres miembros de su familia.

El final del cuento es sorprendente y sitúa la acción en un ambiente de realismo mágico en el que una persona puede proyectar su imaginación a la realidad. El pintor imaginó la historia de amor con la mujer árabe, el descubrimiento por parte de su familia de esta relación y su muerte a manos de ellos. Como si se tratara de *La continuidad de los parques* de *Julio Cortázar*, con la diferencia de que el personaje aquí no lee sino pinta o imagina y lo que pinta o imagina se hace realidad.

Al principio del cuento, el tiempo del relato va en una dirección lineal que sigue lo que hace un paseante cualquiera y lo narra en presente. Más adelante, la existencia de más de un plano narrativo en el resto del cuento lleva a una tipología de diferentes cronotopos, no solamente entre la historia y el discurso sino también entre la historia y el hecho de la narración. La acción del primer plano, del paseante que el narrador supone que va a hacer lo que había hecho él en un tiempo anterior, va en un momento ulterior al de la narración, formando así un relato predictivo, que preferimos calificar aquí de hipotético, y eso se nota en el uso de los condicionales: “*Así las cosas, el paseante procuraría seguir el consejo de su informador,[...]. Siguiendo con la hipótesis, el paseante no tardaría en sentarse ante alguno de los muchos periódicos que, al día siguiente de su muerte, hablaron de lo sucedido en la casa de la calle Vertrieb.*”⁴⁶². Sólo en este caso de hipótesis la narración es anterior a la historia.

En el resto del cuento descubrimos que el paseante no es más que la proyección del yo del narrador, por eso la narración está en un plano ulterior a la historia. En una ocasión son simultáneas, cuando el narrador expresa su dolor por la escena que está llevando al cuento: “*Imagino a Menscher hablando desde la verja de su jardín, e imagino las caras de los que le escuchaban. No puedo soportar esa visión, me hace daño.*”⁴⁶³.

El tiempo de la narración en el artículo que habla del suceso de la muerte de *Hans Menscher* es ulterior a la historia. Después de una breve introducción en la que se recurre a la anacronía retrospectiva o *analepsis*, que remite la acción a un tiempo cercano, un día antes, la mañana del veintisiete de julio de 1923, la distancia entre el

⁴⁶² *Idem*, p. 334.

⁴⁶³ *Idem*, p. 337.

presente de la historia y el pasado empieza a alargarse y llega hasta un año: “«*este último año, tal como pudimos observar muchos de los que nos deteníamos en la calle Vertrieb, Menscher limitó su pintura a un único tema.*»”⁴⁶⁴. Más adelante esta distancia se limita a unos meses sin precisar cuántos: “*Hace unos meses —escribe— el pintor comenzó a mostrar una imagen muy diferente a la que hemos descrito antes.*”⁴⁶⁵.

La intervención del narrador, comentando los hechos narrados en el artículo o el estilo de su autor, lleva el momento de la narración a intercalarse en la historia y establece unas encrucijadas entre la línea del pasado, en que se cuentan los hechos, y la del presente, en que se leen o se transcriben.

Después de la lectura del artículo, el narrador nos lleva a un momento anterior al de la contemplación del paseante de la casa o a su supuesto interés por saber lo que le habría pasado a su dueño. Otra vez utiliza la *analepsis* sin medir la distancia de tiempo entre el momento de la narración y el del hecho recordado. Se trata aquí de su encuentro con el juez jubilado que le enseña una carta recibida después de la muerte de *Hans Menscher*.

En cuanto al espacio físico, el narrador sitúa la acción en más de un lugar. Primero: el espacio de la acción narrada en presente, la ciudad de *Hamburgo*, que vuelve a aparecer en el relato como lo había hecho en el cuento de *Esteban Werfell* y es un espacio real que contrasta con el imaginario de *Obaba*. De *Hamburgo* se elige la casa de *Hans Menscher*, muchos años después de su muerte. Se indica su ubicación dentro de la ciudad, en “*la calle Vertrieb, la calle que une el lago con la plaza Eichendorf*”⁴⁶⁶. La descripción de la casa se utiliza para resaltar el ambiente trágico de la historia. El narrador llega a personificarla, como lo había hecho con las casas abandonadas en *Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana*. En las dos ocasiones, las casas tienen su propia voz y hablan con el paseante: “*El paseante que por azar se detiene frente a ella, repara en sus muros desconchados, o en el color desvaído de su puerta principal y de sus ventanas, y siente que esa desolación que siempre acompaña a las casas abandonadas habla a su corazón, que quizá sea, también, un lugar abandonado.*”⁴⁶⁷.

Los detalles de la casa no son minuciosamente descritos, sólo se sabe que es una casa con jardín de rosales rodeado por una verja. Lo mismo pasa con la ciudad, que tiene un lago con barcos de vela o de motor y una biblioteca central. De la casa del juez jubilado, sabemos muy poco, sólo que tiene un estudio de trabajo.

El segundo de los espacios es el imaginario que pintaba *Hans Menscher*: los paisajes del *Mediterráneo*, la plaza griega y la ciudad de *Jaddig*, que en realidad no existe. Este último nombre puede ser deformación de la palabra árabe *Jalig*, que se utiliza para referirse al Golfo Pérsico al que asoma la Península Arábiga, o del nombre de la ciudad saudí de *Jaddah*. La única información que nos llega sobre esta hipotética

⁴⁶⁴ *Idem*, pp. 336-337.

⁴⁶⁵ *Idem*, p. 338.

⁴⁶⁶ *Idem*, p. 333.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

ciudad es que tiene “*calles blancas, mezquitas, medersas [esc. se llaman madrazas.]*”⁴⁶⁸, detalles típicos de cualquier ciudad árabe de principios del siglo XX.

La experiencia común del narrador y el paseante nos lleva a identificarlos. El narrador eligió al paseante para resaltar el papel que ha desempeñado el azar al ponerlo en contacto con la historia de *Hans Menscher*, mientras que esta experiencia le podía haber pasado a cualquiera. Del narrador o del paseante no se ofrece ningún dato externo pero sí interno. Es un hombre triste, con el corazón abandonado, quizá haya pasado por una mala experiencia amorosa. A partir de los comentarios que hace sobre el artículo, se puede llegar a saber que es un hombre culto y que sabe de la historia del arte y de las técnicas periodísticas. Es muy sensible al dolor ajeno, por eso no aguanta imaginar cómo se burlaba la gente y el cronista de *Hans Menscher*. La función que desempeña dentro del relato es la de un sujeto que tiene como objeto saber la historia de este pintor que murió en circunstancias misteriosas.

Se engancha a la búsqueda de lo que le había pasado al dueño de una casa delante de la cual se había detenido un día por casualidad y encuentra en ello una vía de escape de la monotonía de su vida: “*Así las cosas, el paseante procuraría seguir el consejo de su informador, pues, al igual que cualquier otro paseante, también él ha salido a la calle en pos de algo que alivie la monotonía de su vida, sin saber bien qué pueda ser ese algo, y seguir el rastro del pintor Hans Menscher le parece una buena forma de pasar la tarde*”⁴⁶⁹. El destinador, que ejerce una cierta influencia sobre el objeto y que ayuda al sujeto a llegar a desvelar lo más misterioso de la historia de la muerte de *Hans Menscher*, es el personaje del juez.

Otro personaje importante es el autor del artículo que habla de la muerte del pintor. Junto a su función como informador, destaca la de representante de la sociedad hamburguesa, o habría que decir burguesa, que se ríe de las miserias ajenas y se dedica a criticar a todos los que son diferentes: “—*con esa mala fe con que las personas normales hablan de los que no son como ellos*—”⁴⁷⁰. Si elegimos una función muy relevante del periodista y de la sociedad que representa dentro de la red de relaciones es la del oponente.

El protagonista y centro de la acción es, sin duda, *Hans Menscher*. Prueba de ello es el título del cuento que lleva su nombre. No en vano se menciona el dato de que es un íntimo amigo de *Edvard Munch* (1863-1944), cuyo mundo de pinturas está lleno de personajes angustiados y enfermizos. *Hans Menscher* parece ser un personaje de los que aparecen en los cuadros del citado pintor, como *Noche en la calle Karl Johan*, (1892), *El grito* (1893), o *Angustia*, (1894). Otro dato curioso es que el líder del grupo artístico *Bohemios de Christianía* al que pertenecía *Munch* se llamaba *Hans Jäger*. Sin embargo, no se puede asegurar conexión alguna, pues el nombre de *Hans* es muy común en Alemania.

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 337.

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 334.

⁴⁷⁰ *Idem*, p. 335.

Desde el principio, el narrador⁴⁷¹ adopta una actitud subjetiva ante el personaje y se identifica con él. Al contrario de la sociedad de *Hamburgo*, no ve tanta locura en su actitud, sin embargo, llega a criticarlo porque no percibía la ironía en la cara de los que le preguntaban sobre el contenido de sus cuadros: “*Pensándolo bien, quizás Menscher estuviera realmente loco, porque sólo los locos pueden soportar la sonrisa burlona de sus interlocutores.*”⁴⁷². Desde el punto de vista del narrador del artículo, que tampoco deja de ser subjetivo, es un pintor que fracasó en su carrera porque vivía siempre en un mundo imaginario y nunca salía de él.

El mundo imaginativo en que vive es el de sus pinturas. Cada vez que pinta un cuadro imagina que está viviendo dentro de él, hasta el día en que empieza a pintar una ciudad árabe, donde vive, o imagina vivir, en la que llega incluso a enamorarse de una de sus habitantes, la hermosa *Nabilah*, que, contra la tradición de su país, mantiene una relación carnal con él. La distancia entre los mundos en donde viven los dos, el oriental frente al occidental y el imaginario frente al real, es la causa del final trágico del protagonista, que muere a manos de los oponentes representados por los miembros de la familia de la chica.

Nabilah Abauati, la amada del pintor, desempeña la función de personaje objeto. A lo largo de todo el relato no aparece como agente de acción, o como actuante, porque es considerada un personaje ficticio creado por *Hans Menscher*. Quizá el final sorprendente, que los personajes de la historia del lagarto creen importante para cualquier buen cuento, no sea el descubrimiento de cómo murió el protagonista, sino el de que *Nabilah* sea un personaje real —paradójicamente sigue siendo un ente de ficción dentro de una novela— y que *Menscher* sí pueda vivir en los mundos de sus cuadros.

En cuanto a los niveles narrativos de este cuento, la estructura responde a una red de niveles no solamente interpuestos sino también entremezclados. Al principio del relato, la diégesis es contada por un narrador extradiegético-heterodiegético, es decir, uno que se sitúa fuera de la acción. Pero de repente empieza a hacer referencias a sí mismo en primera persona: “—*Tal como me sucedió a mí*— [...] —*leería el paseante que eligiera el mismo periódico que elegí yo, el Bild Zeitung*—”⁴⁷³. El caso de este narrador es el que Genette llama *seudodiegético*, un narrador que prescinde del *yo* en favor del *él*⁴⁷⁴.

La lectura del artículo por medio de la citación dentro de la diégesis, que no deja de estar en un nivel metadiegético, sitúa la narración en otro nivel metadiegético, cuyo narrador contempla lo sucedido desde fuera de la acción, extradiegético, aunque no deja de hacer referencias a sí mismo como parte de la sociedad de *Hamburgo*, desempeñando la función de narrador *yo testigo*: “*«Este último año, tal como pudimos*

⁴⁷¹ Nos referimos aquí al narrador como personaje y no al narrador en el artículo.

⁴⁷² ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 337.

⁴⁷³ *Idem*, pp. 334-335.

⁴⁷⁴ GENETTE, Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 292.

*observar muchos de los que nos deteníamos en la calle Vertrieb, Menscher limitó su pintura a un único tema. [...]*⁴⁷⁵.

Después de la lectura del artículo, el único narrador presente es el homodiegético que figura como un personaje de la historia y la narra desde dentro. A pesar de la variedad de personas gramaticales utilizadas en la exposición de la historia del paseante y el narrador en su relación con la historia de la muerte de *Hans Menscher*, la tercera persona y la primera, la focalización, o los ojos a través de los cuales se ve la historia, son los mismos, se trata de una focalización interna fija. Es una *visión con*. La existencia de otro narrador, el del artículo periodístico que cuenta las circunstancias de la muerte de *Hans Menscher*, con una focalización externa o *visión desde fuera*, cambia el sentido de la focalización global de todo el relato y la convierte en una focalización variable.

La variedad de narradores, el *yo* disfrazado en tercera persona en la historia del paseante y la tercera persona que cuenta la muerte de *Hans Menscher* en el artículo reproducido, ha conducido a una variedad de voces dentro del relato. Al mismo tiempo, los narradores se sirven de las voces de los personajes, sobre todo en los diálogos. Sin embargo, podemos afirmar que sólo hay una voz, la de un narrador extradiegético que ordena y narra todo el relato sirviéndose de las voces de los demás narradores y de los personajes. Es un narrador que interviene en la acción, juzga los sucesos y la actitud de los personajes, reflexiona sobre el hecho narrativo mismo y se identifica con el personaje principal.

El mecanismo que este narrador extradiegético utiliza para hacer uso del discurso de los otros narradores y de los personajes es el que se conoce como *citación*. La primera parte del cuento se estructura alternando la narración con la citación o la reproducción del artículo periodístico, a veces tal cual, entre comillas angulares o en cursiva, y otras en un discurso indirecto de reproducción conceptual en que se menciona el contenido sin reparar en la forma del discurso. Por otro lado, el discurso de los personajes es muy escaso. Se cita en estilo directo con una raya delante: “—*Si quiere saber lo que ocurrió con Menscher, busque en los periódicos de la época. Seguro que traen algo.*”⁴⁷⁶, o con un *verba dicendi*:

“—*¿Entonces? —pregunté—, ¿qué sucedió en realidad?*

—*Olvida usted que sólo me ocupo de los casos no resueltos —sonrió el juez.*”⁴⁷⁷; otras veces se utiliza el estilo indirecto: “*preguntado acerca de ello, el pintor expuso el motivo de su situación anímica con toda naturalidad. Vino a decir que mantenía relaciones amorosas con Nabilah, una mujer que había conocido en la ciudad que aparecía en sus cuadros, Jaddig.*”⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ ATXAGA, Bernardo, *op. cit.*, pp. 336- 337.

⁴⁷⁶ *Idem*, p. 334.

⁴⁷⁷ *Idem*, p. 340.

⁴⁷⁸ *Idem*, p. 337.

B. 4. 3. 2. 5. PARA ESCRIBIR UN CUENTO EN CINCO MINUTOS⁴⁷⁹

Desde un punto de vista cronológico, este cuento metaliterario es uno de los más antiguos del libro. Fue publicado en euskera en 1978 en la revista *Pott*⁴⁸⁰ y más tarde en castellano, con el título *Algunas reglas prácticas para escribir un cuento en sólo cinco minutos*, unos siete años antes de su aparición en *Obabakoak*⁴⁸¹. Figura también en la antología de narrativa vasca de *Lasagabaster* en sus dos versiones, la vasca y la castellana⁴⁸².

Este relato es uno de los más metaliterarios de *Obabakoak*. Su tema principal, tal y como lo revela el título, es la posibilidad de poder escribir un cuento en tan sólo cinco minutos y el método necesario para realizar esta tarea. Como si se tratara de una lección de creación literaria, el narrador extradiegético habla con un personaje y le indica lo que tiene que hacer para conseguir un buen cuento en tan poco tiempo.

Para escribir un cuento en cinco minutos se puede dividir en dos secuencias principales. La primera es la que ubica el espacio y el personaje e indica lo que hay que procurar antes de ponerse manos a la pluma y al papel y empezar a escribir. El supuesto escritor que escucha al narrador tiene que:

1. Utilizar un diminuto reloj de arena que, además de dar información sobre el tiempo que pasa, indica qué esfuerzo se está realizando en un determinado momento de la tarea de escribir; así satisface el espíritu vanidoso de él y muestra “*la vanidad e inutilidad de las cosas [de] esta vida*”⁴⁸³.
2. Alejarse de todo lo que puede desviar su atención del hecho de la escritura, como por ejemplo, fijarse en los colores de las paredes o en el paisaje que se extienda más allá de la ventana de la habitación donde está escribiendo.
3. Poner música en una lengua desconocida para no perderse con su letra.
4. Intentar hacer que el cuerpo esté lo más cómodo posible de modo que no sienta frío ni sed ni ganas de hacer sus necesidades, por eso es preciso ir al baño a orinar antes de empezar a escribir.
5. Tener al alcance un diccionario.

La segunda secuencia tiene dos ejes principales: el primero tiene como núcleo lo que tiene que hacer el personaje mientras escribe, y el segundo es lo que está escribiendo y forma un relato metadieético dentro del actual metadieético también. En el primer eje, el narrador aconseja al personaje el uso de un método vanguardista,

⁴⁷⁹ *Idem*, pp. 341-345. En la versión en euskera, *Ipuin bat bost minututan izkribatzeko*, pp. 279-282.

⁴⁸⁰ ATXAGA, Bernardo, «Ipuin bat bost minututan izkribatzeko», Bilbao, *Pott*, nº2, 1978.

⁴⁸¹ ATXAGA, Bernardo, «Algunas reglas prácticas para escribir un cuento en sólo cinco minutos», en 23, San Sebastián, Hordago, 1981, pp. 23-27.

⁴⁸² ATXAGA, Bernardo, «Ipuin bat bost minututan izkribatzeko [esc. Izkribatzeko]. «Para escribir un cuento en cinco minutos», en LASAGABASTER, Jesús María, *Antología de la narrativa vasca actual*, Barcelona, Ediciones del Mall, pp. 68-75, 1986.

⁴⁸³ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, «En busca de la última palabra», *op. cit.*, p. 341. En esta edición, falta la preposición *en* o *de* sin la cual la oración no tendrá sentido.

como el Dadaísmo: se abre el diccionario, porque en él están todas las palabras, se eligen dos al azar y, a partir de estas dos palabras, se construye la obra literaria.

Una vez que el personaje termina de ponerse cómodo y tiene la mente despejada, no le atrae la atención más que el cuento que va a escribir, tiene que escribir el comienzo del relato que ya sabe de antemano: “*Para escribir un cuento en sólo cinco minutos es necesario que consiga*”⁴⁸⁴. Tiene que escribir prestando atención al ruido que produce la pluma arrastrándose por la superficie del papel como si fuera un estimulante para el hecho de la escritura.

Ahora llega el momento de echar mano al diccionario. El narrador utiliza una metáfora en la que compara el personaje con un *Golem*: “*un hombre o mujer hecho de letras, o mejor dicho, construido por signos*”⁴⁸⁵. Las letras de las que se compone el personaje salen al encuentro de las otras que hay en el diccionario. El narrador quiere justificar este método que algunos pueden criticar por ser poco serio, por eso intenta ponerle un trasfondo filosófico a la operación de elegir dos palabras al azar de un diccionario basándose en que, sea lo que sea la palabra, el tratamiento y el uso del autor de ella son lo que cuenta porque todas las palabras están dentro de él y ellas, de por sí, no pueden formar un cuento.

Pasa la mitad del tiempo disponible y el personaje no tiene más que el comienzo del cuento, pero el narrador le aconseja no preocuparse. Le propone sacar la primera palabra del diccionario al azar y escribirla en mayúsculas. Esta palabra es *RED* y después elige la palabra *MANOS*. Aquí el narrador deja de hablar con el personaje con la forma de *usted* y empieza a tutearlo porque ya hay confianza entre los dos y son compañeros del viaje literario. Quizá porque a partir de este párrafo el personaje puede valerle por sí mismo y es igual de escritor que el narrador. Las frases empiezan a acudir a la mente del personaje rápidamente, cada una entre paréntesis. Son cinco oraciones que componen el segundo eje de esta segunda secuencia.

Estas cinco oraciones que, unidas a la primera, construyen un cuento breve, significativo, de tema trascendental y de final sorprendente, tal y como precisaban los dos amigos en la historia del lagarto. Este relato está contado en primera persona, un *Yo* protagonista autodiegético en un tiempo y espacio no especificados y con sólo dos personajes: una chica hermosa se quema las manos en un accidente. Para burlarse de la morbosidad de los hombres que le mandan flores todos los días, finge que se le ha quemado también su bello rostro. Uno de estos hombres, inocente y muy enamorado, se quema la cara para quedar igual que ella.

Le toca a la chica quemarse la cara en respuesta al sacrificio del hombre, pero se acobarda. Trata de justificarse con el argumento de que una historia de amor no puede empezar tan fuerte porque después se enfriará. Se tapa la cara con un velo, visita al hombre que también tenía la cara cubierta. Mientras hacen el amor, sin que ninguno vea la cara del otro, y el hombre está en el máximo grado de felicidad, la chica le clava un

⁴⁸⁴ *Idem*, pp. 342.

⁴⁸⁵ *Idem*, pp. 343.

cuchillo en el cuello. Otra vez se menciona la muerte sin palabras explícitas, como es habitual en las obras de *Atxaga*.

Una vez cerrado el último paréntesis, el personaje comprueba que finaliza su tarea justo cuando cae el último grano de arena en el reloj. El tono irónico del relato nos recuerda el soneto satírico de Quevedo, *Receta para hacer soledades en un día*, en el que critica *Soledades* de Góngora. Este tono irónico, junto al recurso de utilizar dos palabras claves escritas en mayúscula, tiene un eco de Cortázar, *Instrucciones para entender el relato de Enrique VIII de Inglaterra. Por Holbein*. Visto este carácter irónico, podemos afirmar que el relato no es un método para escribir un cuento en poco tiempo, sino una parodia de este tipo de métodos en los que se imponen instrucciones severas que lo último que pueden hacer es desarrollar la creatividad de cualquier escritor⁴⁸⁶.

El cronotopo de este cuento es muy sencillo y limitado: cinco minutos en una habitación con ventana y despacho. El tiempo de la historia va muy unido al del discurso. Los dos, según el narrador, duran cinco minutos. La anacronía no existe en este cuento. El tiempo es lineal; se inicia al empezar a caer los granos de arena dentro del reloj, y termina unos cinco minutos más tarde. En algunos pasajes, el tiempo del discurso es superior al de la historia, como cuando el narrador empieza a describir el ambiente que rodea al personaje, sus referencias al tiempo que está pasando o cuando reflexiona sobre la relación entre el escritor y la palabra o el diccionario como contenedor de todas las palabras utilizadas en la literatura. De las referencias a las aves que se ven desde la ventana, podemos deducir que el tiempo de la acción se desarrolla de día.

El espacio, como hemos señalado anteriormente, es muy limitado. Se deduce de la narración que la acción se desarrolla en una casa con una habitación dedicada a despacho en el que destacan unas paredes de colores y una ventana desde la cual se ve el cielo y las gaviotas que vuelan en él y cuyo único mobiliario es un escritorio, una estantería de libros que está a la izquierda de la mesa y una casete. Además, la casa tiene un pasillo, una cocina y un cuarto de baño. Son objetos de dimensiones estándares que se dejan para la imaginación del lector.

Los únicos personajes que aparecen son el narrador y el que escucha los consejos de creación literaria del narrador. No se puede decir nada de la caracterización de estos dos personajes, salvo que son el álgter ego del escritor y el representante de cualquier persona que se inicia en la literatura, respectivamente. Los dos son escritores o con conocimientos sobre las técnicas de creación literaria, sobre todo, el personaje del narrador. Éste desempeña la función de adyuvante que aconseja al que le escucha y éste tiene la función de sujeto que tiene como objeto escribir un cuento.

⁴⁸⁶ Véase POMBO, Manuel, «De oca en oca. Intertextualidad en Obabakoak y Lista de locos de Bernardo Atxaga», en *Actas del coloquio internacional de Basilea: Por orden alfabético*, celebrado el 12 de junio de 1999 en la Universidad de Basilea, Basilea, ARBA (Acta Románica Basiliensia), nº12, diciembre de 1999, p. 44. y LASAGABASTER, Jesús María, *op. cit.*, p. 67. En ambos, se destaca este carácter paródico del cuento.

Del personaje de la chica del relato metadieético sabemos que es una mujer hermosa y que tiene un perfil psicológicamente no desarrollado por la brevedad del cuento. Lo poco que podemos deducir de ella es que es sádica, pues le gusta torturar a los demás y por eso finge que se le ha quemado la cara. Llega a matar a un hombre para continuar con su secreto. El hombre desempeña la función de sujeto que anhela el amor de la chica, lo consigue, pero cae víctima de las locuras de ella.

Con respecto a la historia del lagarto, este relato se sitúa en un nivel metadieético y a su vez tiene otro relato metadieético dentro. La estructura de *Obabakoak* es tan compleja que los niveles cambian de un relato a otro, de modo que el nivel donde se sitúa un relato es intradieético con respecto a la acción que se desarrolla en él y al mismo tiempo es extradieético para un relato metadieético contado o transcrito como parte de la diégesis.

Una de las novedades de este relato, en comparación con los demás relatos metadieéticos de *Obabakoak*, es el uso de la segunda persona gramatical. No es una segunda persona de indicativo sino de imperativo utilizando al principio un trato de *usted* y después de *tú*. No se sabe muy bien a quién se dirige el narrador extradieético, si al lector implícito o a un personaje. También cabe la posibilidad de que el narrador sea intradieético, es decir, el mismo personaje. En tal caso, el uso de la segunda persona destaca el desdoblamiento del *yo* del narrador-personaje reflejando sus pensamientos e ideas durante el proceso de la escritura o la creación literaria y su angustia y preocupación por el miedo a no terminar el cuento en el plazo tan corto de cinco minutos. De este modo la focalización del cuento es la del narrador-personaje, es decir, es una focalización interna fija. Estamos *viendo* la acción *con* el personaje. Lo mismo pasa en el cuento que el personaje está escribiendo, tiene una focalización interna y está narrado en primera persona.

La voz en todo el relato es del narrador extradieético que manipula el discurso de los demás narradores y aparece con su propio *yo* en el discurso cuando cambia el trato de *usted* a *tú* y le pide disculpas a su interlocutor: "*Como si hubiera un sobre sorpresa; tira de la punta de ese hilo (perdóneme el tuteo, al fin y al cabo somos compañeros de viaje)*"⁴⁸⁷. Estamos ante un narrador reflexivo, intervencionista, omnisciente y que se identifica con los personajes.

El modo que se utiliza es el narrado, pero es como un monólogo del narrador o un diálogo con alguien que no le responde. Los personajes están tan mudos que pensamos que sólo habla el narrador. La excepción está en el relato que escribe, en él sí habla un personaje: junto a la chica como narrador de primera persona autodieético, habla el hombre que se enamoró de ella. Se cita su discurso en estilo directo utilizando un *verba dicendi*: "*Me escribió una carta diciéndome, ahora somos iguales, toma mi actitud como una prueba de amor.*"⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, «En busca de la última palabra», op. cit., pp. 343-344.

⁴⁸⁸ *Idem*, p. 344.

B. 4. 3. 2. 6. KLAUS HANHN⁴⁸⁹

Éste es uno de los cuentos más personales de *Bernardo Atxaga*. En él encontramos unas marcas de estilo que se verán en sus obras posteriores, como *Memorias de una vaca* o *El hombre solo*. Entre estos rasgos, destaca el uso de la voz interior que no se deja dominar por el que la tiene, sino que desempeña la función exhortativa del lenguaje. La estructura interna de este relato también supone una innovación en las técnicas narrativas de los cuentos metadieгéticos de *Obabakoak*. Es como una novela negra en la que el narrador empieza el relato in medias res, nos sitúa en un momento del presente en el que se ha cometido un crimen y después se nos va desvelando el misterio que lo rodea por medio de sucesivas *analepsis*.

La primera secuencia del relato nos sitúa en este momento del presente: el lunes, dos de septiembre a las cinco y cuarto de la mañana. Se subraya este momento con el recurso de hacer sonar tres despertadores a la vez anunciando la llegada de un día importante en la vida del personaje, *Klaus Hanhn*. Es el día en que cumple cuarenta y siete años. Había elegido este día para *Cambiar de Vida* –siempre se escribe en mayúscula para resaltar su importancia– y empezar una *Nueva y Gran Etapa*. La noche anterior había puesto los despertadores a esa hora como era su costumbre, por despiste, porque no pensaba ir al trabajo como todos los días. Sin encender la luz, busca a un despertador y lo apaga. Deja a los otros dos sonar. Es una manera de destacar este momento.

Aquí aparece un nuevo personaje, o así se lo hace creer el narrador al lector implícito. Es el hermano menor de *Klaus* que le apoya en su decisión de no levantarse y de desobedecer a la señal de los despertadores. Este hermano menor, *Alexander*, le habla desde dentro, un dato que puede ser raro, por eso el narrador, por medio de una *analepsis*, explica el porqué de esta situación: *Alexander*, el hermano menor de *Klaus*, hace muchos años se fue de excursión escolar y acabó ahogado en las aguas del río *Ebar*. Todos piensan que ha muerto, excepto *Klaus* que piensa que sólo ha dejado de vivir fuera de él para vivir dentro, desde donde siempre le habla con la voz de niño que tenía cuando se ahogó, y le aconseja en los momentos más tensos de su vida.

Es un caso evidente de esquizofrenia que se va acentuando conforme avanza el relato. Es un reflejo del otro yo que tienen los humanos y que a veces llega a dominarlos. Existe un eco de la obra de teatro *El Otro* de *Unamuno* y lo confirmará el hecho de que *Klaus* mató a *Alexander* empujándolo al río, como lo había hecho uno de los hermanos de *El Otro*. Esta voz interior es la que vemos en otras obras de *Atxaga* como *El Pesado* de *Memorias de una vaca* y las voces interiores que mandan a los animales en *Dos hermanos*.

Después del consejo de su hermano, vuelve a dormir plácidamente y se despierta unas horas más tarde con un sentimiento confuso: por un lado, está contento porque acaba de empezar su Nueva Etapa de la Vida y este despertar tarde es uno de sus rasgos,

⁴⁸⁹ *Idem*, pp. 347-374. En la versión en euskera, pp. 283-305.

y, por el otro, un miedo impreciso a algo que ignora y que va creciendo poco a poco como el dolor de cabeza que puede llegar a ser insoportable. Cree que este miedo quizá se deba a su preocupación por el porvenir y lo que éste le traerá. Se pregunta y hace la pregunta a su hermano pero no encuentra respuesta: “¿*Qué le traería el porvenir? ¿Querría darle todo lo que él necesitaba?*”⁴⁹⁰. De todos modos, intenta resistir a su miedo y piensa que si aguanta veinticuatro horas se salvará de él. Se tranquiliza con esta esperanza y le sube el ánimo el hecho de que el día está despejado y que el cielo tiene sus colores preferidos: el blanco y el azul.

Sale de su cuarto y se dirige a la sala donde hay un espejo grande que refleja todo el cuerpo. El espejo está inclinado hacia delante de modo que se ve en él como si tuviera menos tamaño del que tiene de verdad. Habla con su imagen como si se tratara de otra persona, quizá sea su hermano pequeño. Como si no se reconociera, pregunta a la imagen: “¿*Klaus Hanhn?*”⁴⁹¹. Se sonríe y piensa que la imagen es la que se sonríe asintiendo. Parece que tiene miedo a que la personalidad del hermano le domine del todo y desaparezca la suya propia. Su imagen en el espejo sirve como pretexto para destacar los rasgos físicos del personaje: arrugas en la cara, entradas en la frente y una expresión que refleja que sí tiene cuarenta y siete años. Se pregunta entonces sobre lo importante que ha hecho durante todos estos años y no encuentra respuesta, tampoco se la da el hermano que es pequeño y no sabe nada del paso del tiempo.

Le saca de este momento de reflexión triste el ruido que viene de la calle y que es otra señal de lo buena que será su Nueva Etapa. Por medio de una *analepsis* el narrador cuenta que hasta el momento, *Klaus* trabajaba como repartidor de pan. Tenía que trabajar de seis de la mañana hasta las cinco de la tarde todos los días incluido el sábado, llevando en la furgoneta de la empresa el pan corriente a las tiendas y el especial a las casas de los señores ricos de la ciudad a los que llama, como en alemán, *Herr*. Una de las ventajas de su Nueva Vida es no tener que estar en el atasco de coches que hay en la calle y no tener que alargar la jornada laboral por culpa del retraso, como le ocurre al panadero que ve desde la ventana maldiciendo por no poder moverse con su furgoneta.

Tiene desconectado el teléfono, no pueden llamarle desde el trabajo ni desde ningún otro sitio. Ya son las diez y diez de la mañana y es tarde para ir al trabajo. Está decidido a no ir como una muestra de valor porque piensa que el destino sólo ayuda a los que lo tienen. Quiere hacer cosas nuevas y, en vez de la ducha matutina, se da un baño tonificante. No se seca con la toalla sino que deja que el sol que entra por la ventana seque su cuerpo desnudo. Desayuna, llama a un taxi, se pone la ropa y baja al portal para cogerlo.

La segunda secuencia tiene como núcleo las actividades de *Klaus* fuera de casa en este día importante. La podemos dividir en unas subsecuencias que van marcadas por el cambio del cronotopo (espacio y tiempo). La primera subsecuencia tiene como núcleo la compra de ropa en un bazar de la avenida *Kieler* una media hora después de salir de

⁴⁹⁰ *Idem*, p. 349.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

casa. Quiere cambiar de estilo de vestir conforme con su Nueva Etapa. Pide ropa interior, calcetines, zapatos azules, camisa azul y un traje blanco y ligero. Dejará la ropa que lleva en la tienda y saldrá de allí con la nueva.

A la dependienta le extraña que compre un traje ligero mientras que el otoño frío está a punto de venir. *Klaus*, en un descuido, le dice: “—*Siempre es verano en la isla de las tortugas*”⁴⁹². Se arrepiente de haberlo dicho y se lo reprocha la voz del hermano porque así lo sabrá la dependienta y pueden llegar a saberlo otros que le sacarán de la tranquilidad en que quiere vivir como un pez en la corriente. El hecho de que la empleada se dirija al teléfono suscita su miedo. *Alexander* le ordena que la mate porque está seguro de que llamará a la policía, pero *Klaus* no le hace caso. Le pregunta a la mujer que qué va a hacer y ésta le asegura que va a llamar al almacén porque parte de lo que pide no lo tienen en la tienda. Durante la ausencia de la empleada, *Klaus* reflexiona sobre lo que acaba de hacer y decide ser prudente como había sido hasta entonces. Por medio de una analepsis, nos enteramos de que había comprado, con seis meses de antelación para no levantar sospechas, un billete del avión que saldrá esa noche en dirección a su anhelada isla de las tortugas (así la llama siempre y no menciona su nombre, puede tratarse de una isla del Caribe). Al final, cuando ya son las doce, sale del bazar vestido con una ropa nueva que concuerda con la Nueva Etapa.

Durante esta subsecuencia, el relato empieza a tener el suspense típico de las novelas policíacas. El lector implícito se da cuenta de que detrás de esta decisión de cambiar de vida hay algo que no cuadra. Lo confirma la preocupación de *Klaus* y de su voz interior por que se descubra su plan de viajar lejos decidido unos seis meses antes de tiempo. El misterio aumenta también porque no es lógico que un simple repartidor de pan compre una ropa tan cara y se permita el lujo de viajar a una isla caribeña. Las sospechas crecen al ver que va a un salón de belleza y a un restaurante bastante caros. Lo que se deduce es que hay un secreto escondido: un crimen.

Al salir ve que la avenida *Keeler*⁴⁹³ donde se encuentra el bazar está llena de gente que acaba de salir de las oficinas y se dirige a los parques del lago *Binnen*. Él va en sentido contrario, hacia el barrio rico de la ciudad, *St. Pauli*, y, en concreto, hacia la calle *Bauerstrasse* donde está *Sebastian*, el salón de belleza de caballeros más caro de la ciudad. Durante el camino va fijándose en su imagen en la luna de los escaparates hasta que se detiene delante de la de una floristería donde ve su imagen nueva y vuelve a preguntarse, como lo había hecho con el espejo en la casa: “—¿*Klaus Hanhn?*[...] *¡Con que tú eres Klaus Hanhn!*”⁴⁹⁴. Después se ríe, le sale la risa de dentro del corazón y asoma a sus labios. Es la risa del hermano que lleva dentro y el personaje no sabe si es él el que realiza los gestos o su hermano, su otro yo. Es el síntoma típico de la dualidad de la personalidad.

La siguiente subsecuencia se desarrolla en torno a *Klaus* en el salón de belleza. Con aire de rico desde siempre y de adinerado con buen humor, llega al salón de

⁴⁹² *Idem*, p. 353.

⁴⁹³ En la página 351 la llamó *Kieler* (con *ie* y no con *ee* como aquí).

⁴⁹⁴ *Idem*, pp. 355-356.

belleza. Pide que le hagan alto; lo dice en broma, pero puede ser el deseo que siempre ha tenido para alejarse más y más de la personalidad de su hermano. Pide que le pongan de todo y que mejoren su imagen. La masajista le pide quitarse la ropa y le enseña las perchas donde tiene que colgarla. *Klaus* asocia el gesto de la masajista al de la azafata que le va a atender en el avión que va a salir en dirección a la isla de las tortugas.

Mientras está acostado y recibiendo el masaje plácenteramente, empieza a soñar con lo que va a hacer dentro de ocho horas cuando salga el avión. Con una analepsis, el narrador cuenta un hecho que recuerda *Klaus* y que pasó el día anterior a ese momento: facturó las maletas en el aeropuerto, en ellas puso veinte cinturones envueltos en papel de regalo, en cada uno tenía escondidos diez mil marcos. Doscientos mil en total que, junto a sus ahorros, le servirán si se administra prudentemente para llevar bien su Nueva Etapa de Vida en la isla de las tortugas. Intenta imaginar el trayecto del avión hasta llegar allí pero está tan ilusionado que no puede conseguirlo.

La siguiente subsecuencia empieza después de un espacio en blanco con el que el narrador quiere indicar un cambio que se avecina y una elipsis de una hora que duró el masaje, entre la una y las dos. Al salir del salón de belleza, todo arreglado y perfumado decide ir a un restaurante de lujo. Se lo consulta a su voz interior, *Alexander*, que no le aconseja nada puesto que no le importan las vanidades de la vida. Coge un taxi y le pide al conductor, con el tono de un rico acostumbrado a frecuentar los sitios caros, ir al restaurante *París*. Le reprocha la voz esta presunción porque ya está tan arreglado que no necesita presumir para que la gente piense que pertenece a una clase alta de la sociedad.

Llega al restaurante y se sienta al lado de un enorme acuario de peces tropicales para acostumbrarse al paisaje que verá siempre en su Nueva Vida. Intenta parecer rico y modesto, le pregunta al camarero su nombre y éste se lo dice, *Marcel*. Pide que le aconseje una buena comida. Le recomienda un plato diez veces más caro que los menús que comía en su antigua vida. Sin saber en qué consiste el *Savarin* o las *Crêpes de roquefort* los pide y, para acompañar, un vino del *Rhin* (nombre de uno de los capítulos de la historia del lagarto, por eso se comenta este tema del vino del *Rhin* en la charla del Narrador y su tío, uno de los pocos ejemplos de relación entre los cuentos metadieéticos y los intradieéticos).

Pide unos papeles y el camarero le entrega dos postales con la fotografía del local. Bebe mientras escribe dos notas: la primera la dirige al jefe de personal de su trabajo, le comunica con un tono lleno de ironía que no va a volver a verlo nunca. La segunda nota la dirige a una persona que solía llamarle *pececito*. De su contenido se deduce que es una mujer con la que mantenía una relación afectuosa, pero que ella no comprendía sus complejos como el de llevar dentro a su hermano. La mujer no le echará en falta porque la relación entre los dos iba mal.

Bebe dos botellas de vino y la comida le sienta mal. Se emborracha y decide marchar del local lo antes posible. Pide al camarero que le mande las dos postales el día siguiente y le deja una enorme propina, cosa que le reprocha la voz interior. En su conversación incoherente y ebria con *Marcel*, le habla de los peces de la isla de las

tortugas y está a punto de contarle todo pero se controla gracias a los consejos de la voz de su hermano. El camarero le pide un taxi y se marcha totalmente borracho para la casa.

La acción de la tercera y última secuencia tiene lugar en la casa de *Klaus* a la que llega cansado y borracho. Había facturado el día anterior todo lo necesario para el viaje, así que sólo necesita llevar una pequeña bolsa en la mano y dedicar el tiempo que queda a descansar. En el resto del cuento el narrador nos sitúa en un mundo surrealista en el que se confunde lo onírico y alucinógeno con lo real. Al mismo tiempo, se desvelan los misterios que rodean el pasado lejano y cercano del protagonista.

Klaus, en su ebriedad, saca del armario un fusil de caza que había comprado dos años antes y que sólo llegó a utilizar una vez, el día anterior. Habla con él como si fuera un viejo compañero. Le agradece el servicio que le ofreció: había retenido a la familia de un banquero en su casa al que pidió un rescate de doscientos mil marcos. Éste se lo entregó sin decirlo a la policía. *Klaus* acabó matando a toda la familia, incluido el banquero. No quería hacerlo pero se lo aconsejó la voz de *Alexander*. Declara que nunca hace caso a lo que dice *Alexander* salvo cuando está nervioso y así lo estaba el día anterior. Aquí se desvela el misterio de la fuente del dinero que lleva *Klaus* en su viaje y el porqué de tanta precaución para hablar de sus planes durante todo el día. Queda ahora otro misterio que el lector implícito no esperaba: la muerte de *Alexander*.

Se planta ante el espejo y vuelve a hacer la pregunta de siempre: “—¿*Klaus Hanhn?*”⁴⁹⁵. Apunta el fusil hacia su imagen y amenaza con dispararle el último cartucho que queda de los seis que había en la recámara, pero no lo hace. Tira el fusil al suelo y se echa en el sofá. Suena el teléfono, pero no lo responde. Le da un ataque de risa mientras mira los tres despertadores marcando las cinco. Dentro de cuatro horas sale el avión. Piensa ir al aeropuerto pero se da cuenta de que es imprudente hacerlo en su estado de deterioro. Decide descansar un poco pero la voz del hermano le aconseja poner los despertadores antes de dormir o perderá el avión. Tras ponerlos cada uno un minuto después del otro para despertarse a las siete, se acuesta y empieza a soñar.

Imagina cómo será la anhelada isla de las tortugas, sus dos hoteles de lujo, su clima tropical y su playa. Sueña que está allí sentado y que se le acerca el camarero del *París* con la corbata que llevaba en el restaurante pero vestido únicamente con un bañador. Le da la razón en lo de la superioridad de los peces de la isla a los que tiene el acuario. Desaparece *Marcel* y viene en su lugar *Alexander* niño con un bañador amarillo. Le extraña que su hermano esté fuera de él y le molesta que éste insista en ordenarle que se levante. No le hace caso, por eso el hermano pequeño le da patadas. *Klaus* sigue tumbado y amenaza a *Alexander* con hacerle lo mismo que le había hecho cuando de niños estaban en una excursión y él le daba patadas, es decir, tirarlo al agua para que se ahogase. Ahora descubrimos que *Klaus* ha matado a su hermano, igual que ocurre en *El Otro* de *Unamuno*.

⁴⁹⁵ *Idem*, p. 369.

Después de amenazar al hermano, mira hacia el otro lado y ve encima de una roca a tres tortugas con los cuellos fuera. De allí venían los tres silbidos que había escuchado mientras hablaba con su hermano. Mira entretenido a las tortugas y cómo dejan de silbar una detrás de la otra y al mismo tiempo se calla el hermano y desaparece. Le agradece que haya vuelto a meterse dentro de él para no enfadarse porque cada vez que *Alexander* está fuera se pelean. Después del ruido de las tortugas (los despertadores en el mundo real) sólo queda el de las olas que le van envolviendo como los peces rojos que ve en el sueño pero que van alejándose de él (el avión que había perdido). Así que el final es el fracaso de *Klaus* en su proyecto de una Nueva Vida.

La narración va en un plano ulterior a la historia, por eso todo el relato está contado en pasado, en indefinido o en imperfecto. El relato tiene un cronotopo que va marcado por la existencia de un doble plano de tiempo. Por un lado, tenemos el del presente de la acción narrada en el que se cuenta la historia de las doce horas que vivió el protagonista en su cumpleaños; y, por el otro, el del pasado al que siempre se hacen referencias por medio de las *analepsis*. A pesar del tiempo limitado de la historia en el presente, el relato tiene una velocidad notablemente lenta. Se detalla la actividad de *Klaus* durante una mañana que empieza con el sonido de los despertadores que dan una información exacta sobre el tiempo. La acción empieza a las cinco y cuarto de la mañana del dos de septiembre. Tan pronto que suenan los despertadores, el ritmo del tiempo del relato adquiere menor velocidad que el narrador emplea en la descripción de la actitud del protagonista ante el silbido de los despertadores, la reproducción de pensamientos acerca de la decisión de cambiar de vida y las *analepsis* que explican cómo ha llegado el hermano de *Klaus* a vivir dentro de él.

Desde esta hora hasta casi las diez hay una *elipsis* que comprende el tiempo en que estaba dormido. Con la contemplación de *Klaus* a su figura en el espejo, al atasco en la calle, y la *analepsis* que explica su profesión de panadero, el ritmo vuelve a tener lentitud, pero es más rápido al contar la actividad del protagonista tomando un baño, secándose al sol, tomando el desayuno, llamando a un taxi, poniéndose la ropa y bajando al portal para coger el taxi. Hay otra *elipsis* en lo que se refiere al viaje en taxi.

En el bazar donde compra la ropa el ritmo va lento porque el personaje está preocupado por si le descubren. Los diálogos con el hermano, que no dejan de ser monólogos, son los que alargan el tiempo del discurso con respecto al de la historia pero una vez tranquilizado *Klaus*, el relato va en un ritmo rápido en el que el tiempo de la historia es superior al del discurso. El ritmo del relato adquiere después menor velocidad por las pausas empleadas en la descripción de las calles de la ciudad y los pensamientos de *Klaus*, que forman una *prolepsis* que reúne lo que va a hacer en el futuro. Esta lentitud desaparece en el restaurante o cuando está de nuevo en la casa, en que el tiempo de la historia es mayor que el del discurso.

Este relato en presente va en dirección lineal, pero a lo largo del relato este orden siempre se ve interrumpido por las *anacronías retrospectivas* o *analepsis* que componen el plano en que se recuerdan los sucesos del pasado. En general, son

referencias desordenadas, es decir no siguen un orden cronológico, a cuatro momentos principales en la vida del protagonista:

- 1- El día anterior, el domingo, uno de septiembre: *Klaus* secuestra y mata a la familia del banquero, prepara las maletas y esconde los doscientos marcos del rescate entre los cinturones, factura las maletas en el aeropuerto, vuelve a casa y antes de dormir pone, por despiste, los tres despertadores para las cinco y cuarto de la mañana, siguiendo la costumbre de toda la vida.
- 2- Seis meses antes: compra un billete de avión para una isla tropical donde piensa pasar la Nueva Etapa de su Vida. Quizá entonces decide cambiar de vida a partir del día en que cumpla cuarenta y siete años.
- 3- Dos años antes: compra a un compañero el fusil de caza.
- 4- Muchos años antes, cuando *Klaus* era niño: mata a su hermano *Alexander* arrojándolo al río.

Con el espacio pasa lo mismo que con el tiempo. El espacio en que se desarrolla la acción en el pasado no está nada descrito. Es un espacio con objetos de dimensiones estándares como el río al que *Klaus* tiró a *Alexander*, el aeropuerto donde facturó la maleta, la casa del banquero donde cometió el crimen o las casas y tiendas por donde pasaba para repartir el pan. En cambio, el espacio de la historia en presente adquiere más vida de manera que influye en la acción o en el estado anímico del protagonista.

El espacio de la historia es como en el cuento de *Hans Menscher*, la ciudad de *Hamburgo*. No se menciona el nombre de la ciudad pero los elementos que cita el narrador confirman que lo es. El lago *Binnen* y el río *Elba* son dos elementos principales de la geografía de *Hamburgo*. Al mismo tiempo, sus calles, avenidas, barrios, plazas y parques casi siempre citados por sus nombres originales confirman que es la ciudad de *Hamburgo*. El narrador elige unas partes de este espacio de la historia en los que desarrolla la acción, nos referimos al espacio del discurso.

El primer espacio es la casa de *Klaus*, de ella se menciona el dormitorio que tiene una alfombra. Se nos dice que los despertadores estaban puestos encima de una alfombra, de lo que deducimos que es una casa desordenada, donde los objetos están dispersos por el suelo. Tiene una sala desde la que se puede ver la calle y en la que hay un espejo grande que permite ver el cuerpo entero, un armario y un sofá. Hay también un baño con bañera en la que se puede tomar un baño tonificante.

Otro espacio es la tienda de ropa o el salón de belleza sobre los que no se nos detalla nada. El que sí se describe es el restaurante *París* al que va *Klaus* a comer: “*El salón del restaurante estaba compartimentado por columnas doradas, y las mesas —unas veinte, no más— se repartían alrededor de un gran acuario de cristal. Por las ventanas podían verse las hojas ya teñidas de rojo de los árboles del Stadpark. Las servilletas, de tela, eran de color azul, y los manteles, blancos*”⁴⁹⁶. Esta mezcla de blanco y azul de los manteles y servilletas no está en vano. Puede reflejar una actitud irónica del narrador ante el protagonista porque éste lleva los mismos colores que los de

⁴⁹⁶ *Idem*, p. 359.

la mesa. O puede que la preferencia del protagonista de estos colores sea la causa de que vaya a este restaurante.

Uno de los espacios al que el narrador se refiere continuamente es la isla de las tortugas a donde va a escapar el protagonista para pasar el resto de su Nueva Vida. Lo presenta el narrador a través del sueño de *Klaus* que tomaba elementos de la información que le habían dado en la agencia de viajes: una isla pequeña pero que tenía todo el lujo para pasarlo bien; dos hoteles grandes, cines, restaurantes, puerto de yates, una playa paradisíaca con palmeras, mar azul con peces rojos y sobre todo mucha alegría, “y tanta era la alegría de vivir de los isleños, que se pasaban todo el día cantando”⁴⁹⁷. Todo refleja la ilusión del protagonista por la Nueva Etapa pero también la desilusión que va a llevar al despertarse de su sueño y descubrir que perdió el avión.

A pesar del poco espacio que ofrece un cuento para desarrollar la caracterización de un personaje, podemos llamar a éste *Un cuento de personaje*. Atxaga comenta que el protagonista *tiene que ver con una persona que [conoció] mucho (el nombre de K Hanhn hace referencia a él)*.⁴⁹⁸ El tamaño relativamente grande del cuento, unas veintiocho páginas, y la focalización de la acción a través de sus ojos han permitido caracterizarlo física y psicológicamente. Así que las dos fuentes principales para su caracterización son la información que proporciona el narrador y la acción realizada por el protagonista. Desde un punto de vista físico, es un hombre de cuarenta y siete años, estatura baja, con arrugas en la cara, entradas en la frente y piel grasienta llena de manchas de índole vegetativa.

Pero tiene mucha más importancia el lado psicológico del protagonista. La información sobre su físico sólo resalta esta parte de su personalidad. Es un hombre que decide cambiar de vida a partir del día en cumple cuarenta y siete años. Para realizarlo, mata a un banquero junto con su familia y roba un rescate con una suma de dinero que puede permitirle llevar una vida sin sobresaltos en su nueva etapa. Su sueño es vivir como un pez arropado por la corriente del agua y lejos de los otros peces que esperan devorarlo: “Quería vivir como un pez dormido, tranquilamente, dejándose llevar por la corriente; pero, aun dormidos, los peces aseguraban el buen fin de sus sueños manteniendo una parte de su cerebro alerta. Le convenía seguir su ejemplo. No debía olvidar que existían otros peces, insomnes, vigilantes, más poderosos que él; peces que olían la sangre y sabían seguir su rastro.”⁴⁹⁹. Es un personaje angustiado por lo que va a hacer dentro de poco tiempo como *Carlos* en *El hombre solo* planeando la fuga de los etarras del hotel.

Es un hombre aparentemente prudente, trabajador y tímido. Cambia de carácter el día de su cumpleaños. Está confundido, por un lado está feliz porque va a llevar una nueva vida y por el otro tiene miedo del futuro. Se comporta imprudentemente unas horas antes de viajar: gasta mucho dinero en cosas que nunca ha probado y acaba

⁴⁹⁷ *Idem*, p. 371.

⁴⁹⁸ ATXAGA, Bernardo, «Para Manuel Pombo, de Bernardo Atxaga», en *Actas del coloquio internacional de Basilea: Por orden alfabético*, op. cit., p. 76.

⁴⁹⁹ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 353.

borracho y algo violento. Por lo que se lee en sus diálogos con el hermano menor que vive dentro de él, podemos deducir que él es consciente de la esquizofrenia que padece, quizá desde que mató a su hermano. La timidez, la seriedad y mediocridad son sus características, mientras que las del hermano son la alegría, la actividad y la osadía. Cuando mata a su hermano, cree que ya lleva estas características dentro de sí.

Vive siempre con su habitual personalidad, pero la del hermano sale cuando está nervioso. Habla consigo mismo e imagina que lo hace con el hermano. En realidad si él desea ser un pez es un pez que lleva dentro a otro vivo. En palabras del mismo *Atxaga*, es un sujeto que lleva dentro otro sujeto (*como los peces, sólo que el del personaje está vivo*).⁵⁰⁰ El lado que se parece al hermano, o el hermano mismo según el protagonista, vive en la parte alerta del cerebro que siempre le aconseja cuando está nervioso o cuando se equivoca. El protagonista nunca permite que esta parte del cerebro sea la que lo domine porque entonces lo convierte en un insensato y violento. Le ordena matar a la dependienta del bazar: “—¡Va a llamar a la policía! ¡Matála, Klaus!, ¡matála ahora mismo! —le gritó Alexander. Como seguía siendo un niño, no sabía distinguir lo que estaba bien y lo que estaba mal, y a veces se volvía insensato. Sobre todo cuando se asustaba.”⁵⁰¹ Klaus justifica el asesinato de la familia del banquero alegando que esta parte de su cerebro, *Alexander*, fue la causante de que cometiera tal atrocidad: “tuvo que matarlos a todos, pero no porque él lo quisiera, sino porque su hermano pequeño; porque Alexander, como era un niño, no sabía bien lo espantosa que es la muerte.”⁵⁰²

La función que desempeña *Klaus* en la acción es la de un sujeto, un sujeto compuesto por dos personas o dos personalidades que tiene como objeto cambiar radicalmente de estilo de vida y disfrutar de lo que queda de ella en una isla paradisíaca. En este intento se encuentra con diferentes personajes secundarios, a veces sólo se mencionan y otras participan en la acción. Los que sólo se mencionan son los miembros de la familia del banquero, el compañero que le vendió el fusil, los de la agencia de viajes, los isleños, el jefe de personal en el trabajo, y la gente que veía pasar por las calles o que estaban en el restaurante comiendo. Otros personajes, los más activos, son la dependienta del bazar, la masajista y el camarero. Éste último tiene más espacio que el resto de los personajes secundarios e incluso aparece en el sueño de *Klaus* como representante de la sociedad materialista que aprecia sólo las posibilidades económicas de los demás.

En cuanto al personaje de *Alexander*, no podemos analizarlo aparte como si fuera un personaje de verdad. Sólo es el hermano pequeño del protagonista que muere ahogado después de arrojarlo *Klaus* al río. El *Alexander* que aparece en todo el cuento conversando con el protagonista, reprochándole sus malos comportamientos y aconsejándole prudencia, no es más que un ente de ficción creado por el protagonista. Es el lado oscuro, frío y violento de la personalidad de éste.

⁵⁰⁰ ATXAGA, Bernardo, «Para Manuel Pombo, de Bernardo Atxaga», *op. cit.*, p. 76.

⁵⁰¹ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, *op. cit.*, p. 354.

⁵⁰² *Idem*, p. 368.

Como todos los relatos que se incluyen en la charla literaria o la historia del lagarto de *En busca de la última palabra*, éste se sitúa en un nivel metadieético con respecto a la acción principal de la novela. Tratándolo por separado, este cuento tiene dos niveles principales: un nivel extradieético, fuera de la acción, desde el cual el narrador cuenta la historia y un nivel intradieético donde se desarrolla la acción. El narrador extradieético utiliza la tercera persona gramatical de un narrador omnisciente editorial que sabe todo acerca del personaje, incluso se entera de sus monólogos interiores y sus sueños. Utiliza su propia focalización desde fuera muy raras veces. Como se nota en la narración, sólo se ve la acción desde la visión del personaje y en ningún momento el narrador extradieético habla de la locura del protagonista, llega incluso a utilizar su voz y su forma de ver y juzgar las cosas.

Como afirma el propio Atxaga, este cuento es *una concepción de la conciencia = coro de voces*.⁵⁰³ Tomándolo así, este coro se compone de los actos de habla o de corriente de conciencia del protagonista, de su doble (que no deja de ser él mismo), del narrador y de los demás personajes que mantienen diálogos con *Klaus* a lo largo de todo el relato. Sin embargo, tanta es la cantidad de actos de habla del protagonista, bien en modo directo, bien en indirecto, que podemos llegar a la conclusión de que es un relato contado en tercera persona pero desde un nivel intradieético. Es como si *Klaus* estuviera contando su propia historia utilizando la tercera persona y formando así un narrador pseudodieético.

Se percibe un dominio del discurso del protagonista por encima del del narrador, de modo que éste llega, en su función como transcriptor, a escribir algunas frases como si las hubiera escrito el mismo *Klaus*. Se nota este rasgo en empezar con mayúscula las palabras muy significativas para el protagonista, como *Cambiar de Vida*, *Nueva y Gran Etapa*, *Día Decisivo*.⁵⁰⁴

El modo utilizado en el relato es el modo narrado y en él se citan los actos de habla de los personajes por medio de varias técnicas, entre las que destacan:

- Sumario dieético, cuando el narrador menciona los diálogos o disputas interiores del protagonista sin detallar sus contenidos como cuando alude al diálogo de *Klaus* con *Alexander*: “*Klaus interrumpió el diálogo interior y fue a probarse el traje blanco.*”⁵⁰⁵
- Discurso indirecto parcialmente mimético, se reproduce el acto de habla de *Klaus* y se pretende reflejar el tono irónico que se utiliza, como la nota que manda a su jefe de personal: “*Justificaba su falta al trabajo —así como su presencia en un restaurante de lujo— aludiendo a una repentina decisión de casarse. Podía [esc, tiene que ser pedía] comprensión y aseguraba que tenía el propósito de volver a la forguneta a la mayor brevedad posible.*”⁵⁰⁶

⁵⁰³ ATXAGA, Bernardo, «Para Manuel Pombo, de Bernardo Atxaga», *op. cit.*, p. 76.

⁵⁰⁴ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, *op. cit.*, pp. 347 y ss.

⁵⁰⁵ *Idem*, p. 355.

⁵⁰⁶ *Idem*, p. 363.

- Reproducción literal de textos, como la posdata de esta misma nota que el narrador cita en cursiva o la segunda nota que el narrador cita entre comillas angulares: “«*Tu pececito se despide, y para siempre. Para cuando recibas esta postal estaré ya muy lejos [...].*»”⁵⁰⁷.
- Discurso indirecto en el que se utiliza el *verba dicendi*, como cuando el narrador cita los reproches de *Alexander* a *Klaus*: “*Alexander le advirtió que hablar a la luna de una floristería resultaba extravagante, que los paseantes podían empezar a hacer preguntas.*”⁵⁰⁸
- Discurso directo en el que se ofrece el acto de habla con una raya introductoria al diálogo o un *verba dicendi*, como en la mayoría de los diálogos interiores de *Klaus* con la voz de su hermano o los diálogos pronunciados con la dependienta del bazar, la masajista o el camarero del *París*:

“—¿Cómo se llama usted?— dijo luego con voz segura. La pregunta iba dirigida al camarero que acababa de acercársele con la carta.
—*Marcel, monsieur*— le respondió el camarero, algo turbado.
—*Très bien, Marcel. Aconsejáme bien. Hoy es mi cumpleaños*”⁵⁰⁹
- Discurso indirecto libre, en el que el narrador cita el discurso del personaje entre su discurso como si fueran uno solo, lo que produce muchas veces ambigüedad para el lector implícito y confusión entre la voz y la visión del narrador y las de *Klaus*. Si aceptamos la hipótesis de que el narrador es el mismo *Klaus* sólo que utiliza la tercera persona para contar su historia, podremos hablar sólo de un estilo directo libre en el que *Klaus*, en su función como narrador, cita su discurso y pensamientos como personaje. Esta técnica es utilizada varias veces cuando el narrador habla de *Alexander*, en este caso siempre se filtra el discurso de *Klaus-personaje* y sus ideas acerca de él como un niño que no sabía qué es la muerte⁵¹⁰ ni *nada de las banalidades del mundo*⁵¹¹ y los ejemplos son diversos a lo largo del relato.
- Discurso directo libre, que el narrador utiliza un vez al citar el acto de habla de *Klaus* llamando al director del banco sin que se haga uso del *verba dicendi* introductorio o las rayas de diálogo. La única forma de distinguirlo del discurso del narrador es que va citado en cursiva: “Pero era una impresión falsa, sólo habían pasado veinticuatro horas. *Le llamo de su casa. Ya sabe que tiene mujer y dos hijas. Y pienso yo que a las hijas al menos las querrá[...]. Traiga el dinero y no pasará nada.* Sin embargo, luego —recordó Klaus con tristeza— tuvo que matarlos a todos”⁵¹².
- Los monólogos interiores. El protagonista está tenso y confuso y no hay mejor forma de resaltar este *signo de ser* que la citación de sus monólogos interiores, que

⁵⁰⁷ *Ibidem.*

⁵⁰⁸ *Idem*, pp. 355-356.

⁵⁰⁹ *Idem*, p. 359.

⁵¹⁰ *Idem*, p. 368.

⁵¹¹ *Idem*, p. 358.

⁵¹² *Idem*, p. 368.

se presentan a veces como diálogos entre él y su hermano que vive dentro, otras hablando con su imagen en el espejo y, al final, en la forma típica de la citación de los monólogos: el uso del verbo pensar después del acto de habla o el pensamiento no articulado: “«*Ayer por la mañana*», pensó Klaus sorprendido”⁵¹³, “«*Cuatro horas para el avión*», pensó con gesto de aburrimiento.”⁵¹⁴, “«*Así que eran tortugas. No creía que tuvieran un canto así*», pensó Klaus.”⁵¹⁵. En todos los casos; monólogos, diálogos con su voz interior y consigo mismo mirando el espejo, estamos ante un flujo de conciencia ordenado por el narrador en formas diferentes en que las referencias del personaje a sí mismo se hacen en primera persona o en la segunda persona cuando se refiere a su otra parte de personalidad. El momento actual del discurso es el mismo que el de la historia, se utiliza el presente real que se refiere al tiempo contemporáneo de la acción. El lenguaje, léxico y gramaticalmente, es del personaje cuyo único público es él mismo.

⁵¹³ *Ibidem.*

⁵¹⁴ *Idem*, p. 370.

⁵¹⁵ *Idem*, p. 373.

B. 4. 3. 2. 7. MARGARETE Y HEINRICH, GEMELOS⁵¹⁶

Es uno de los cuentos que el autor escribió muchos años antes de publicarlos en *Obabakoak*. Su primera aparición fue en 1980 en la revista *Pott Tropikala*⁵¹⁷. El título del cuento en la versión euskérica del libro no menciona que los dos personajes son gemelos, se limita a poner una coma entre los dos nombres: *Margarete, Heinrich*, que puede ser una conjunción yuxtapuesta copulativa o expresar equivalencia. *Atxaga* reconoce que este cuento puede tener algún “eco del personaje Shoble que encontramos en algunos cuentos de Hoffmann”, pero luego afirma que “fue escrito sin referencias concretas”⁵¹⁸.

Atendiendo a la naturaleza literaria del relato, se puede dividir en dos secuencias principales: la primera de carácter meramente metaliterario y la otra, que está sujeta a las normas de los relatos propiamente dichas. El cuento empieza por una especie de borrador o declaración de principios con la que el narrador quiere llegar a un pacto con el lector implícito poniendo ante él las características del cuento que va a escribir:

- 1- Género y extensión: cuento de diez o doce páginas: “supongamos que esto que ahora comienza es un relato o una historia de unas diez o doce páginas”⁵¹⁹.
- 2- Protagonistas: dos hermanos gemelos cuyos nombres y condición de gemelos figuran en el título del relato.
- 3- Tiempo histórico: la acción tiene lugar en el transcurso del otoño del año mil novecientos treinta y cuatro.
- 4- Espacio: dos ciudades en *Alemania*.
- 5- Narrador: en tercera persona que utiliza el pretérito imperfecto.
- 6- Acción previa al comienzo del relato propiamente dicho: la muerte de *Margarete* a principios del otoño en una estación de trenes. Se compara su muerte repentina con la de las aves acuáticas que, moribundas, abandonan el vuelo y desaparecen en el fondo del mar para siempre. El narrador-transcriptor propone el uso de una reproducción de un texto, una nota que el juez de *Baviera*, ciudad donde vivía *Margarete*, comunica al hermano, *Heinrich*, la muerte de ésta a las doce y cuarto de la noche del veintidós de septiembre de mil novecientos treinta y cuatro. El juez sospecha que *Margarete* ha muerto como consecuencia de un acto criminal y mantendrá informado a *Heinrich* sobre el asunto.
- 7- Circunstancias en que estaba *Heinrich* cuando leyó esta carta: la ciudad de *Hamburgo*, una tarde lluviosa, el día dos de octubre. El protagonista trabaja

⁵¹⁶ *Idem*, pp. 375-388. En la versión en euskera, *Margarete, Heinrich*, pp. 307-316.

⁵¹⁷ ATXAGA, Bernardo, «Margarete: Schewester Sturmischer Schvermet (Margarete: atsekabe trumoitsuzko arreba)», Bilbao, *Pott Tropikala*, 1980.

⁵¹⁸ ATXAGA, Bernardo, «Para Manuel Pombo, de Bernardo Atxaga», en *Actas del coloquio internacional de Basilea: Por orden alfabético*, op. cit., p. 76.

⁵¹⁹ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 375. En la versión euskérica el relato sí ocupa diez páginas mientras que en la castellana, catorce páginas.

manejando una grúa en el puerto. Se justifica la causa de la tardanza de *Heinrich* en leer la carta, pues pensaba que era una carta oficial, por eso la metió en el bolsillo de su mono de trabajo y no se acordó de ella hasta aquel día de octubre.

Después de esta introducción que se parece a la de las coplas, el narrador-transcriptor pide licencia al lector implícito para contar el relato según los cánones del género y dejar las formulas de hipótesis que obstaculizan la soltura de la lectura: “Una vez llegados a este punto, el lector debe conceder licencia —así decían los copleros— para que el escritor olvide por completo la hipótesis de partida.”⁵²⁰. Así el narrador prescinde de la técnica de suponer que la acción tiene lugar de verdad, y que había utilizado en el relato de *Hans Menscher*, para contar el relato de un modo tradicional y menos extravagante.

La segunda secuencia es la que ocupa el resto del relato⁵²¹, y ésta sí tiene doce páginas como dice el narrador al principio. El núcleo de esta secuencia está constituido por las vivencias de *Heinrich* después de enterarse de la muerte de su hermana gemela. Al mismo tiempo, esta secuencia se puede dividir en tres subsecuencias que detallamos a continuación.

La primera subsecuencia tiene como núcleo la reacción de *Heinrich* inmediatamente después de la lectura de la carta del juez. El narrador empieza describiendo el dolor físico del personaje al saber la noticia de la muerte de su hermana y su pérdida de conciencia. No se entera de nada de lo que le rodea, no oye los gritos de sus compañeros de trabajo que se están mojando en el muelle esperando que él levante una carga con la grúa y la deje en un barco. Lee el nombre del barco, *three sisters* (tres hermanas) y comenta que él sólo tenía una. El narrador en este momento ofrece una escena que simboliza la muerte de *Margarete*, la de una gaviota que deja el vuelo de repente y desciende. Esta vez no muere como en la comparación que hizo al principio del relato, sino que se posa en la proa del barco. Puede dejar de simbolizar la muerte y ser el anuncio de la continuidad de la vida de *Margarete* dentro de su hermano.

Una vez que hace mecánicamente el trabajo que le piden los compañeros desde abajo, desciende de la grúa y los abandona alegando que se encuentra mal y que tiene que ir a casa. Los compañeros no dejan escapar la ocasión para burlarse de él. Comentan irónicamente que la carta es de una mujer que le había abandonado y le dicen que ya encontrará otra. Quieren burlarse de su poca masculinidad, de su aspecto femenino y de sus finos modales.

El narrador aprovecha el estado pensativo de *Heinrich* mientras espera un autobús que le lleve a casa, y después estando dentro de él, para dar más información sobre los personajes, *Heinrich* y *Margarete*. Utiliza para ello una *analepsis* con la que cuenta que el personaje lleva tres años trabajando en *Hamburgo*, sin embargo, no ha llegado a tener ni un amigo. La soledad no lo molestaba nada y sólo se entretenía manteniendo correspondencia con la hermana. Ahora lamenta haber llegado a esta

⁵²⁰ *Idem*, p. 376.

⁵²¹ *Idem*, pp. 377-388.

soledad que ya es absoluta con la muerte de su hermana. Busca en su memoria el nombre o la imagen de una persona con la que tenga amistad y no encuentra nada.

Heinrich, dejándose llevar por la imaginación, se ve a sí mismo con un supuesto amigo. Con él hablaría de su relación con *Margarete* y, como los dos han quedado huérfanos hace dos años, le describiría al amigo cómo es su hermana: tiene veinticuatro años, rubia, alegre, se viste bien y tiene debilidad por las gabardinas y los paraguas. Le contaría al amigo el viaje de quince días que habían hecho a un pueblo de la costa francesa y cómo no le había gustado a *Margarete* porque allí no llovía y la conversación que habían mantenido acerca de las costumbres de las gaviotas.

Heinrich sale de su estado pensativo para observar desde la ventana del autobús el vuelo de las gaviotas alrededor de los embarcaderos del puerto⁵²². El narrador da énfasis al aspecto de la soledad y la falta del apoyo de los demás, causas por las que sufre el protagonista que, bajando del autobús, se fija en los paseantes y cómo nadie se ha enterado de la muerte de su hermana.

La segunda subsecuencia, y la que contiene el nudo de la trama, tiene como núcleo la metamorfosis de *Heinrich* en su hermana *Margarete*. Tras llegar a casa, estar una hora en la cama boca abajo y tranquilizarse, *Heinrich* busca entre sus cajones todos los objetos que se relacionan con su hermana y, colocándolo todo en la mesa como si de un altar se tratara, empieza a recordar la estrecha relación que mantenía con ella y está así hasta el amanecer. Entre los objetos sólo faltaba una cosa: un vestido de *Margarete* que había olvidado un día en su casa. Después de pensarlo un poco, decide ponérselo. El narrador avanza una pista sobre lo que ocurrirá más adelante. Presenta al protagonista avanzando por el pasillo hacia el armario para sacar el vestido y comenta, recurriendo a una *prolepsis*, que lo que va a hacer *Heinrich* cambiará radicalmente su vida.

Tan pronto como *Heinrich* se pone el vestido se convierte, como por arte de magia, en una mujer parecida a *Margarete*. Entonces descubre el secreto de su malestar en su ciudad natal, la soledad y el aislamiento a los que se sometía en *Hamburgo* y la falta de integración en el ambiente de trabajo en el puerto: en el fondo él es mujer o, como afirmaba delante de las pertenencias de su hermana: “¿por qué recurrir a unos objetos cuando gran parte de *Margarete* estaba en él?”⁵²³. Es como si el narrador quisiera decirnos que lo que salió del armario no fue el vestido sino *Heinrich* mismo. Lo confirma el alivio que siente después de ponerse el vestido. De repente, se le acaban todos los males que sentía antes cuando era como un niño perdido en el bosque sin encontrar ayuda alguna. Decide convertirse desde este momento en mujer para que siga *Margarete* viva en él. Promete a su hermana no olvidarla nunca.

La siguiente subsecuencia tiene como centro la nueva vida de *Heinrich-Margarete*. Al principio, todo está alegre pero pronto vuelve a la tristeza de antes. Después de decidir convertirse en *Margarete*, lo primero que hace *Heinrich* es

⁵²² Nótese la semejanza entre *Heinrich* y *Juan Salvador Gaviota*, éste admira su vuelo y aquél, su forma de morir.

⁵²³ *Idem*, p. 381.

sentenciar su muerte ante los pocos que lo conocían en *Hamburgo*. Manda una nota al trabajo y la firma como *Margarete*. Les informa de su muerte y pide que le manden la paga de fin de servicio a nombre de *Margarete*.

El primer síntoma de la metamorfosis es su nuevo amor a la vida, las ganas de disfrutar y mezclarse con la gente. Va a las fiestas, a los salones lujosos de baile, conoce a mucha gente. Va a pasar el fin de semana a casas de campo con sus nuevos amigos e incluso llegan a aceptarlo como socio en el club privado más famoso del barrio rico de *St. Pauli, el Atropos*. Allí conoce a *Walter* con el que entabla una amistad estrecha o una historia de amor, la primera de su vida. La relación va haciéndose más estable con el paso del tiempo.

Todo va bien durante unos dos meses pero de repente y, como comenta el narrador, todo tenderá a cambiar a mal. Había prometido no olvidar nunca a su hermana, pero, metido en su nuevo papel, la olvida por completo. Tiene que recibir un castigo del destino por cometer esta falta como en los cuentos de hadas. El narrador aquí está utilizando los recursos de la narración oral tradicional que los juglares utilizaban para atraer la atención del público dándole una introducción que suscita su curiosidad y le mantiene atento a lo que se va contar después. El sufrimiento de *Heinrich* al darse cuenta de esta traición a la memoria de su hermana ocupa el núcleo de la última subsecuencia.

Paseándose con *Walter* después de una velada romántica, escucha el silbido prolongado del tren. Es como una señal de la traición a la memoria de *Margarete* al no cumplir la promesa de recordarla siempre. Como si se tratara de *Pedro* oyendo al gallo que le recuerda haber traicionado a *Jesús* y condenándose después a vagar por el mundo con su sentimiento de culpa hasta su muerte crucificado tal como murió su maestro, así es también el castigo que preparó el destino a *Heinrich*. Para *Walter*, el mensaje del silbido del tren es algo anodino mientras que, para *Heinrich*, es un mensaje muy significativo. Se para y espera a oírlo por segunda vez para llenarse después de lágrimas.

Después de este suceso, *Heinrich* se desconecta totalmente de toda su nueva vida e incluso rompe con *Walter* alegando que quiere estar *sola*. Pasa las noches deambulando por la ciudad sin otro objetivo que el de escuchar una y otra vez los silbidos del tren, para ello sus paseos siempre terminan en la estación del tren. Sigue así hasta unos días antes de Navidad, cuando recibe otra carta del juez de *Baviera*, en la que éste le comunica que no hay ninguna señal de delito en la muerte de *Margarete* por eso deducen que se suicidó. *Heinrich* no necesita esta confirmación, ya metido en el cuerpo y alma de su hermana, sabe que éste es el final. Se acerca a la estación de trenes, quizá por última vez. Como en muchas otras ocasiones, *Atxaga* no menciona claramente la muerte de sus protagonistas. Se deduce que *Heinrich* va a la estación de trenes para suicidarse él también como su hermana. El final es el de dos hermanos que se suicidan tirándose debajo de las ruedas del tren tal como fue el final de *Paulo* y *Daniel* en *Dos Hermanos*.

Como en el cuento de *Hans Menscher* o el de *Klaus Hanhn*, el espacio aquí es el mismo: la ciudad de *Hamburgo*. Pero antes de referirnos al espacio como parte esencial del cronotopo, empezaremos por el tiempo como hemos hecho con los demás cuentos. Hay que destacar tres planos temporales en este cuento: primero, el momento previo a la escritura o transcripción del mismo; después, el momento de la narración y, al final, el momento de la historia. El primero es el tiempo en que se transcribe el borrador de lo que será el cuento después, cuyo momento de la narración, del acto narrativo en sí, es anterior a lo que se va a contar por eso se utiliza el futuro imperfecto: “*los protagonistas de la historia serán, precisamente, los personajes cuyo nombre figura en el título*”⁵²⁴.

Al mismo tiempo, el momento de la narración en el resto del relato es ulterior al de la historia narrada, por eso se utilizan los pretéritos indefinidos, imperfectos y pluscuamperfectos que indican que la acción tuvo lugar antes del momento de la narración: “*Nada más leer la carta, Heinrich echó la cabeza hacia atrás, hasta tocar la plancha de acero de la parte posterior de la cabina, y sintió que su corazón enloquecía y comenzaba a bombear sangre frenéticamente, como queriendo propagar por todo su cuerpo el golpe que había sentido al leer las líneas del juez. Muy pronto, el dolor estaba en sus rodillas, en sus pulmones, en sus intestinos.*”⁵²⁵.

Las referencias a fechas exactas al aludir al suceso de la muerte de *Margarete* y a cómo se enteró *Heinrich* de la noticia subrayan la importancia de estos momentos en la acción. En la carta del juez a *Heinrich* se menciona la hora y la fecha de la muerte de la hermana: “*a las 0.15 del día 22 de septiembre.*”⁵²⁶, y después el narrador se refiere al momento de la lectura de la misma por el protagonista: “*una tarde de lluvia, la del dos de octubre.*”⁵²⁷. Al mismo tiempo, la situación de la acción en el otoño de mil novecientos treinta y cuatro no deja de tener importancia para resaltarla. Por un lado, el otoño es símbolo del final de la vida, destaca el tono triste de la historia; y, por el otro, en el año mil novecientos treinta y cuatro están los comienzos de la era nazi en *Alemania*, ya que un año antes triunfa el partido de *Hitler*. Es una era en la que no se toleraba ser diferente, judío u homosexual como en el caso de *Heinrich* que sufre por no asumir ser gay durante toda su vida y no soporta que la sociedad lo rechace por ese motivo.

En cuanto al orden del tiempo de la historia en su relación con el del discurso, notamos que la acción se narra en dirección lineal pero el narrador de vez en cuando interrumpe esta linealidad para entrar en una anacronía, unas veces retrospectiva y otras prospectiva por medio de las *analepsis* o las *prolepsis*. Estas últimas se utilizan en su carácter profético e indican la omnisciencia editorial del narrador. La primera sirve para anunciar el cambio que sufrirá la personalidad de *Heinrich* al poner el vestido de su hermana: “*Mientras avanzaba por el pasillo no pensaba que lo que se disponía a hacer*

⁵²⁴ *Idem*, p. 375.

⁵²⁵ *Idem*, p. 377.

⁵²⁶ *Idem*, p. 376.

⁵²⁷ *Idem*, pp. 376-377.

fuera a cambiar su vida por completo."⁵²⁸. La segunda prolepsis se utiliza para anunciar la proximidad del final del cuento y de la vida del mismo *Heinrich*: "*Su vida distaba mucho de ser una novela de largo aliento, compuesta por quince, veinte o cuarenta capítulos. Era, más bien, un relato breve que se precipitaba hacia su desenlace.*"⁵²⁹.

El recurso que más abunda en el relato es la analepsis, por medio de la cual se proporciona más información sobre los protagonistas, como por ejemplo que los dos se habían quedado huérfanos dos años antes, que sólo se han separado unos tres años antes de la muerte de *Margarete*, cuando *Heinrich* empieza a trabajar manejando una grúa en el puerto de *Hamburgo* y que durante estos años los dos gemelos se escribían y se visitaban.

El tiempo de la historia dura unos tres meses, lo que una estación del año. En él hay cuatro momentos principales: la muerte de *Margarete* el veintidós de septiembre, la llegada de la noticia a *Heinrich* y cómo decide cambiar de sexo, un mes después de esta decisión y unos días antes de Navidades. La velocidad de la narración varía entre un momento a otro. El tiempo transcurrido entre la muerte de *Margarete* y la lectura de la carta del juez se cuenta de modo resumido, el tiempo de la historia es superior al del discurso. La reacción de *Heinrich* ante la noticia se narra en una escena en la que el tiempo de la historia es menor al del discurso. Lo mismo pasa en la escena de las gaviotas que ve el protagonista desde la ventana del autobús o mientras está contemplando los objetos que le había dejado su hermana.

La etapa de la metamorfosis de *Heinrich* se cuenta en forma de relato *siléptico*, puesto que, se narra una vez lo que ha ocurrido varias veces durante un mes entero, para ello se utiliza el pretérito imperfecto con su valor reiterativo: "*un día, salía de paseo por las calles de la ciudad y acababa en una mansión de salones lujosos, bailando en una fiesta; otro, iba a una cervecería y le invitaban a pasar el fin de semana en una casa de campo; otro más, recibía una carta afectuosa.*"⁵³⁰. También se recurre a esta forma de relato *siléptico* al referirse a la etapa de la depresión de *Heinrich* después de oír el silbido del tren y acordarse de su hermana y cómo iba todos los días a la estación aguantando las molestias de los borrachos.

Cualquier cambio de tiempo siempre va acompañado de otro, el del otro componente del cronotopo, el espacio. Otra vez, la ciudad de *Hamburgo* es el escenario de la acción principal del relato. No se dan grandes detalles de la ciudad. Como en los relatos de *Hans Menscher*, *Klaus Hanhn* o *Esteban Werfell*, se mencionan partes de su geografía: el puerto con sus embarcaciones, las calles famosas, el barrio de *St. Pauli*, la casa de *Heinrich* o las de sus amigos, los locales por donde ha pasado el protagonista, el club privado *Atropos*, el restaurante *D'Anglaterra* o la estación de trenes. Todos son espacios de dimensiones estándares que se dejan para la imaginación del lector implícito.

⁵²⁸ *Idem*, p. 381.

⁵²⁹ *Idem*, p. 385.

⁵³⁰ *Idem*, p. 383.

Junto a *Hamburgo*, se hace mención de otro espacio en *Alemania*, la región de *Baviera*, donde vivía la hermana de *Heinrich* antes de morir. La elección de esta región es un recurso con el que el narrador puede resaltar la lejanía de espacio que existía entre los dos hermanos, puesto que *Hamburgo* está en el extremo norte de *Alemania* y *Baviera* está en el sur. También se menciona un pueblo de la costa sur de *Francia* donde los gemelos pasaron quince días de vacaciones. Sólo es un pretexto para destacar el amor de *Margarete* a la lluvia y resaltar la conversación que mantuvo con su hermano acerca de las costumbres de las gaviotas.

No cabe duda de que el protagonista del cuento es *Heinrich*. No comparte esta función con su gemela *Margarete*, aunque comparte con él el título del relato. La *Margarete* que aparece en el título es la que *Heinrich* lleva dentro, una parte de su personalidad. Es como la relación entre *Klaus* y *Alexander* en *Klaus Hanhn*. De los rasgos físicos de *Heinrich* no se detalla mucho, sólo que es un joven de unos veinticuatro años, rubio, de rasgos femeninos y con buenos modales. Su relación íntima con su gemela, especialmente dos años antes, cuando ambos quedaron huérfanos, marca mucho su personalidad. No sabe vivir sin ella. Piensa que lleva dentro de él a su hermana o por lo menos una parte de ella.

La soledad a la que se somete, la falta de comunicación con los demás, la voluntad de aislarse de la sociedad son el resultado de la dualidad de su personalidad. Lleva dentro a una mujer, pero nunca se atreve a enfrentarse con esta verdad. Cuando lo hace, cuando se convierte en mujer, cambia radicalmente. Esta salvación la presenta el narrador en forma de una metáfora: “*Había vivido durante años como el niño que, perdido en el bosque y con el cuerpo cubierto de arañazos, grita sin conseguir que nadie le oiga. Pero ya no habría más arañazos, ya no habría más gritos. Había encontrado el sendero que lo sacaría del bosque, y ya veía su orilla, ya veía el paisaje abierto y amable que le esperaba.*”⁵³¹

Parece que la muerte de la hermana es la antesala de la de *Heinrich*. La metáfora de las aves marinas que moribundas se dejan caer al agua y desaparecen para siempre no sirve sólo para simbolizar la muerte de *Margarete* sino también la suya propia. Los dos hermanos no aguantan vivir uno lejos del otro. Sufren una herida mortal y, al igual que las gaviotas, van ellos mismos a la muerte, se dejan atropellar por el tren.

Todo lo que sabemos sobre el personaje de *Margarete* viene de la mano de su hermano en sus conversaciones imaginarias o reales con sus amigos. Es una joven de veinticuatro años, rubia, alegre, a la que le gustan las fiestas, que siente debilidad por las gabardinas y los paraguas, a la que encanta la lluvia. Todo eso es una máscara detrás de la encontramos el mismo carácter depresivo de su hermano y que la lleva a suicidarse.

Otro personaje que aparece como esperanza en la vida de *Heinrich* es *Walter*. Su caracterización también nos llega a través de los ojos del protagonista: “*Un día, estando en el Atropos, le presentaron a Walter, un profesor de cuarenta años. Era alto, de cabello y ojos muy negros. Llevaba un pañuelo de seda rojo alrededor del cuello*”⁵³².

⁵³¹ *Idem*, p. 382.

⁵³² *Idem*, p. 384.

Heinrich se enamora de él y llegan a establecer una relación fuerte. No se indica si *Walter* sabe el verdadero sexo de *Heinrich*, pero sí se indica su amor y cómo llora cuando *Heinrich-Margarete* decide estar solo/a.

Junto a estos personajes, aparecen muchos otros que no son más que los representantes de la sociedad de *Hamburgo*: los compañeros de trabajo de *Heinrich* que siempre se burlan de su poca masculinidad, los paseantes de la calle que hacen pensar al protagonista en su soledad absoluta, los amigos anónimos que conoce *Heinrich-Margarete*, y el juez que desempeña la función de comunicador. Si buscamos en la red de funciones dentro del relato, encontraremos una serie de personajes sujeto que no tienen ningún objeto en la vida. Para ello no necesitan a ningún adyuvante, sólo tienen a oponentes: las malas jugadas del destino y la sociedad que los rechaza por ser diferentes. El final trágico de los protagonistas es inevitable.

Como el resto de cuentos metadieгéticos, éste se desarrolla en un nivel metadieгético subordinado al intradieгético de la historia del lagarto. Nos encontramos al principio del relato ante un narrador que reflexiona sobre un cuento que va escribiendo desde un nivel extradieгético, fuera de la diégesis misma y sigue en este nivel a lo largo del relato cuya acción cuenta como un narrador omnisciente editorial que hace alarde de su omnisciencia y se permite comentar hechos que esconde el destino (él mismo como creador) para sus protagonistas alterando así la fluidez y la linealidad del desarrollo de la acción. Sin embargo, dar a conocer de antemano al lector implícito el final inevitable de la acción resalta el sentido trágico de la vida del protagonista y convierte a los lectores en cómplices del narrador.

El narrador utiliza la tercera persona gramatical para contar los sucesos lo que implica una focalización externa, pero esta focalización no es del todo así. A veces se cuentan los hechos desde una focalización interna, a través de los ojos del personaje. En este caso, el lector implícito ve la acción con el personaje y se permite un mayor acercamiento a su interior. Cuando *Heinrich* lee la carta del juez anunciando la muerte de *Margarete*, se sume en un hundimiento que el narrador describe desde fuera pero la percepción del mundo que lo rodea en este momento nos llega a través de los sentidos de éste: “Luego, cuando por fin salió de su abstracción, escuchó el chillido de una gaviota e, instintivamente, comenzó a seguir su vuelo con la mirada. Y la gaviota descendió de las nubes y fue a posarse en la proa del barco que él estaba cargando. Entonces leyó: *Three sisters*.”⁵³³

Esta focalización múltiple lleva al uso de un coro de voces, la del narrador propiamente dicha y la del narrador disfrazada en la de los personajes que no sólo hablan en los diálogos o monólogos sino que también se filtran en la narración misma mediante la citación. El discurso de los personajes se cita en este relato de diferentes formas, entre ellas destacan:

- La reproducción literal de textos escritos o leídos por algún personaje como en el caso de las dos cartas escritas por el juez de *Baviera*. El corpus de la primera, que le

⁵³³ *Idem*, p. 377.

comunica la muerte de *Margarete* en circunstancias sospechosas, es reproducido por el narrador entre dos comillas angulares: “«Tengo el deber de comunicarle que su hermana *Margarete Wetzel* falleció [...]. No desechamos la posibilidad de que haya sido un asesinato»”⁵³⁴. De la segunda carta sólo se reproduce la última oración: “«En consecuencia, debemos considerar que se suicidó»”⁵³⁵.

- Sumario menos puramente diegético. El narrador menciona un acto de habla del personaje y el tema de éste, como en el caso de la conversación de *Heinrich* y *Margarete* sobre las gaviotas: “y después de eso tuvimos una discusión acerca de las costumbres de las gaviotas.”⁵³⁶.
- Discurso indirecto de reproducción conceptual. El narrador sólo cuenta el contenido del corpus de la segunda carta del juez utilizando el *verba dicendi* para comunicar: “El juez de Baviera le comunicaba que la muerte de *Margarete* no admitía la posibilidad de un homicidio.”⁵³⁷.
- Discurso directo. El narrador ofrece el diálogo con las palabras del personaje introduciendo un *verba dicendi* o/y una raya:

“ —Es verdad. Estoy pasando por una racha muy mala —confesó un día que *Walter* fue a visitarle. Ya había dejado de aparecer por el *Atropos*.
—¿Y a mi casa? Ni tan siquiera vienes por allí. ¿Tampoco puedes estar conmigo?
—Iré, pero más adelante, cuando salga de este agujero.”⁵³⁸.
- Una mezcla de estilo directo e indirecto al referirse a la supuesta conversación que mantendría *Heinrich* con un amigo acerca de *Margarete*. Al principio, hace uso del estilo indirecto con un *verba dicendi*, pero pasa al estilo directo sin ninguna señal introductoria: “se vio a sí mismo en la sala de estar de la casa de aquel amigo, con una taza de café delante y hablando acerca de *Margarete*, contándole que no era sólo su única hermana, que era también toda su familia [...] y que era una chica de veinticuatro años [...] y ¿sabes? Tenía verdadera debilidad por las gabardinas, y también por los paraguas, no te puedes hacer idea de lo bien que vestía, y [...]”⁵³⁹.
- Discurso indirecto libre con el que el narrador transmite los contenidos de la conciencia de *Heinrich* cuando decide ponerse el vestido de su hermana: “¿No eran hermanos gemelos? ¿No habían sido los dos, durante mucho tiempo, casi imposibles de distinguir? Entonces, ¿por qué recurrir a unos objetos cuando gran parte de *Margarete* estaba en él?”⁵⁴⁰. Aquí el que se hace las preguntas es el personaje, no el narrador.
- El monólogo interior que el narrador cita como estilo directo, como cuando el protagonista lee el nombre del barco *Three sisters* y se dice a sí mismo: “—Yo no

⁵³⁴ *Idem*, p. 376.

⁵³⁵ *Idem*, p. 388.

⁵³⁶ *Idem*, p. 380.

⁵³⁷ *Idem*, p. 388.

⁵³⁸ *Idem*, p. 387.

⁵³⁹ *Idem*, pp. 379-380.

⁵⁴⁰ *Idem*, p. 381.

tenía más que una”⁵⁴¹, e invoca a su hermana ausente: “—¿Cómo no viste el tren, Margarete?”⁵⁴², decide ponerse el vestido de su hermana: “—Me lo voy a poner”⁵⁴³ y promete convertirse en su gemela: “—De ahora en adelante seremos la misma persona, Margarete”⁵⁴⁴ y no olvidarla nunca: “—Nunca te olvidaré, querida hermana”⁵⁴⁵. Todos son monólogos interiores en los que la referencia del personaje a sí mismo está en primera persona, el momento actual del discurso es el mismo que el de la historia. Se utiliza el presente real que se refiere al tiempo contemporáneo de la acción; el único público de *Heinrich* es él mismo. La citación de estos monólogos en la narración resalta la tensión y la tristeza en que se consume el protagonista.

⁵⁴¹ *Idem*, p. 378.

⁵⁴² *Idem*, p. 381.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ *Idem*, p. 382.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

B. 4. 3. 2. 8. YO, JEAN BAPTISTE HARGOUS⁵⁴⁶

Como la mayoría de los relatos metadieéticos de *Obabakoak*, éste fue publicado muchos años antes de la edición en esta novela. Fue el epílogo del libro de narraciones de *Joseba Sarrionaindia* publicado en 1983⁵⁴⁷. En una ambientación histórica parecida a la de *Un Espía llamado Sara*, se desarrolla la acción de este cuento en el norte de *Francia* durante el siglo IX, la época de mayor actividad bélica de los Normandos daneses, que llegaron a atacar toda la costa norte de *Francia* e incluso llegaron a saquear *París* en 845. El cuento narra la historia de un individuo ficticio que participó en la resistencia a estos pillajes durante la segunda mitad del siglo IX.

La primera secuencia del relato tiene como función la de una introducción a los hechos históricos y la explicación de la razón por la que el protagonista-narrador participa en ellos. Este narrador autodieético se presenta a sí mismo, al estilo de las novelas autobiográficas confesionales del siglo XIX. Declara que se llama *Jean Baptiste* y que es soldado desde que tenía trece años. Sale en compañía de las tropas del conde *Lotario*, el hombre poderoso de la región de *Lorena* y su ciudad *Nancy* el día cinco de diciembre del año ochocientos sesenta y seis para combatir al lado de dos mil hombres, seiscientos de ellos a caballo y los demás peones, contra los normandos que habían saqueado las ciudades de *Blois* y *Orleáns*.

La siguiente secuencia tiene como núcleo las adversidades que obstaculizan el avance de los loreneses hacia los enemigos. En primer lugar, están las condiciones meteorológicas, el invierno que acaba con la vida de cuarenta hombres y veinte caballos. En segundo lugar, la propaganda que hace la gente de los lugares por donde pasan las tropas sobre la crueldad y la fuerza de los normandos que atemoriza a cualquiera que tenga posibilidad de pensar. El miedo de los soldados jóvenes y las ganas de volver a su tierra natal es la consecuencia de esta información. Entre estos jóvenes está el protagonista que justifica este miedo por la poca edad y la escasa experiencia que tiene y no por la cobardía. A pesar de todo, el conde prosigue el avance y no hace caso a los ruegos de los monjes o la gente de los pueblos para que no sacrifique la vida de sus soldados en una guerra con un enemigo que les supera en número y fuerza. Está seguro de que va a triunfar “*como si ya contara con la victoria y viera la sangre roja de los soldados de Normandía sobre la nieve.*”⁵⁴⁸.

La tercera secuencia presenta una parte alegre dentro de este clima de terror, la que se corresponde con la relación de amistad que mantiene *Jean Baptiste* con otro joven que tiene diecisiete años como él, *Pierre de Broc*. Una noche, mientras el ejército descansa en el monasterio de *Saint Denis*, el protagonista no tiene sueño, sale de su refugio y se encuentra con *Pierre* que está tocando el rabel y cantando junto al fuego. Se

⁵⁴⁶ *Idem*, pp. 389-397. En la versión en euskera, *Ni, Jean Baptiste Horgous*, pp. 317-322.

⁵⁴⁷ “Epilogo, sasoi zaharrak gogoan”, en SARRIONAINDIA, Joseba, *Narrazioak*, San Sebastián, Elkar, 1983, pp. 135-141. Como el cuento habla de la amistad, Atxaga lo incluyó en el libro de su amigo, con el que fundó entre otros el grupo *Pott*.

⁵⁴⁸ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 390.

confiesan que tienen miedo y consideran que la mejor forma para combatirlo es cantar. Pasan la noche cantando canciones de *Lorena*. Desde este momento, los dos amigos nunca se separan, se consuelan, se confortan y se consideran “*hermanos y compañeros de camino, y de infortunios, y de fatigas*”⁵⁴⁹.

La cuarta, y última, secuencia ocupa el mayor espacio del cuento, unas seis páginas del total de las nueve que lo componen. Es la parte de mayor intensidad del relato. En ella, el conde de *Lorena* intenta averiguar la fuerza, el número y el armamento de los enemigos. Después de unos cuarenta días de salir de *Nancy* y llegar a un pueblo llamado *Aumont*, pasa por el campamento de los loreneses un judío escapado de *Orleáns* y anuncia a los capitanes del ejército que los normandos están a unas quince leguas de donde permanecen acampados. Basta una tarde para llegar allí a pesar de las malas condiciones. Se anima el líder del ejército a mandar a un hombre, como adelantado, para tantear el terreno enemigo.

El narrador utiliza entonces la forma de un relato singulativo anafórico, cuenta cuatro veces lo que ocurre estas veces dividiendo así la secuencia en cuatro principales subsecuencias. Todas empiezan por la salida de un adelantado, la ceremonia que le acompaña y terminan por el fracaso de éste en proporcionar a los capitanes la información que necesitan y la bajada de los ánimos de la tropa. *Jean Baptiste* y *Pierre* combaten esta bajada de ánimos con tocar el rabel y cantar.

El primer adelantado no vuelve. Después de una semana lo dan por muerto, pero algunos, como el cocinero mayor, creen que se escapó por el miedo a enfrentarse con los normandos. Un capitán, amigo del adelantado, le da muerte al cocinero para vengarse porque éste ha ultrajado la honra de su compañero difundiendo esos rumores. Se queda el campamento sin este cocinero especialista y el personaje-narrador se queja de la mala calidad de la comida que les ofrecen desde aquel momento.

El segundo adelantado vuelve al cabo de dos días. La información sobre su llegada al campamento la cuenta el narrador de segunda mano, puesto que ni él ni su amigo *Pierre* lo habían visto. Los soldados les cuentan que el adelantado volvió enfermo, febril, con moscas revoloteando alrededor de su cabeza y delirando con palabras de las que el conde *Lotario* no saca ninguna información coherente. Reúne a toda la tropa y pide tres voluntarios a los que entregará muchos premios si vuelven del campamento de los normandos con información. Se ofrecen el capitán, que había matado al cocinero, y dos soldados más.

El día en que marchan los tres voluntarios empiezan nuevas deserciones masivas. Durante el tiempo en que tardan los adelantados, los dos amigos se dedican a cantar y tocar el rabel. Sufren las agresiones de un soldado veterano y cojo al que molesta que no lo dejen estar en su compañía. Llega a tirarles un pájaro muerto que toca los pechos de *Pierre* y *Jean Baptiste*, lo que les pone tensos porque consideran este suceso un mal augurio. Al cabo de diez días, regresan los tres hombres totalmente locos y no sirve para nada su vuelta. La gente de *Aumont*, *Pierre* y el mismo *Jean Baptiste*

⁵⁴⁹ *Idem*, p. 392.

creen que éstos se han vuelto locos por haber visto a los normandos y sobre todo los animales adiestrados por ellos como perros. Son animales con cuerpo de vaca, patas de caballo y cabeza de lobo. Los sacan de sus jaulas en las batallas para que devoren a sus enemigos.

Guillaume, un niño bastardo de nueve años, originario del pueblo de *Aumont* y que siempre merodea por el campamento porque quiere ser soldado, es el nuevo adelantado. Su corta edad no atraerá la atención de los enemigos y así podrá moverse entre ellos libremente. Los soldados, incluidos los dos amigos, le hacen una fiesta antes de que se marche sonriente y todo contento por la misión que se le han encomendado. Mientras está el niño en su misión, muchos caen enfermos y otros desertan después de robar los caballos que les llevarán lo más lejos posible.

La llegada del niño, quince días después, con la misma cara sonriente y alegre con que había partido, sube los ánimos de la tropa. Todos le siguen hasta un carro sobre el que se sube para contarles su experiencia, pero nadie entiende nada de lo que dice puesto que habla en la lengua de los normandos. Él tampoco entiende al conde cuando se dirige a él. Se nota un cierto eco de la historia bíblica de la torre de Babel, cuando Dios hizo a los babilonios hablar diferentes idiomas para que no se entendieran entre sí y dejaran de construir la torre. Él ha aprendido la lengua de los vikingos y se le ha olvidado la suya propia.

El miedo se apodera de los soldados y huyen en bandadas causando un gran tumulto. *Pierre* corre hacia la tienda para llevar el rabel, *Jean Baptiste* intenta convencerle de que deje el instrumento y huya con él lo más rápido posible pero el intento es en vano. El amigo cae, lo pisan los caballos, se rompe el cráneo y muere ante los ojos del protagonista, que en este momento se deja empujar por el soldado cojo esperando caer al barro y ser pisado por los caballos como su amigo.

Este relato es de ambientación histórica tanto en lo que respecta al tiempo como al espacio. El narrador protagonista nos sitúa en el noroeste de *Francia* en el año ochocientos sesenta y seis durante alguno de los episodios de los ataques sucesivos de los normandos o vikingos a toda la Europa occidental. En este caso se trata de los ataques a las ciudades de *Orleáns* y *Blois*. Los habitantes de las zonas cercanas se sienten en peligro y por eso, como en el caso del conde de *Lorena*, deciden combatir a este enemigo de mayoría no cristiana confiando en la ayuda de Dios, con la que traerán la paz y la salvación a unas ciudades arrasadas y saqueadas por el enemigo infiel.

La narración del relato es ulterior a la historia, por eso el narrador cuenta la acción utilizando lo pretéritos. La acción se desarrolla en una dirección lineal del tiempo pero en algunas ocasiones esta linealidad es alterada por analepsis y prolepsis que aclaran muchos datos históricos acerca de la acción, como los ataques de los normandos a *Orleáns* y *Blois*; acerca de los personajes principales, como el dato de que el protagonista es soldado desde los trece años de edad.

Los sucesos de la historia se desarrollan a lo largo de unos setenta y cuatro días, lo que quiere decir que el tiempo de la historia es superior al del discurso, eso supone una *anisocronía* y más velocidad que se consigue mediante los saltos de tiempo entre

seis momentos principales del relato. Lo que hay entre estos momentos a veces es una simple elipsis y otras es un sumario que recoge en pocas líneas lo ocurrido durante todo el tiempo que separa estos momentos trascendentales.

El primer momento es el de la partida, cuya fecha es citada por el narrador para resaltar su importancia y para poner la acción en su ambientación histórica: “*dejé mi ciudad de Nancy el día quinto del mes de diciembre del año después de la Encarnación de Nuestro Señor de ochocientos sesenta y siete*”⁵⁵⁰. La acción que transcurre en el tiempo posterior (el sufrimiento de la tropa por el frío, las enfermedades y el miedo a los normandos) es contada en forma de resumen hasta que se llega al siguiente momento, el del encuentro entre los dos amigos por primera vez cuando han pasado ya más de diez días desde que partieron de *Nancy*, su tierra natal. Es un hecho que se cuenta en una escena dialogada entre los dos muchachos. El ritmo adquiere lentitud en una escena posterior a este encuentro. En ella, el narrador reflexiona sobre el significado de la amistad y lo que supondrá la suya con *Pierre*. Aquí hay una prolepsis que habla del futuro e indica la omnisciencia del narrador, puesto que está contando la historia una vez transcurridos los hechos.

Entre este momento y el día cuarenta de la partida hay una elipsis hipotética porque se ha contado en la prolepsis anterior que se tratará del desarrollo de la relación de los dos amigos que serán inseparables. A continuación, se cuentan los hechos acaecidos a partir del día cuarenta de la expedición: la llegada del judío al campamento anunciando la proximidad de los normandos, el viaje de un adelantado para realizar trabajos de reconocimiento del campo enemigo, el no regreso de éste hasta que pasa una semana entera, y los rumores de su traición que acaban con la vida del cocinero que los difundía. Toda la acción se cuenta en forma de sumario. Lo mismo pasa con el episodio del segundo adelantado que vuelve enfermo al cabo de dos días o los tres soldados que regresan unos diez días después enloquecidos o la partida del niño *Guillaume* y los quince días que pasan hasta su vuelta hablando en la lengua de los normandos. Este último suceso se narra en forma de escena porque es uno de los momentos claves de la historia: el final.

El cronotopo es como el de las novelas de aventura costumbristas. El héroe sale de su casa de viaje y éste termina con él más maduro y experimentado. Los saltos de un tiempo a otro son también, en casi todos los momentos principales de la acción, saltos de espacio. Sin embargo, el narrador presta más atención a la dimensión temporal del cronotopo. No se detalla mucho acerca del espacio cuyas características se sobrentienden por medio de alusiones. Es el norte de *Francia* durante el siglo IX. El lector implícito puede imaginar sus características físicas primitivas: las ciudades de *Nancy*, *Orleáns* y *Blois*, el monasterio de *Saint Denis*, una sala de este monasterio, tiendas de campaña, pueblos medievales...etc. Todos son objetos de dimensiones estándares cuya descripción no añadiría mucho al desarrollo de la trama salvo en el caso del clima invernal que eleva el sufrimiento del ejército.

⁵⁵⁰ *Idem*, p. 389.

Sin duda, los personajes principales en el relato son *Jean Baptiste* y *Pierre*, pero el primero es el que tiene la función de protagonista por excelencia. Es el que vive para contar la historia. Toma la palabra desde el principio, empezando por el *Yo* intradieético. Cuenta la historia de una experiencia personal y colectiva al mismo tiempo. De sus rasgos físicos sólo llegamos a saber su edad, diecisiete años, de los cuales lleva cuatro trabajando como soldado, una de las pocas salidas profesionales en la Edad Media. La partida de su región natal, *Lorena*, es un momento de mucha emotividad. El miedo a la muerte y el anhelo de regresar a la patria son los que lo marcan a lo largo del relato.

Su adyuvante para salir de este miedo es un chico de su edad y de su región. Le enseña a combatir el terror tocando el rabel y cantando canciones de su tierra. El encuentro con este semejante tiene un gran valor para él, lo confiesa cuando reflexiona sobre los diferentes tipos de amistad al estilo de las novelas picarescas: “*Hay amigos que son para un momento, y amigos que son compañeros de mesa, y amigos que solamente aparecen a nuestro lado en los días de prosperidad y alegría. Pero Pierre de Broc y yo, Jean Baptiste Argous, no lo fuimos de esa manera, sino que fuimos de allí en adelante hermanos y compañeros de camino, y de infortunios, y de fatigas, y siempre nos consolamos y nos confortamos, y nunca quisimos separarnos*”⁵⁵¹. La muerte del amigo supone un trauma para *Jean Baptiste* que, en un acto suicida, se deja empujar por otro para morir como su amigo.

Se nota un cierto paralelismo entre este relato metadieético y algunos de los anteriores en lo que se refiere a seres que se sienten muy ligados a otros, como los amantes *Hans Menscher* a *Nabilah*, los hermanos *Klaus Hanhn* a *Alexander*, los gemelos *Heinrich* a *Margarete* y aquí, los amigos *Jean Baptiste* a *Pierre de Broc*.

El personaje que se perfila como oponente es el soldado cojo. De los comentarios del narrador se deduce que es un soldado veterano. Busca la compañía de los dos amigos pero éstos siempre lo rechazan. El episodio del pájaro que éste tira al pecho de los dos es de gran valor simbólico, anuncia la separación de ambos por la muerte de uno de ellos. Es él el que empuja al protagonista al final del cuento. El personaje simboliza también el destino que persigue a los personajes a lo largo de la historia.

El personaje que desempeña la función de destinador es el conde *Lotario*. Es el único que tiene poder sobre el objeto temido: la guerra con los salvajes normandos. Sin embargo, nunca llega a evitar este enfrentamiento. Su formación militar, su racionalismo que le impide creer en las leyendas que la gente cuenta sobre los poderes mágicos y devastadores de los normandos, y tal vez el desprecio de la vida de sus soldados son los que le mueven a seguir con el avance y continuar mandando adelantados para reconocer el campamento de los enemigos. Pierde la batalla antes de que se celebre. Sale a combatir a los normandos pero lo derrota el miedo de sus soldados a éstos.

⁵⁵¹ *Idem*, p. 392.

El capitán que mata al cocinero es también un oponente. Representa la crueldad de los oficiales con sus soldados. Los demás personajes son como un coro formado por diferentes grupos: los aldeanos, el judío y los monjes que advierten del peligro de una guerra desproporcionada con los normandos; los soldados, entre los que está el cocinero mayor, que desean retirarse sin poder decírselo a los capitanes y por eso desertan. Otro grupo es el de los normandos cuyas noticias llenan la historia sin que ninguno participe en su acción principal.

Otro grupo de personajes es el compuesto por los adelantados. Todos pierden el juicio, la salud, la lengua o incluso la vida en su intento de reconocer el terreno enemigo. Entre ellos, el más destacado es el personaje de *Guillaume*, un niño de nueve años con ganas de hacerse soldado y salir de su complejo de hijo bastardo. Va muy contento para cumplir su misión y vuelve igual de contento sin descubrir la jugada del destino: pierde su lengua materna y sólo sabe hablar en la de los normandos. El final trágico de los adelantados, sobre todo el último, entra en un mundo de realismo mágico que utiliza el miedo para convencer de la existencia de unos hechos imposibles.

El Yo con que el narrador empieza el relato lo sitúa en un nivel intradieгético-homodieгético sin que dejemos de tener en cuenta que el relato está en un nivel metadieгético con respecto a la historia del lagarto y la charla literaria. *Jean Baptiste*, además de su función como personaje, es el narrador de su propia historia y testigo de la de los demás personajes del relato. Su voz y su visión de los acontecimientos son los únicos presentes en la narración. Él es el que tiene el privilegio de la focalización. Se trata aquí de un relato de focalización interna fija. Es un narrador omnisciente de lo que le pasa a él, pero no de lo que pasa a los demás, por eso en muchos casos es un narrador testigo de información limitada.

La información sobre algunos sucesos le viene a través de otros personajes como los demás soldados o los habitantes de los pueblos. Como es un personaje de la historia, interviene en la narración mostrando su propia percepción de los hechos, por ejemplo sus reflexiones sobre la amistad o sus deseos de que el rumbo de la acción se cambie y el conde ordene la retirada del ejército. Llega a la identificación máxima con el protagonista, es él mismo, pero este grado es menor con el personaje del amigo y mínimo con el resto de los personajes. Otro dato importante acerca del narrador es que él no cuestiona nunca el hecho de narrar. Es un narrador transitivo.

El modo del relato es el modo narrado que lleva la voz del narrador directamente. Sin embargo, esta voz va a veces disfrazada en el discurso de otros personajes que se incluye en la narración mediante la citación, para lo que el narrador utiliza los siguientes estilos:

- Estilo directo, a través del uso de un *verba dicendi* y/o una raya como en el diálogo que mantienen *Jean Baptiste* y *Pierre de Broc* durante su primer encuentro:
“—¿Por qué cantas? ¿Por qué no estás durmiendo, como todos los demás soldados? —le pregunté.
—Porque tengo miedo—, me respondió.
— Yo también tengo miedo. No puedo dormir— le confesé a mi vez.

—*Entonces cantaremos juntos.*”⁵⁵².

- Discurso indirecto de reproducción conceptual. El narrador sólo cuenta el contenido del acto de habla y no se para en los detalles, utiliza para ello un *verba dicendi*. Un ejemplo de esta técnica es el caso de las noticias que trae el judío: “[...] y un judío que venía huyendo de Orleáns habló con uno de los capitanes y le hizo saber que el ejército normando estaba a menos de quince leguas, [...]”⁵⁵³.
- Estilo indirecto utilizado para citar las advertencias de los aldeanos a los capitanes para que dejen de mandar al matadero a los soldados jóvenes o cuando cuentan las leyendas de los animales salvajes de los normandos: “*Las mujeres de Aumont nos habían dicho que los normandos tenían animales salvajes metidos en jaulas y domesticados como perros, [...]*”⁵⁵⁴.
- Sumario diegético. El narrador menciona la existencia de un acto de habla como los delirios del segundo adelantado o el discurso del niño en la lengua de los normandos. No se revela el contenido por la sencilla razón de que éste es incomprensible para el narrador y para los demás personajes.

⁵⁵² *Idem*, p. 391.

⁵⁵³ *Idem*, p. 392.

⁵⁵⁴ *Idem*, p. 394.

B. 4. 3. 2. 9. MÉTODO PARA PLAGIAR⁵⁵⁵

Podemos considerar a este relato como una introducción al de *Una grieta en la nieve helada*; se trata en ambos casos de un ejercicio de estilo concebido en un principio como un extravagante capricho que consiste en la propuesta de un método y un ejemplo práctico del mismo. El propio autor en *Lista de locos y otros alfabetos*⁵⁵⁶ alude a un programa de radio en el que había defendido el plagio como “*El camino principal para fortalecer la literatura vasca*”⁵⁵⁷ y después señala que, mientras elaboraba *Obabakoak*, decidió escribir un cuento plagiado para añadir un toque de humor al libro y confiesa que lo había plagiado de *La tortura de la esperanza* de Villiers de l’Isle-Adam.

En el capítulo de *Por la mañana* de la historia del lagarto, el autor precisa que estos dos cuentos se perfilan como un único texto bajo el título de *Breve explicación del método para plagiar bien y un ejemplo*⁵⁵⁸, tal como pasa en su edición vasca. El relato-introducción, *Método para plagiar*, tiene como núcleo temático lo que figura en su título: propuesta de un método para plagiar bien sin que se descubra el plagio. Para exponer sus ideas acerca del plagio, el narrador se justifica alegando que el euskera y la literatura escrita en esta lengua están en peligro. Para salvarse de la desaparición, la literatura vasca tiene que plagiar a las demás como lo habían hecho muchos antecesores, entre ellos el clásico *Axular*.

El relato se puede dividir en tres secuencias principales. La primera de las cuales es una introducción a las dos restantes y en ella el *Tío de Montevideo*, como narrador, se dirige a un público, los dos amigos de la historia del lagarto que son los narratarios en este cuento metadieético, y les explica que va a hablar sobre el plagio y va a desarrollar el tema dentro del marco de un sueño que contará a continuación pues el sueño mismo ha sido la causa principal de su cambio de opinión acerca del plagio. Como los románticos del siglo XIX, él era un fiel defensor de la llamada originalidad, pero a partir de este momento es partidario del plagio.

Después de esta breve introducción, empieza la segunda secuencia, que, a su vez, se divide en dos subsecuencias; la primera es la que trata el tema de los peligros a los que se enfrenta el euskera y la segunda, la que incluye la propuesta para la solución de esos problemas. En la segunda secuencia, en un entorno onírico muy parecido al de la *Divina Comedia*, el tío del protagonista, como *Dante*, sueña que está en una selva oscura, llena de animales peligrosos y que se apodera de él el terror. Sin embargo, empieza a andar para buscar una salida de este lugar inhóspito y, subiendo por una pendiente, llega a ver el sol. Desde la cima divisa una zona luminosa que considera sitio

⁵⁵⁵ *Idem*, pp. 399-417. En la versión en euskera, «Ondo plajiazeko metodoaren azalpena laburra, eta adibide bat», pp. 323-336.

⁵⁵⁶ ATXAGA, Bernardo, «Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que termina en p», *Lista de locos y otros alfabetos*, op. cit., pp. 129 y ss.

⁵⁵⁷ *Idem*, p. 129.

⁵⁵⁸ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 332.

más ameno que aquél en el que está en ese momento. Decide entonces dirigirse hacia allí.

Emprende la marcha con toda la esperanza de encontrar la salvación en aquel lugar, pero, para sorpresa y desilusión del personaje, el camino hacia allí no tiene plantas ni animales, es una tierra yerma y sin vida. Entonces se acerca a él el segundo personaje principal de la historia del sueño, *Pedro Daquerre Azpilicueta*, conocido como *Axular*. Al principio no lo reconoce, pero, gracias a las pistas que le va dando, puede identificarlo. Es un recurso utilizado para exponer algunos datos biográficos de este padre de la literatura vasca, respetado por *Atxaga* que lo considera como maestro de las letras vascas: *Axular* procedía de Urdax, Navarra, vivió en Salamanca y luego se trasladó a un pueblo vasco-francés de *Sara* donde murió a los ochenta y ocho años de edad.

El personaje lo reconoce al final y se alegra de verlo porque había disfrutado mucho con la lectura de sus obras. Le pide que lo salve y *Axular* lo lleva a una cima desde la que descubre que están en una isla pequeña, perdida en la inmensidad del mar, en la que no hay señales de vida. Se acerca a ella un barco negro, enemigo de la isla, lleno de diferentes grupos. Como maestro y discípulo, *Axular* va aclarando al tío el secreto de este barco y de quiénes son los que están en él. Se utiliza un relato singulativo anáforico que consiste en una pregunta que hace el protagonista a su acompañante, *Axular*, sobre un cierto grupo de los que hay en el barco negro y éste le responde. El procedimiento de pregunta-respuesta se repite cinco veces.

La conversación entre los dos personajes forma un relato alegórico sobre la lengua vasca, o lo que es lo mismo, la isla donde están los dos. Como el euskera es una lengua que no tiene conexión alguna con el resto de los idiomas, éstos forman un mar alrededor de ella y la convierten en una isla. La producción literaria de sus habitantes es tan escasa que se convierte en una isla inhóspita y rodeada de enemigos que la amenazan de muerte. Se comparan estos enemigos con los que llevaron la peste a la ciudad francesa de *Marsilia* a bordo del barco *Grand Saint Antoine*. La existencia del barco negro en medio del mar de lenguas se refiere a que los enemigos del vasco hablan otra lengua.

En el siguiente cuadro vamos a analizar esta alegoría y nuestra interpretación de la misma:

PLANO IRREAL	PLANO REAL
Una isla inhóspita sin casi vida y rodeada de un mar inmenso y de enemigos.	El euskera, lengua minoritaria que no tiene ninguna vinculación con las lenguas que la rodean. La producción literaria de sus hablantes es muy escasa.
Un barco negro lleno de enemigos que llevan la peste a la isla como lo habían hecho los del barco <i>Grand Saint Antoine</i> con <i>Marsilia</i> .	Los enemigos de la lengua vasca que intentan que desaparezca.

<p>Un grupo que está en la proa del barco negro llevando banderas y silbando como queriendo saludar a la isla.</p>	<p>Los hipócritas que hacen demagogia y pretenden aparecer como amigos del euskera utilizando un par de palabras de esta lengua. Éstos intentan atribuirse cualquier triunfo de esta lengua y, sin embargo, no hacen nada por ella.</p>
<p>Un grupo que está detrás de los primeros y lleva un libro de contabilidad bajo el brazo. Gente ávida, necia y sin ninguna aspiración espiritual.</p>	<p>Son los que sacan beneficio económico de la limitación del uso del euskera. No quieren gastar más dinero en difundirlo.</p>
<p>Un grupo de personas de tez amarilla que están junto al mástil y que quieren sembrar plantas malignas en sus prados para que la isla no disfrute de ellos.</p>	<p>Los periodistas de ambientes cercanos al gobierno. Les gusta crear polémicas entre los euskaldunes para que nunca se reúnan alrededor de una lengua sólida, difundida y con una tradición literaria.</p>
<p>Un grupo de gente atado al mástil porque no puede vivir lejos de él o de lo contrario se lo llevará el viento. Se creen sublimes y arrogantes, siempre hacen muecas a la isla burlándose de ella. No pueden hacer nada más que eso. Su lugar, si no es el barco, será una laguna cerca de la Corte.</p>	<p>Son los que están en el poder dentro de Euskadi, los políticos que sólo viven de la política y, para sobrevivir y caer en la gracia del poder central, tienden a hablar del euskera como si se tratara de una lengua de aldeanos que no tiene ninguna tradición cultural. Su lugar preferido es Madrid, sede del poder central.</p>
<p>Un grupo de personas que está en el fondo del barco llorando y lamentándose. <i>Axular</i> les llama <i>los tristes</i> y los compara con el padre de <i>Ícaro</i> que lamenta la caída de su hijo en el mar. Éstos se dedican a cortarle las alas a cualquiera que intenta volar inspirándole la desesperación. Si la isla estuviera en sus manos, sería más triste que <i>Getsemaní</i>, el huerto donde Cristo supo la proximidad de su Pasión.</p>	<p>Son los pesimistas desilusionados. No creen en el futuro del euskera y piensan que es un caso perdido, que dentro de poco desaparecerá a pesar de todos los esfuerzos para conservarlo y extenderlo. Si llegaran a tener el destino del euskera en sus manos sentenciarían su muerte.</p>

Axular, que sirve de guía al *Tío de Montevideo* por ese mundo misterioso y melancólico tal y como lo había hecho *Virgilio* con *Dante* durante su viaje por el Infierno y el Purgatorio en la *Divina Comedia*, lleva al protagonista al único paraje verde que hay en la isla, un lugar lleno de hierbas altas e higueras repletas de frutos. Mientras coge higos de diferentes árboles y los distribuye cuidadosamente en un plato blanco, el veterano escritor reflexiona con el protagonista sobre el estado de deterioro de la literatura en lengua euskérica. *El Doctor Angélico de Euskal Herria*, como

siempre llama a *Axular* el narrador, propone una solución para la crisis creativa en la literatura vasca: el plagio.

Al principio, el personaje-narrador se opone a esta idea basándose en que la literatura ha cambiado desde los tiempos de *Axular*. Desde el siglo XVIII hasta la actualidad, la originalidad es concepto muy apreciado en la creación literaria y el plagio se considera un *latrocinio*. El literato vasco enumera las ventajas del plagio para convencer al protagonista de sus ideas: destaca el poco tiempo en que se puede escribir una obra literaria a base de la imitación de otra y señala que la calidad de la obra original pasará a la nueva, que incluso puede llegar a ser mejor. El plagiario sólo tiene que obrar con destreza, de modo que no se sepa que se trata de un plagio.

Como si se tratara de una parodia de las novelas de caballería, *Axular* encomienda al protagonista la misión de salvar a la isla, a las letras vascas, elaborando un nuevo método para plagiar y difundiéndolo para que las nuevas generaciones puedan hacer muchos plagios discretos:

“—¡Hijo, respóndeme con sinceridad! —me dijo—. ¿Quieres a esta isla?

—Mucho, maestro —respondí algo intranquilo.

—¿Estarías dispuesto a correr peligros y arriesgarte por ella?

Tal como me miraba, me era imposible decirle que no.

—Entonces, ve al mundo y prepara ese método. ¡Que las nuevas generaciones aprendan a llevar a buen término plagios con maestría! ¡Que fructifique la isla con libros nuevos!”⁵⁵⁹.

Después de esta conversación, *Axular* le deja los higos que ha estado eligiendo y disponiendo cuidadosamente en el plato blanco y desaparece para que el personaje se despierte. No cabe duda de que el plato de higos es una metáfora pura cuyo plano real es la literatura plagiada que *Axular* quiere que escriban las nuevas generaciones. El plato blanco es el papel y los higos son lo mejor de la sabiduría que tienen las otras literaturas. Eligiendo bien los higos (las ideas de otros) y disponiéndolos con cuidado en el plato (llevarlas al papel), se puede conseguir un plato de higo muy apetitoso (una obra maestra de la literatura). Con este episodio termina el sueño, que es el centro de la segunda secuencia.

La tercera secuencia tiene como núcleo la elaboración del método para plagiar propuesto por *Axular* en el sueño. El protagonista tarda mucho en descubrir que ya estaba en el mundo real y no en el sueño, pero sigue sintiendo que todavía está en el paraje verde de la isla, entre las higueras. Se arrepiente de haberle dado la palabra a *Axular* porque considera muy difícil la tarea de preparar un método para plagiar, pero de repente nota que las ideas le fluyen fácilmente y descubre que esta soltura no es algo espontáneo sino provocado por los higos que está comiendo mientras escribe. Son los higos de la sabiduría que le había dado *Axular* durante el sueño: cada vez que come uno, se le aclaran las ideas y va concretando el método.

⁵⁵⁹ *Idem*, p. 408.

En esta secuencia hay dos planos narrativos: por un lado, las vivencias del narrador y sus reflexiones sobre lo que escribe, y por el otro, el método que va elaborando para que lo sigan las nuevas generaciones. Así dará por cumplida la promesa que había hecho al maestro vasco. El texto del método se cita entre comillas angulares, como un monólogo interior del protagonista o como una reproducción literal del texto que está escribiendo.

El narrador se despierta y descubre que sigue en su tierra, *Obaba*, en el dormitorio desde cuya ventana contempla la vida cotidiana de los habitantes del pueblo durante las primeras horas del día. No se distrae mucho con nada y entonces coge el cuaderno que tiene en la mesilla de noche y empieza a apuntar las ideas que se le ocurren acerca del método. Entre dos cafés y los higos que le había dejado el maestro le empiezan a salir las ideas acerca del plagio y de cómo puede hacerlo el escritor sin que nadie se dé cuenta. Después de terminarlo, se dirige a la biblioteca, saca el primer libro de relatos que encuentra y empieza a aplicarle las ideas que había pasado al cuaderno. De ahí surge el cuento que aparece a continuación: *Una grieta en la nieve helada*.

Según el método, las condiciones que tiene que reunir la obra que será objeto de plagio y lo que tiene que hacer el plagiario son:

1. La obra tiene que tener un argumento muy claro, que pueda resumirse en hechos y acciones, como las obras de *Saki*, *Buzzati* o *Hemingway*. Nunca se puede hacer uso de relatos en los que no importe la *historia*. Por lo tanto, es mejor utilizar los relatos antiguos como *Las mil y una noches* y nunca los vanguardistas.
2. El plagiario tiene que elegir obras de autores conocidos como *Hoffman*, *Balzac*, *Pirandello* o cualquier otro clásico porque “*los clásicos —igual que sucede con los arcángeles— sólo son conocidos por sus nombres y por las estampas*”⁵⁶⁰. Hay que evitar los libros poco conocidos: por ejemplo, si el plagiario utiliza una novela de un autor ruso contemporáneo no traducido a la lengua del plagiario, tal vez en algún momento sea descubierto por alguien que pueda tener algún contacto con este texto y que difundirá la noticia del plagio en todos los ámbitos académicos y literarios.
3. Cambiar el tiempo, el espacio, los nombres de los personajes.
4. Como consecuencia de la regla anterior, se cambiarán muchos datos y detalles que concuerdan con la nueva ambientación del relato.
5. Para prevenirse ante el peligro de que se descubra el plagio, el plagiario tiene que reunir tres condiciones principales para defenderse:
 - a- Dejar rastros de la obra original en la que está escribiendo.
 - b- Aprender algo acerca de la metaliteratura.
 - c- Alcanzar un cierto grado de prestigio.

Para aclarar estas ideas, el narrador cita un supuesto caso de plagio descubierto. El plagiario había utilizado un cuento de *Rudyard Kipling*. Ha situado la acción en el futuro y en los alrededores del planeta Urano. El protagonista es un astronauta llamado *Kim*, así el plagiario deja el primer rastro, el nombre de una novela del escritor británico

⁵⁶⁰ *Idem*, p. 411.

que había escrito en 1899. Cuando algún periodista le pregunte sobre este aspecto, el plagiario asegurará que escribió la novela en homenaje a dicho autor. Para desviar la atención del periodista, empezará por atacarle la mala pronunciación del nombre de *Kipling* y aplicará a este Premio Nobel el calificativo de *imperialista encantador*. El joven periodista se entretendrá con esta expresión rara y se olvidará del tema principal de la entrevista y entonces el plagiario aprovechará la ocasión para arremeter contra los críticos que van buscando cualquier excusa para negar su creatividad y originalidad.

Así, el plagiario pronunciará expresiones como *Metaliteratura*, defenderá la idea del fin de la idea romántica de la originalidad y utilizará argumentos como el de que ya los temas más importantes están tratados y que los nuevos escritores, él incluido, no hacen más que recordarlos a los lectores: “*El mundo, ahora, no es sino una enorme Alejandría, y los que vivimos en ella nos dedicamos a hacer comentarios acerca de lo que ya ha sido creado, y nada más. Hace mucho tiempo que se disipó el sueño romántico.*”⁵⁶¹. Con eso, ya tiene la batalla dialéctica ganada y, si es un escritor prestigioso, conseguirá que nadie cuestione su creatividad.

Curiosamente, el mismo *Bernardo Atxaga* mantuvo una discusión parecida con un profesor de literatura española en la Universidad de Basilea en relación con un coloquio sobre los alfabetos. El profesor *Manuel Pombo* dedicó su intervención al fenómeno de la intertextualidad en *Obabakoak* y *Lista de locos y otros alfabetos*, y según parece, mandó una copia de ésta a *Atxaga*. El autor vasco le contestó con una carta o fax utilizando las mismas estrategias propuestas en el método para plagiar que elabora nuestro personaje.

Al principio, subraya las ideas de que nunca descubre del todo el juego que hay en *Obabakoak*, de que es un autor de ficción y no se debe tomar en serio todo lo que dice y de que la existencia de un método para plagiar en el libro no significa que la totalidad de éste sea plagio, pues de lo contrario se convertiría el libro en una operación mecánica. Con estas afirmaciones, le quiere decir disimuladamente al profesor que no profundizó lo suficiente en la lectura del libro. Después empieza a atacar, como lo había hecho el supuesto plagiario del cuento. Destaca la idea de que la obsesión por una hipótesis y el hecho de intentar confirmarla cueste lo que cueste convierten al lector (el profesor Manuel Pombo) en un lector maniático.

Más adelante, niega pertenecer a la *posmodernidad*, si ésta supone desvincularse de la realidad, porque la referencia a ella en sus obras es básica al considerarla la *única garantía de «progreso literario»*. Responde detalladamente después a los casos que el profesor considera intertextualidad (eufemismo de plagio): el cuento de *Wie Lie Deshang* se trata de una recreación de la anécdota del Asesino de la montaña narrado por Marco Polo en un libro de viajes; el personaje de *Margarete* quizá tenga eco del de *Shoble* que se encuentra en algunos cuentos de *Hoffmann* y declara que el cuento en el que aparece este personaje, *Margarete y Heinrich, gemelos*, fue escrito sin referencias concretas y que el de *Klaus Hanhn* se trata de:

⁵⁶¹ *Idem*, p. 416.

- *Una concepción de la conciencia = coro de voces.*
- *Sujetos que llevan dentro otro sujeto (como los peces, sólo que el de los personajes está vivo).*⁵⁶²

Volviendo a *Método para plagiar*, encontramos que es un cuento metaliterario. Su tema principal es la literatura en general y en particular la vasca. Se trata de una llamada de socorro que denuncia el olvido y la falta de nueva sangre que la lleve para adelante y una sátira mordaz contra los sujetos que obstaculizan su marcha por intereses políticos personales en la época en que fue escrito el relato.

Los tres niveles del tiempo están presentes en el relato: 1- el tiempo de la narración que incluye el hecho narrativo en sí; 2- el tiempo del discurso y 3- el tiempo de la historia. Tratándose de un texto expuesto por el tío del protagonista de la historia del lagarto, la duración del tiempo de la narración es el que llevó su escritura junto a la del siguiente cuento, es decir, una mañana, al igual que ocurre también con la escritura del relato por el mismo Atxaga: “Doce horas más tarde, el nuevo cuento estaba terminado”⁵⁶³. En este caso, el tiempo de la narración es simultáneo al de la historia, al hablar del método mismo, y ulterior a ella, al tratar el sueño que había tenido el personaje la noche anterior. Así que tenemos dos planos temporales: uno que cuenta una historia que tuvo lugar en el pasado cercano, y otro que cuenta las vivencias del protagonista la mañana siguiente al sueño.

En la primera secuencia se utiliza el presente, porque se trata de un enunciado del narrador lector ante el público, los narratarios. A continuación, el narrador recurre al pretérito porque relata un acontecimiento anterior a la lectura del cuento, la historia del sueño y lo que hizo el narrador el día después. La duración del sueño es un tiempo de dimensiones personales, no se somete a las medidas convencionales de minutos, horas o días. La descripción del espacio y del miedo del protagonista al encontrarse en la selva ofrece una escena en la que la narración pierde velocidad. Lo mismo pasa con la descripción de la isla, del barco negro y de los grupos que lo ocupan.

Una vez acabado el sueño, entramos en un tiempo con más duración, el del día en que el protagonista escribe el método y el cuento que sirve de ejemplo, *Una grieta en la nieve helada*. La acción empieza por la mañana, en un día de pocas nubes y un sol radiante, y termina antes del anochecer; puede ser un día de verano –recuérdese *El sueño de una noche de verano*, de *W. Shakespeare*-. El tiempo va en dirección lineal que de vez en cuando se ve interrumpida por unas analepsis que hacen referencias al sueño que el protagonista tuvo la noche anterior.

Así tenemos cinco momentos principales en esta parte del relato:

1. El despertar del protagonista y la escritura de las dos primeras reglas del método.

⁵⁶² Véase, «Para Manuel Pombo, de Bernardo Atxaga», en *Actas del coloquio internacional de Basilea: Por orden alfabético*, op. cit., pp. 75-76. Y en las mismas actas: POMBO, Manuel, «De oca en oca. Intertextualidad en Obabakoak y Lista de locos de Bernardo Atxaga», pp. 37-74.

⁵⁶³ ATXAGA, Bernardo, «Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que termina en p», en *Lista de locos y otros alfabetos*, op. cit., p. 130.

2. El momento de la meditación sobre el sueño durante el que *Axular* le había dado un plato de higos que, para su sorpresa, se encuentra también en la mano al despertarse.
3. La escritura de la tercera regla del método.
4. El descanso del protagonista que aprovecha para tomar dos cafés y leer el periódico. Dice que duró unas horas. El tiempo de la historia aquí es superior al del discurso, un párrafo resume lo que el personaje hace en unas horas. La velocidad es, por lo tanto, máxima.
5. La escritura del resto del método y el cuento ejemplo. La velocidad aquí es también alta porque en cinco páginas se cuentan unas horas que pasó el personaje escribiendo y reflexionando sobre lo que escribe.

No podemos aplicar las reglas de comparación del tiempo del discurso con el de la historia al método porque se trata de un ensayo, salvo en el ejemplo que el protagonista da sobre una posible situación en que puede encontrarse el plagiario. Aquí el tiempo de la historia es mínimo: lo que dura la conversación entre el plagiario y el periodista. El tiempo del discurso dura más, porque muchas veces el narrador reflexiona sobre el hecho narrativo, la actitud de los personajes y el clima de rivalidad que hay en el mundo literario. La velocidad de la narración aquí es lenta.

El espacio en este cuento es el espacio mental que destaca en todo el libro, *Obaba*, el mundo literario de *Bernardo Atxaga* en el que reflexiona sobre la literatura en general y la de su lengua materna, el euskera. Del espacio físico sólo se mencionan partes de su geografía: los montes que rodean al pueblo y los campos donde trabajan los campesinos. No se entra en detalles acerca de estos elementos porque no afectan a la acción al igual que ocurre con la casa, que deducimos que tiene dos plantas, con el dormitorio arriba y la cocina abajo.

El espacio que más se describe es el alegórico, el que ve el personaje en el sueño: la selva agreste y oscura que le inspira miedo, el páramo de la isla que le inquieta y el barco negro amenazante que le asusta. Sólo el paraje verde con hierba crecida y muchas higueras lo tranquiliza. A menudo el cambio de espacio supone otro en la otra dimensión del cronotopo: el tiempo. El traslado del personaje de un espacio a otro en el sueño supone un cambio de estado anímico y una nueva fase de tiempo de dimensiones personales.

En la tercera secuencia estos cambios también se notan. El primer momento se desarrolla en el dormitorio del protagonista que está acostado en la cama y escribiendo; el segundo, de pie ante la mesilla y después de vuelta a la cama; el tercero, en la cocina; el cuarto y el quinto en algún lugar de la casa donde el protagonista termina el método para plagiar.

Los personajes de este cuento tienen una función alegórica. Dejando aparte su caracterización como *personas*, son representantes simbólicos de la vida literaria en el País Vasco. *El Tío de Montevideo*, que nunca aparece con su nombre propio ni en la historia del lagarto ni en este cuento metadieético, es el áterege de *Bernardo Atxaga*, un escritor muy preocupado por el panorama que ofrece el euskera y la literatura vasca a

cuyo problema busca una solución. La vuelta a la tradición literaria es una de las vías de desarrollo de las letras universales, pero vistas las circunstancias de las euskéricas, habrá que buscar la solución en otras posibles direcciones, entre ellas el plagio.

No se menciona nada de la apariencia física del personaje, sólo se destaca su parte anímica que empieza por el miedo en el paraje hostil del sueño, la preocupación por el futuro de su lengua y termina con la alegría propia de los escritores cuando conciben una nueva obra y consiguen acabarla de un modo satisfactorio. Es un personaje que por lo visto tiene las típicas manías de un individuo acostumbrado a vivir solo: su café al despertar, su periódico, su mesilla con el cuaderno al lado por si se le ocurre escribir algo..., etc. Su función en el relato es la de un sujeto cuyo objeto es conseguir cumplir su compromiso con su maestro y con la sociedad en que vive: redactar un método de plagio que sirva para las nuevas generaciones.

El adyuvante es *Axular*, un fantasma que vive en el mundo onírico, que guía al protagonista. Cuando vivía, escribió una de las obras pioneras de la literatura vasca: *Gero*⁵⁶⁴. Se nota la admiración del narrador por la figura de este escritor, al que califica de “¡*El más preclaro maestro, la más alta autoridad, y el primero de todos los autores vascos!*”⁵⁶⁵. Confiesa esta admiración: “*No me arrepiento ahora de haberle leído. Usted es mi maestro y mi autor más querido*”⁵⁶⁶. Por eso habla siempre con él con reverencia llamándole *maestro* o utilizando el circunloquio de *el Doctor Angélico de Euskal Herria*.

La elección de *Axular* como guía responde a un deseo explícito del autor pues es el que atrajo la atención de los vascos hacia su lengua. *Atxaga* lo cita en *Lista de locos y otros alfabetos* reproduciendo parte de la introducción de *Gero*. Junto a un *Aladino* interesado por la literatura vasca, leen: “*Parece ahora que la lengua vasca está avergonzada, que es extraña, que no se atreve a presentarse en público, que no es capaz, grande ni hábil. Porque, incluso entre sus naturales, algunos no saben cómo escribir ni cómo leer*”⁵⁶⁷. Más adelante subraya la importancia de *Axular*: “*Axular y otros escritores de su tiempo crearon un lenguaje literario, ni más ni menos.*”⁵⁶⁸. Este interés por el futuro del euskera es la característica principal del *Axular* que aparece en el cuento.

Los otros personajes son coros representativos: el primero aparece en la historia del sueño y representa a los enemigos del resurgimiento del euskera; el segundo es el de los habitantes de *Obaba* observados por el narrador-protagonista desde la ventana del dormitorio, sus saludos afectuosos y su trabajo en el campo reflejan un cuadro costumbrista de papel secundario en la narración para resaltar la parte de realidad del cuento (también es ficción) y que no todo es un sueño. Lo mismo pasa con el personaje

⁵⁶⁴ Véase *Axular, Gero*, Burdeos, 1643 (ahora en facsímil: Bilbao, 1988) y VILLASANTE, Luis, *Axular. Mendea. Gizona. Liburua*, Arantzazu, Oinati, 1972.

⁵⁶⁵ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 401.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

⁵⁶⁷ ATXAGA, Bernardo, «Plis Plas, Plis Plas, Plis Plas. Medio Alfabeto Sobre la Literatura Vasca», *Lista de locos y otros alfabetos*, op. cit., pp. 94-95.

⁵⁶⁸ *Idem*, p. 95.

del supuesto plagiario y el periodista que le discute sobre el plagio, sólo sirven para ejemplificar.

Por medio de una *metalepsis*, el personaje del *Tío de Montevideo* de la historia del lagarto se inserta como narrador en primera persona de este relato metadieético, tal como ocurre con *Mister Smith* o *Samuel* como narrador autodieético de *De soltera*, *Laura Sligo*. Este relato empieza desde el nivel intradieético de la historia del lagarto, el personaje conversa con los contertulios de la charla literaria y procede a dar una introducción de lo que va a contar. La historia del lagarto es el nivel extradieético correspondiente a la historia de *Método para plagiar* y ésta, a su vez, tiene un plano intradieético: el método para plagiar, las vivencias y reflexiones del protagonista mientras lo escribe y el sueño.

El narrador es el mismo en las tres secuencias del relato, un narrador autodieético, es decir, un personaje de la acción, *homodieético*, que la cuenta desde dentro de la diégesis, *intradieético*. Es el protagonista de los hechos que está contando y es el que tiene todo el privilegio de la focalización, una focalización interna fija. Es omnisciente y su omnisciencia es editorial. Cuando habla de una supuesta situación en la que un plagiario puede ser descubierto, narra un pequeño relato metadieético en el que se ve muy seguro de lo que va a pasar. La actitud del plagiario o del periodista, para él, es previsible. Es participativo e intervencionista, muestra su propia opinión sobre los hechos y los personajes, como cuando el narrador califica a *Axular* como el maestro o el doctor de *Euskal Herria*. Una de las características principales de este narrador es que es reflexivo, el hecho de escribir y crear literatura es motivo de muchas de sus reflexiones.

Los discursos de los personajes se introducen en el modo narrado del relato mediante la citación con técnicas como la del estilo directo, bien citando el diálogo entre el protagonista y *Axular* o entre el periodista y el plagiario, bien introduciendo los monólogos interiores. Casi todo el episodio del barco negro se narra así, en forma de un diálogo con *verba dicendi* o/y rayas:

“—¿Qué barco es ése, Maestro? ¿Y quién es esa gente que va en él? —le dije.

Él, antes de contestarme, suspiró.

—Ese barco es como aquel *Grand Saint Antoine* que arribó al puerto de Marsilia.

—No tengo noticia alguna acerca de ese barco, Maestro —le confesé.

—*Grand Saint Antoine* era el nombre del barco que llevó la peste a Marsilia.

—¿Quién es, entonces, esa gente? —me sobresalté.”⁵⁶⁹.

Los monólogos interiores en que el único público del personaje es él mismo abundan. Cuando se despierta el protagonista, exclama, asombrado de haber prometido escribir un método para plagiar: “«¡Le he prometido idear un método para plagiar!», recordé una vez que estuve despierto del todo”⁵⁷⁰; se le ocurre la primera regla del método: “«Un plagiario ha de seleccionar textos de argumento claro —se me ocurrió

⁵⁶⁹ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., pp. 402-403.

⁵⁷⁰ *Idem*, p. 409.

entonces—. *Ésta sería la primera regla del método.*»⁵⁷¹ Y le sorprende que pueda escribir con tanta sabiduría: «¿De dónde me venían a mí tantas ideas? ¿No era yo, acaso, un completo ignorante en cuestión de plagios? Allí pasaba algo raro. «¿De dónde han salido estos higos?», me pregunté entonces atónito. Porque todavía no era la temporada de higos en Obaba.»⁵⁷².

El método para plagiar es una especie de ensayo expositivo que el narrador cita como una reproducción literal y lo sitúa entre comillas angulares⁵⁷³. El texto expone cada una de las reglas del método dando un ejemplo explicativo para el lector: «*« dicho de otra manera, hay que elegir cuentos o novelas cuyo argumento pueda resumirse en unos cuantos hechos o acciones [...] se pueden utilizar mil cuentos de la recopilación de Las mil y una noches, pero ni uno solo de una antología de vanguardia.*»»⁵⁷⁴.

⁵⁷¹ *Ibidem.*

⁵⁷² *Idem*, p. 411.

⁵⁷³ *Idem*, pp. 409 y ss.

⁵⁷⁴ *Idem*, pp. 409-410.

B. 4. 3. 2. 10. UNA GRIETA EN LA NIEVE HELADA⁵⁷⁵

El presente relato es la aplicación del método para plagiar introducido en el cuento anterior. En éste no se menciona el texto plagiado, sólo hay una referencia al autor de dicho texto en boca de *Axular* cuando habla de lo engañosos que son los enemigos de la isla: “*Sus palabras, como las monedas de aquel Maese Adam, solamente sirven para el engaño*”⁵⁷⁶. Más tarde, en *Lista de locos y otros alfabetos*, como hemos señalado anteriormente, declara que el texto motivo de plagio es el cuento de *La tortura por la esperanza* de *Philippe Auguste de Villiers de L'isle-Adam* (1838-1895)⁵⁷⁷, aunque también existen claras coincidencias con el cuento de *El Pozo Y El Péndulo* de Edgar Allan Poe (1809-1849)⁵⁷⁸ que pueden atribuirse a que el cuento de *Villiers de L'isle-Adam* plagia el de Poe. Más adelante desarrollaremos detenidamente este aspecto.

La primera secuencia de nuestro relato sitúa en el espacio y el tiempo en que se desarrolla la acción: una noche fría en las montañas del Tíbet nepalés. *Philippe Auguste Bloy*, uno de los miembros de una expedición de montañeros en la zona, cae en lo más profundo de una grieta en la nieve. *Tamng*, el sherpa que le acompaña, no consigue socorrer al alpinista por el miedo al frío que llega a rozar los cuarenta grados bajo cero y mueve las placas de hielo formando nuevas grietas. Como señal para poder localizarlo después, el guía deja la mochila roja que llevaba al hombro en el borde de la grieta. Su llegada al campamento anunciando la desaparición de *Philippe* es la que abre la narración.

La noticia entristece a todos los del campamento, europeos y lugareños. Dan por muerto al hombre, por eso les sorprenden las preguntas del líder de la expedición, *Mathias Reimez*, el *ginebrino que figuraba en todas las enciclopedias de alpinismo por su ascensión al Dhaugaliri*⁵⁷⁹. Al principio, piensan que está preparando ya la expedición que saldrá de madrugada con la misión imposible de rescatar a *Philippe*, pero, para sorpresa de todos, lo ven poniéndose el equipo de alpinista y llevando unas cuerdas y una linterna para salir en el acto. Pide que nadie le acompañe porque es su responsabilidad y no quiere arriesgar la vida de otros para cumplir con su deber.

Los europeos que conocen a *Philippe* y *Mathias* saben que los dos trabajan juntos en las estaciones de esquí de los alrededores de *Ginebra* y creen que la osadía de *Mathias* se debe a los lazos de amistad que deberían haber surgido entre los dos a raíz del largo tiempo que llevaban juntos allí. Los sherpas piensan que esta decisión de arriesgar la vida se debe a la condición de *Mathias* como jefe y líder responsable del grupo. *Gyalzen*, el más viejo de ellos, reza por que los dioses lo ayuden en su cometido. Los dos grupos se ponen de acuerdo en una cosa: la admiración de esta acción noble.

⁵⁷⁵ *Idem*, pp. 429-436. En la versión en euskera, *Pitzadura bat elur izoztuan*, pp. 337-344.

⁵⁷⁶ *Idem*, p. 403.

⁵⁷⁷ DE VILLIERS DE L' ISLE-ADAM, Auguste, *Cuentos crueles*, traducción y edición literaria de PÉREZ LLAMOSAS, Enrique, Madrid, Cátedra, 1984.

⁵⁷⁸ POE, Edgar Allan, *El pozo y el péndulo y otras historia espeluznantes*, Madrid, Valdemar, 1995.

⁵⁷⁹ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 419.

Pero el narrador omnisciente que sabe todo acerca de la acción sorprende al lector implícito y declara que el motivo de lo que hace *Mathias* no es nada de lo que creen los personajes, sino el odio que siente éste hacia *Philippe*. Más adelante se aclarará el misterio.

La segunda secuencia tiene como núcleo el encuentro entre *Philippe* y *Mathias* dentro de la grieta. Empieza explicando la situación en que está *Philippe*: tiene una pierna rota y un corte profundo en un costado como resultado de la fuerte caída. A pesar del dolor, el sueño se apodera de él por culpa del frío intenso. La muerte para él es algo dulce que le liberará del dolor. Por la oscuridad de la grieta y la confusión producida por el fuerte sueño, no se da cuenta de bajada de *Mathias* con las cuerdas y una linterna en la mano. Al principio piensa que es el sherpa que le acompañaba y le pide que aleje la luz de la linterna de su cara porque le ha asustado.

Como si se tratara de un interrogatorio, *Mathias* no deja de dirigir la luz hacia la cara de *Philippe*. Amenazadoramente le dice que no es el sherpa sino *Mathias*. Finge que está apenado y que sufre mucho. Su tono se vuelve sarcástico y, mediante una analepsis, se convierte en un narrador en primera persona que le cuenta su historia de amor con *Vera*, su mujer: se conocieron siendo muy jóvenes, él con dieciséis años y ella con quince. Según *Mathias*, lo veía todo bello y se enamoró de ella a pesar de que *Vera* era fea. Su amor iba creciendo hasta que se casaron. Se cree que el amor se acaba al casarse, sin embargo, él siguió queriendo a su mujer y la llevaba en su corazón allí adonde fuese. Por eso pudo escalar el *Dhaugaliri*.

Philippe se da cuenta de que *Mathias* le dice todo eso porque se ha enterado de la relación amorosa que mantenía con su mujer. Intenta defenderse alegando que no se ha acostado con ella, pero *Mathias* sigue contando su historia. Gracias a unas fotos sacadas por alguien al que había encargado que vigilase a su mujer, se dio cuenta de la doble traición cometida por su esposa y su amigo *Philippe*. Las instantáneas revelaron que éstos habían frecuentado unos hoteles cuando se ausentaba el marido, la última cita duró una semana entera cerca del lago *Villiers de Lausana* cuando él preparaba la expedición en que están en estos días. Este topónimo no existe en realidad, sólo es un rastro que deja el autor para dar pistas de que el cuento está plagiado de uno de los del autor que tiene este nombre.

Sin quitar la luz de la linterna que dirige a la cara de su rival, *Mathias* continúa su soliloquio. Confiesa a *Philippe* que tuvo ganas de matarlo en muchas ocasiones cuando pasaron por *Kathmandú* o *Lukla*, pero que no pudo hacerlo porque no era un asesino y además porque esos lugares son tan sagrados para él que no puede mancharlos de la sangre de su traidor. Le comunica que no lo va a matar ni lo va a salvar a pesar de sus súplicas. Dejará que *La Montaña* lo juzgue y ella puede salvarlo o dejarlo morir de frío. Él sólo ha venido para que *Philippe* sepa antes de morir que lo odiaba infinitamente. *Philippe* empieza a insultar a *Mathias* y a acusarlo de pesado y creído y le dice que por eso *Vera* le llorará a él, algo que nunca haría por *Mathias*. Entonces éste ya había desaparecido de la grieta.

El núcleo de la tercera secuencia lo ocupan las horas de sufrimiento, pero también de esperanza, de *Philippe* dentro de la grieta helada. La excitación resultado del encuentro no esperado con *Mathias* le ha calentado la sangre y le ha despejado la mente. Piensa en una posible vía para escaparse de este destino. Sabe que los alpinistas tienen la costumbre de dejar las cuerdas con las que descienden para que no formen un peso que obstaculice la vuelta al campamento. La posibilidad de que *Mathias* también lo hiciera por la fuerza de la costumbre le aviva la esperanza. Busca las cuerdas a manotazos en la oscuridad y, como había supuesto, las encuentra llenándose de ilusión.

A pesar del dolor emprende la ascensión, quiere salvarse de la muerte segura que le espera en el fondo de la grieta. Ésta es tan estrecha que le permite apoyarse con la espalda en una de las paredes y con la pierna sana en la otra. Los primeros diez metros de subida le cuestan una hora entera. Más adelante, cuando llega a los dieciocho metros, una avalancha de nieve le hace perder el equilibrio y lo empuja hacia uno de los salientes de la grieta que le golpea justamente en la herida que tiene en el costado. Ve muy cerca la muerte en el fondo de la grieta y considera que es algo dulce comparada con el sufrimiento que padece, pero la esperanza de salvarse lo anima a seguir con la escalada.

Así lo hace durante una media hora, entonces nota el cambio de color de la nieve que va de gris a blanco, señal de los primeros rayos del sol y de la proximidad de la salida. Al salir de la grieta ve el cielo rojizo del amanecer, el pico *Lhotse*, el valle helado y el camino que lleva al campamento. Abre los brazos y mira al cielo agradeciendo su salvación a *La Montaña*. Entonces siente que sus brazos retroceden y que alguien le está abrazando. Baja los ojos y descubre a *Mathias* que le empuja al fondo de la grieta diciendo: “*No está bien hacer trampas, Phil*”⁵⁸⁰. Entonces, mientras cae en el abismo, se da cuenta de que todo era una tortura planeada por *Mathias* que “*tampoco había querido perdonarle el sufrimiento de la ilusión*.”⁵⁸¹. Como él había sufrido la pérdida de la ilusión por el amor, decidió vengarse haciéndole sufrir mediante la pérdida de la ilusión por salvar la vida.

La acción principal de este relato de tortura se desarrolla en un tiempo comprendido entre un anochecer y el amanecer del día siguiente en los tiempos modernos, el siglo XX. La linealidad del tiempo del relato se ve afectada por las anacronías retrospectivas, *analepsis* sin las cuales el orden de la acción sería el de la historia de amor de la pareja, su casamiento, la pérdida del amor por parte de *Vera*, la escalada exitosa de *Mathias* al *Dhaugaliri*, la relación amorosa de la esposa con el amigo del marido, *Philippe*, el descubrimiento de esta relación por parte de *Mathias*, la salida de la expedición a *Nepal*, los intentos de matar a *Philippe* por parte de *Mathias* y la caída de aquél en la grieta. Todos son momentos anteriores al presente, las *analepsis* que a ellos se refieren dan un ritmo más lento a la narración.

Se utilizan unas elipsis que agilizan un poco la velocidad del relato. Son elipsis de tipo implícito porque suprimen partes de la acción que se sobrentienden, como por

⁵⁸⁰ *Idem*, p. 427.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

ejemplo, el tiempo que dura el viaje de *Mathias* hasta llegar a la grieta. El tiempo de la escalada de *Philippe* es resumido porque, aunque dura toda la noche, sólo se mencionan tres momentos: una hora después de empezar la ascensión, media hora después de llegar a los dieciocho metros cuando cae la avalancha de nieve, y el amanecer. La acción entre estos momentos se sitúa en las elipsis implícitas que dan mucha velocidad al relato. Sin embargo, el momento de la llegada a la salida se hace largo, se trata de un tiempo de dimensión personal en el que se ofrece una escena de la geografía de los alrededores de la grieta y se da una explicación de la manera con que *Mathias* había torturado a *Philippe*.

El espacio se sitúa en dos lugares: el primero, en el que se sitúa la acción del presente de la historia, es el montañoso y frío *Nepal* de cuya geografía se hacen referencias a lugares como la región o ciudad de *Katmandú* (*Kathmandú* en el relato), la montaña de *Dhaolāgiri* (*Dhaugaliri* en el relato), la montaña de *Lothse* y el topónimo *Lukla* que puede tratarse de una ciudad; el segundo es el espacio de la historia del pasado al que se alude por medio de las analepsis. Se trata de *Suiza* y en particular de *Ginebra* con sus estaciones de esquí en las que trabajan los protagonistas. También se hace mención de hoteles donde se encontraban los amantes en ciudades como *Munich*, *Zurich* y la misma *Ginebra*. Entre los espacios de esta ciudad queremos destacar lo que el narrador llama el lago de *Villiers de Lausana* que, como hemos dicho anteriormente, es un sitio ficticio cuya función es evocar el nombre del escritor francés *Villiers de L'isle-Adam*.

Hay dos lugares principales en los que se desarrolla la acción en el presente: el campamento Uno y la grieta y sus alrededores. Del campamento no se mencionan muchos detalles. Es un espacio de dimensiones estándares que se deja para la imaginación del lector implícito. El otro espacio sí se describe porque, junto al tiempo, son dos elementos principales que contribuyen a que aumente el sufrimiento de *Philippe*. La grieta es estrecha y con las paredes llenas de salientes. En el momento de la acción está muy fría y oscura, así que no se distingue el color blanco de la nieve. Este color, cuando es visto por el protagonista, es señal de la llegada del día y la proximidad de la salida de la grieta. Al llegar aquí, el protagonista contempla *La Montaña* y le agradece que le haya salvado. Según observamos a lo largo de todo el relato, se escribe la palabra *montaña* con mayúscula, como si fuera un dios todopoderoso que tiene en sus manos el destino de los alpinistas, sobre todo el del protagonista, por eso le agradece a la montaña y no a Dios su salvación.

Los dos personajes principales son *Mathias* y *Philippe*. Ambos aparecen con su nombre y apellido. No podemos atribuir el papel de protagonista a uno de los dos exclusivamente. Los dos sufren, cada uno por razones diferentes: el primero por la desilusión amorosa al descubrir que su mujer le traicionaba con uno de sus amigos y el otro por estar encerrado en la grieta malherido esperando una muerte segura. El núcleo de la acción está en la venganza del primero haciendo que el segundo tenga esperanza de sobrevivir y quitársela cuando menos se lo espera. De esta forma, no podemos decir

que el torturador sea el protagonista, tampoco que lo sea del todo el torturado, pero éste es el más caracterizado psicológicamente por el narrador.

Philippe Auguste Bloy es el que recibirá entonces la función de protagonista. Su nombre es también el nombre de pila del conde de *Villiers*, *Jean Marie Mathias Philippe Auguste de Villiers de l'Isle-Adam*. Él apellido corresponde al de uno de los mejores amigos del autor francés, nos referimos a *León Bloy* (1846-1917). Del aspecto físico del personaje no sabemos nada. Es un alpinista profesional que mantiene una relación amorosa con la mujer de un amigo y compañero de trabajo y aventuras en la montaña.

Disimula diciendo que no mantuvo relaciones sexuales con ella, pero las fotos que tiene el marido prueban lo contrario. Cuando se ve al borde de la muerte, se lo confiesa. Del perfil psicológico del protagonista destaca hasta el último momento su amor a la vida y su confianza en *La Montaña*. La esperanza es el motor de todo su esfuerzo para salvarse, pero el final trágico le enseña que ha sido objeto de una tortura planeada por su rival que le empuja para caer en las profundidades de la grieta, muerte que intentaba esquivar durante todo el relato.

El antagonista o el oponente es *Mathias Reimz*, cuyo nombre viene también del autor francés. Es también alpinista, famoso por haber podido escalar el *Dhaugalir*. Su amor a *Vera* es el que le mueve a superar todas las dificultades que se le oponen en las expediciones. La desilusión es enorme cuando descubre la traición de ésta con uno de sus amigos. Decide vengarse de él con la mayor crueldad posible. Le da la esperanza de escapar de la muerte en la grieta y, al final, es él el que lo empuja al fondo después de que *Philippe* consiga llegar a la salida.

Según el protagonista, es un hombre que se cree perfecto pero en el fondo es un payaso: “—*Te crees mejor que los demás, Math. Un montañero ejemplar, un marido ejemplar, un amigo ejemplar. Pero sólo eres un payaso miserable. ¡Ninguno de los que te conocen bien te soporta!*”⁵⁸². Cuando habla con *Philippe* como amigo y marido dolorido, se nota en él el sarcasmo típico de alguien que cree tener en sus manos todos los hilos de la acción. Le hace concebir esperanzas de que le va a salvar, pero le dice al final que sólo ha ido a la grieta para decirle que lo odia. La crueldad del personaje es el resultado de su desilusión.

Para completar el típico trío amoroso, falta la esposa de *Mathias*. No participa en la acción principal pero se menciona varias veces. Su nombre, *Vera*, está tomado de otro relato de *Cuentos Crueles* de *Villiers de l'Isle-Adam* en el que el amor sobrevive a todo, incluso a la ultratumba. Quizá por eso *Philippe* le dice a *Mathias* que ella le llorará: “—*¡Vera llorará por mí! ¡Por ti no lo haría!*”⁵⁸³. El marido le describe a su rival el físico de *Vera*, cuando ésta era joven: fea, muy alta para su edad y muy huesuda. Sin embargo, se enamoró de ella y se casaron. Quizá este concepto que tenía el marido de ella, junto a su dedicación al trabajo y las aventuras de montaña, sea el motivo de que ella le haya traicionado.

⁵⁸² *Idem*, p. 424.

⁵⁸³ *Idem*, p. 425.

El resto de los personajes son secundarios. Algunos participan en la acción principal, como el sherpa que anuncia la caída de *Philippe* en la grieta o el anciano que reza por que *Mathias* pueda salvar a *Philippe*. Los demás son un mero coro que hace bulto y refleja las opiniones de los miembros de la expedición acerca de la salida del jefe del grupo en busca de su amigo que está en apuros. Los europeos creen en el espíritu de solidaridad y compañerismo típicos de los alpinistas como motivos de tal acción osada, y los sherpas lugareños creen en la responsabilidad de un líder que sacrifica la vida propia para salvar a sus liderados.

La red de relaciones de los personajes es muy extensa: por un lado, podemos hablar de una relación de protagonista (sujeto) que se enamora de la mujer de un amigo (objeto) y éste lo mata (oponente); por el otro, podemos hablar de un protagonista (sujeto) que intenta salvarse de la muerte (objeto) pero el antagonista (oponente) le hace fracasar en su intento. La relación puede ser a la inversa, es decir, un sujeto que intenta vengarse cruelmente (objeto) del amigo que le ha traicionado (oponente) y lo consigue.

El relato metadieético es contado por un narrador que se sitúa fuera de la acción y no forma parte de sus personajes. Es un narrador extradiegético-heterodieético que utiliza la tercera persona para contar la historia y que, en una ocasión, deja que uno de los personajes cuente parte de ella: *Mathias*, narrador homodieético, contando a *Philippe* (narratario) su vida amorosa con *Vera*. Utiliza más de un tipo de focalización: al principio, una focalización desde fuera ofreciendo las opiniones de los miembros de la expedición con sus focalizaciones u opiniones personales acerca de la acción para dar el resultado de una focalización múltiple o socializada, de modo que ninguna de las focalizaciones tiene el privilegio de comunicar la historia al lector implícito.

Más adelante, sigue focalizando la acción, en este caso dentro de la grieta, desde fuera, pero deja que la visión del protagonista domine en la narración de la ascensión por las paredes de la grieta. Al final se resuelve el conflicto de focalizaciones a favor de la suya propia, la que lo ve todo, de un narrador omnisciente, desde fuera. Es un narrador que no interviene en la acción, no juzga ni reflexiona sobre el hecho narrativo ni sobre los sucesos pero se identifica más con el personaje de *Philippe* que con el de *Mathias*, por eso consideramos al primero protagonista del relato.

El narrador extradiegético es el dueño de la voz a lo largo de todo el relato pero hace que sus personajes también hablen, o mejor dicho, como afirma *Graciela Reyes*⁵⁸⁴, los deja hablar. Utiliza para ello las siguientes técnicas:

- Sumario menos puramente diegético. Se menciona el acto de habla del sherpa y su contenido general: “*el sherpa Tamng llegó con la noticia de que Philippe Auguste Bloy había caído en una grieta.*”⁵⁸⁵
- Discurso indirecto. El narrador utiliza un *verba dicendi* para citar el discurso de *Mathias* de un modo indirecto: “*A continuación, y dirigiéndose a sus compañeros,*

⁵⁸⁴ REYES, Graciela, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁸⁵ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak, op. cit.*, p. 419

declaró que no aceptaría la ayuda de nadie. Iría completamente solo. Era él quien debía arriesgarse, era su deber”⁵⁸⁶.

- Discurso directo. El narrador ofrece el diálogo de los personajes utilizando un *verba dicendi* introductorio o/y las rayas. Por ejemplo, en la conversación entre Mathias y el sherpa se nota cómo el narrador ofrece la manera de hablar de éste:

“—¿Estaba vivo?

—No saber, Mister Reimz”⁵⁸⁷.

- Los monólogos interiores, que abundan en boca de *Philippe* mientras escala por la grieta y que se citan siempre entre comillas angulares: “«Si Mathias...», pensó”⁵⁸⁸. Más que citar un monólogo, el narrador cita aquí un flujo de conciencia, porque la oración no está completa.

Ahora es el momento de referirnos a la intertextualidad en el cuento. Por un lado, *Atxaga* reconoce haber plagiado el cuento de uno de *Villiers de l'Isle-Adam* (1838-1895) y, por el otro, el cuento refleja un juego literario que prueba la veracidad de esta declaración pero revela también la existencia de otro texto plagiado, *El pozo y el péndulo* de *Edgar Allan Poe* (1809-1849). No se puede negar la clara influencia que ejerció la literatura fantástica de *Poe* en *Villiers de l'Isle-Adam* y el paralelismo que guarda *La tortura por la esperanza* (1888) de éste con *El pozo y el péndulo* (1842) de aquél. Parece que *Atxaga* se dio cuenta de este caso de plagio y decidió seguir el juego de *Villiers de l'Isle-Adam* plagiando su cuento y dejando rastros del de él en el texto, junto a otros de *Poe*.

Si aplicamos las reglas ofrecidas en el cuento *Método para plagiar*, encontraremos el siguiente resultado:

Diferencias (exotextos)⁵⁸⁹

El cronotopo de *Una grieta en la nieve helada* es totalmente diferente del de *El pozo y el péndulo* y del de *La tortura por la esperanza*. Nuestro cuento se desarrolla en el siglo XX en una zona montañosa de *Nepal*, mientras que el de *Poe* transcurre en *Toledo*, empieza poco tiempo antes de la invasión francesa, a principios del siglo XIX, y termina con la propia invasión y con el final de la Inquisición por orden de *José Bonaparte*. En el de *Villiers de l'Isle-Adam*, la acción se desarrolla en el siglo XVI en *Segovia*. Los textos de los dos autores, el norteamericano y el francés, atribuyen las torturas a los representantes de la Inquisición en *España*, mientras que *Atxaga* la atribuye a los celos de un marido engañado.

Las diferencias se notan también en los nombres de los personajes. En *El pozo y el péndulo* no tienen nombres propios e incluso el torturador nunca aparece. En *La tortura por la esperanza* el protagonista es el rabí *Aser Abarbanel*, un judío aragonés, y el antagonista es *Pedro Arbuez de Espila*, sexto prior de los dominicos de *Segovia* y tercer Gran Inquisidor de *España*. En *Una grieta en la nieve helada* son dos alpinistas,

⁵⁸⁶ *Idem*, pp. 420-21.

⁵⁸⁷ *Idem*, pp. 420.

⁵⁸⁸ *Idem*, p. 425.

⁵⁸⁹ El exotexto es lo que queda en el texto nuevo si quitamos el intertexto o los rastros del texto original.

Philippe Auguste Bloy y *Mathias Reimz*, que se odian y compiten por el amor de la mujer del segundo. La muerte a manos de su rival que lo empuja hacia el abismo es también un elemento diferencial porque en el cuento de *Poe* el protagonista es salvado en el último instante y en el de *Villiers* es capturado por el inquisidor la víspera de su ejecución por los verdugos.

Coincidencias o rastros (intertextos y subtextos)

1. Con *La tortura por la esperanza*:

- Los nombres de los personajes que coinciden con el del autor francés y su obra.
- Las heridas de la víctima por un previo sufrimiento.
- La visita del torturador a su víctima llevando una linterna.
- La falsa muestra de afecto y compasión con que el torturador intenta engañar al torturado.
- El torturador engaña a la víctima dejando su destino en manos ajenas, en el caso de *Atxaga*, en manos de *La Montaña* y en el de *Villiers* en manos de Dios.
- El protagonista no reniega de sus creencias a pesar de la tortura. El rabino rechaza dejar la religión de sus abuelos porque será premiado en el Paraíso, y el alpinista insiste en amar a la mujer de *Mathias* aunque muera, porque sabe que le llorará cuando se entere de su muerte.
- La esperanza como un método de tortura. Se deja conscientemente un detalle que le da falsas esperanzas a la víctima: las cuerdas que *Mathias* finge olvidar y la puerta de la celda que un *familiar* finge no haber cerrado bien.
- La oscuridad del espacio en que está encerrada la víctima y la poca luz del amanecer en el caso de *Atxaga* y el anochecer en el caso de *Villiers*.
- Los protagonistas ascienden para salvarse: *Philippe* escala con las cuerdas y el rabí sube una escalera de caracol.
- Los dos sufren un accidente peligroso en el intento de escaparse de la muerte: la avalancha de nieve que desespera a *Philippe* y los agentes de la Inquisición que estaban a punto de descubrir al rabino.
- Al encontrarse en esta situación peligrosa, está a punto de fracasar su intento de huida, se les susurra un *quizá* que les anima a proseguir con el intento.
- Al pensar que ya están a salvo, dan gracias a las fuerzas todopoderosas que les han ayudado, el rabino lo agradece al *Dios de David* y el alpinista a *La Montaña*.
- Los dos ven un monte alto del que les llegaba un aire fresco que les inspira la confianza en el éxito de su intento: el rabino ve la sierra de *Segovia* y el montañero, a la montaña del *Lhotse*.
- Los dos alzan los brazos y miran al cielo, pero entonces sienten que están abrazados por otra persona, *Mathias* y el *Gran Inquisidor*.

- Los torturadores se burlan de la ingenuidad de sus víctimas y les dedican una frase sarcástica antes de conducirlos a la muerte.
- El descubrimiento por parte de las víctimas de que han sido objetos de una tortura por la esperanza es demasiado tarde.

Con *El pozo y el péndulo*:

- La lucha de los protagonistas contra el sueño y la oscuridad. Dan manotazos para guiarse bien en el sitio donde están encerrados.
- El instrumento de tortura a través de la vista que los persigue de lejos. El hereje ve el péndulo afilado abalanzándose sobre él y el alpinista no puede escapar del foco de la linterna que le molesta en los ojos.
- Los dos consideran la muerte como algo dulce comparado con su sufrimiento.
- El frío y la humedad donde están encerrados.
- El estrechamiento y los salientes en las paredes: en el caso de *Philippe* es un elemento que le ayuda en su intento de escapar mientras que es un peligro para el protagonista del cuento de *Poe* porque lo empuja hacia un pozo.
- El miedo a caer al abismo y perder la vida es un elemento común también. *Philippe* no quiere caer en el fondo de la grieta y el hereje no quiere caer en el pozo que representa la muerte que le quieren dar sus torturadores.
- Los dos tienen la boca seca, *Philippe* por el frío y el hereje por la comida salada que le daban los torturadores para que sintiera sed.
- Los dos aprovechan elementos de su entorno para salvarse de la muerte. *Philippe* hace uso de las cuerdas que había dejado *Mathias* y el hereje consiente que las ratas coman sus ataduras para alejarse del péndulo afilado que está a punto de rajarle el pecho.
- La poca luz que se percibe durante unos momentos al final de la acción cambia el color de las cosas. La nieve de la grieta adquiere un color gris y luego blanco por la luz del sol, mientras que los objetos colgados en el calabozo del hereje adquieren un color rojizo por la luz sulfurosa que iluminaba la celda y que venía de un agujero del que entraba un hierro derretido y rojo.
- Al final de la acción, los dos piensan liberarse del sufrimiento o la tortura pero son objeto de otra tortura peor: el alpinista es empujado por su rival y el hereje es empujado hacia el pozo, con la diferencia de que aquí le salvan en el último momento.

De lo expuesto anteriormente podemos llegar a la conclusión de que en el ejercicio de plagio, *Atxaga* ha hecho uso de dos textos diferentes pero que al mismo tiempo coinciden entre sí en muchos elementos sobre todo en el uso de la tortura por la esperanza, el espacio y el tiempo en la *España* de la Inquisición. Ha plagiado del cuento de *La tortura por la esperanza* sobre todo la fábula, y del de *El pozo y el*

Péndulo, la caracterización de los objetos y el sufrimiento psíquico-físico del protagonista que son más perfectos en este cuento que en el otro.

B. 4. 3. 2. 11. WEI LIE DESHANG

FANTASIA ON THE MARCO POLO'S THEME⁵⁹⁰

Este cuento es uno de los que *Bernardo Atxaga* escribió unos años antes de incluirlo en *Obabakoak*, puesto que lo había publicado en la revista *Plazara* en 1985⁵⁹¹. Como en *Una grieta en la nieve helada*, el cuento se basa en la obra de otro, esta vez no se trata de un plagio sino de una recreación o ampliación de una anécdota mencionada en el libro de viajes de *Marco Polo*⁵⁹². Es la que trata la leyenda del *viejo de la montaña*, un personaje entre la realidad y la imaginación popular que sembró el pánico en *Oriente Próximo* a finales del siglo XI y principios del XII, tanto entre musulmanes como entre cruzados.

Con un tono ambiguo, la primera secuencia del relato tiene como función hacer una introducción a la acción principal. Se hace referencia a hechos pero no se explican claramente. Presenta al protagonista y el espacio que lo rodea. *Wie Lie Deshang* es un criado que trabaja en el matadero del palacio construido por *Aga Kubalai*⁵⁹³, el gobernador de la ciudad de *Kiang'Si*⁵⁹⁴. Se nos cuenta parte de la historia del odio que siente hacia el tirano y cómo crece éste con el tiempo. *Wie Lie Deshang* ve la cabeza de *Aga Kubalai* en cada animal que sacrifica y se acuerda siempre de la tragedia de su familia en cuyo nombre hizo la promesa de vengarse de él cuando sólo tenía quince años. Cinco años después sigue odiándolo aunque no lo exterioriza. Su primer objetivo es matar al tirano y destruir a la ciudad de *Kiang'Si* que lo aceptó como gobernador.

La segunda secuencia tiene como núcleo el plan que tiene el protagonista para ejecutar su venganza. Con treinta años de edad se entera de que ha aparecido una nueva fe, el Islam, propagada por un mendigo llamado *Mohamed*⁵⁹⁵. Descubre en esta nueva fe el camino para vengarse, pero llevar a cabo sus planes le cuesta unos tres años en los que tiene que cruzar la bahía que separa la isla donde está el palacio de la ciudad. Al final, decide ir a la ciudad desde la cual emprenderá su viaje hacia las montañas de *Annam*⁵⁹⁶. El narrador omnisciente, por medio de un relato predictivo, da un salto en el tiempo y nos explica que en esta tierra están los hombres que crearán en el protagonista

⁵⁹⁰ *Idem*, pp. 451-463. En la versión en euskera, pp. 361-371.

⁵⁹¹ ATXAGA, Bernardo, «Wei lie deshang», *Plazara 1*, 1985, pp. 27-28.

⁵⁹² Véase, «Para Manuel Pombo, de Bernardo Atxaga», en *Actas del coloquio internacional de Basilea: Por orden alfabético*, op. cit., p. 76.

⁵⁹³ El nombre del gobernador concuerda con el del emperador mongol *Kubalai Jan* que consiguió conquistar toda China. El título de *Aga* es de origen turco y no se utilizaba en China. Esa confusión se debe a que los enemigos de los *asesinos* de la montaña eran turcos.

⁵⁹⁴ Se refiere a la región del sur de China conocida con el nombre de *Kiangsu* o *Jiangsu* y que se extiende sobre las costas bajas del mar amarillo. La región con el nombre mencionado en el relato, *Kiangsi*, es una provincia del centro de China y no da a ningún mar.

⁵⁹⁵ Un dato erróneo, puesto que Mohamed en la infancia era pastor y luego comerciante. A menos que la referencia sea a un predicador del Islam en China y que ése fuera mendigo.

⁵⁹⁶ Región central de Vietnam donde abundan las montañas, la cordillera annamita y los parajes agrestes.

y que serán la mano con la que éste ejecutará su venganza del gobernador y de la ciudad.

El narrador vuelve otra vez al momento presente de la acción: *Wie Lie Deshang* va por el sendero que comunica el matadero donde trabaja y una pequeña playa, como había hecho durante los tres años anteriores pero éste es su último viaje, coge el champán (una embarcación de fondo plano que se utiliza en los ríos de *China*) que tenía guardado cerca de una roca y rema hacia la costa. El narrador describe entonces el paisaje nocturno de la ciudad que está iluminada, como si fuera una bandada de pájaros que se acerca a posarse en la playa. El protagonista no contempla esta belleza, lo único que le preocupa es llegar cuanto antes a la pagoda o templo de *Siddarta*⁵⁹⁷, donde no ha estado desde los quince años de edad, es decir, unos dieciocho años antes. Ahora quiere pedir su bendición.

En el episodio del encuentro con Buda se nos desvela parte de las causas del excesivo odio de *Wie Lie Deshang* hacia *Aga Kubalai* y toda la ciudad de *Kiang'Si*. El protagonista mantiene una conversación con Buda en la que éste intenta hacerle renunciar al odio y a los deseos de venganza, tal como mandan las enseñanzas pacifistas del Budismo, pero el protagonista insiste en seguir con su plan. Por medio de una *analepsis* se nos cuentan las razones de *Wie Lie Deshang*: el ejército extranjero (se refiere a los mongoles) de *Aga Kubalai* atacó la ciudad de *Kiang'Si* cuando el protagonista tenía quince años. La familia de *Wie Lie Deshang*, que eran soldados, son los únicos que intentaron defender la ciudad. Nadie les ayudó en su misión y la ciudad acabó entregándose a *Aga Kubalai*. Éste mató a todos los miembros de la familia del protagonista excepto a él mismo, que consideraron un niño inofensivo. Su castigo sería llevarlo de siervo a trabajar en la cocina de su palacio.

Los primeros pasos de la venganza del protagonista consistieron en matar a unos treinta mercaderes de la ciudad para robarles todo el dinero necesario para el plan y guardarlo en una casa que compró en el barrio de *To'she*. Hizo una lista de los enemigos que traicionaron a su familia con unas cifras que indicaban la localización de sus casas para una futura venganza. Está tan decidido a seguir con su plan que llega a atacar al propio Buda y le acusa de traición por haberse vendido a *Aga Kubalai*⁵⁹⁸. Se marcha corriendo después de amenazar a Buda con quemarle el templo algún día. Llega excitado de rabia a la casa de *To'she* y sólo le tranquiliza ver el oro que había robado y los pergaminos repletos de nombres y cifras. Fuma opio por primera vez en su vida y entonces ve muy claro el final victorioso de su plan de venganza.

La tercera secuencia tiene como núcleo la preparación del plan que llevará a cabo para vengarse. Sale de la ciudad entre unos mercaderes disfrazado como uno de ellos y después se dirige las montañas de *Annam*. Por el camino va reclutando a gente para sus planes. El dinero le ayuda a emplear a casi quinientas personas entre carpinteros, albañiles, canteros, botánicos, pastores, cocineros y muchachas guapas. Unos quince días después de la partida, elige un valle recóndito en la zona de las

⁵⁹⁷ Se refiere aquí a Buda, el fundador del Budismo que tenía como nombre Siddhartha Gautama.

⁵⁹⁸ Se sabe que *Kubalai Jan* se convirtió al Budismo al terminar de conquistar China.

montañas y ordena convertirlo en un jardín cuidado, lleno de riachuelos y fuentes, y construir dentro de él cinco palacios.

Aparece entonces otro personaje: un viejo mercenario que piensa que el protagonista debe tener una pena muy grande para elegir un sitio así de apartado para retirarse del mundo. Se lo dice al protagonista y éste comenta que este paraíso no lo construye para él mismo sino para los annamitas que creen en un mendigo llamado *Mohamed* que les promete un paraíso parecido al que él está construyendo. Nombra al viejo mercenario como su lugarteniente y le encarga cuidar la obra que consigue terminar en el plazo de un año. Ya puede hacer uso del paraíso terrenal.

Con la ayuda de sus mercenarios hace emboscadas para los annamitas, conocidos por su habilidad en el uso del tiro con flechas y también por su ingenuidad. El primero de las víctimas es un cazador que vuelve a su aldea después de un día de caza. Los mercenarios lo rodean y le dicen que lo van a matar. Le suministran un narcótico para que pierda la conciencia y lo llevan al valle donde lo dejan junto a una fuente de cuyos caños manan leche y vino. Al despertarse, el annamita cree que está muerto y que Alá le ha premiado con el paraíso. Lo llevan ante *Wie Lie Deshang* que finge ser el profeta *Mohamed* y le invita a disfrutar del paraíso. El annamita agradece su generosidad porque lo deja estar en el paraíso sin merecerlo ya que ha sido un pecador.

En un relato siléptico se refieren las salidas nocturnas de los colaboradores de *Wie Lie Deshang* a la caza de los annamitas. A pesar de que el lugarteniente prevé reclutar en un mes a los doscientos annamitas que necesita el protagonista, lo consigue en sólo quince días, después de los cuales los jardines y los palacios se llenan de annamitas que agradecen el premio de Dios que los ha conducido a ese paraíso donde pueden disfrutar de la miel, la leche, el vino y gozar de las muchachas hermosas todas las noches. Ya se acerca la hora de vengarse de *Kiang'Si* y de su gobernador *Aga Kubalai*.

La cuarta secuencia tiene como núcleo las matanzas y atrocidades que cometen los annamitas en la ciudad obedeciendo a *Wie Lie Deshang* al que creen el profeta *Mohamed*. El protagonista los llama a su presencia y les habla de *Kiang'Si* y cómo está llena de pecadores y enemigos de Alá. En cada ocasión les enseña el nombre de un pecador y el dibujo hecho a base de las cifras que indican dónde vive. Les encomienda la misión de llevar a cabo el castigo divino sobre el pecador que tienen que matar con sus flechas envenenadas que solían utilizar en la caza del tigre. Un ángel (el lugarteniente de *Wie Lie Deshang*) los acompaña hasta la vivienda del pecador y luego los trae de vuelta al paraíso.

La noche anterior a la partida la pasan en el palacio del protagonista que les ofrece todos los lujos. A la mañana siguiente emprenden el viaje a *Kiang'Si* de la que vuelven siempre contentos por haber hecho cumplir la voluntad de Alá. Matan a mercaderes, capitanes del ejército de *Aga Kubalai* y a un juez junto a los miembros de su familia. Siguen difundiendo el terror por toda la ciudad durante seis meses hasta que un día prenden fuego al templo de *Siddarta* y una patrulla consigue capturar a dos

annamitas. Llega la noticia al gobernador que se pone contento porque por fin puede averiguar quién está detrás de tanto terror.

Hace llamar a todos los hombres importantes de la ciudad que perdieron la fe en la capacidad de su gobernador y lleva a los dos capturados ante todos en el sótano del palacio. Ordena que los torturen para que delaten a su jefe, pero los dos annamitas insisten en su versión: que vienen del paraíso, que les envía su profeta *Mohamed* y que su único dios es Alá. Los pobres hombres aguantan la tortura hasta la muerte convencidos de que así volverán al paraíso. Tras la muerte de ambos sin que el gobernador pueda sacarles ninguna otra información y produciendo un desconcierto y preocupación entre las personalidades de la ciudad, llega un guardia al palacio y anuncia que el hijo de *Kubalai* fue asesinado con una flecha que le atravesó el corazón. Entre la pena del gobernador y el miedo de los grandes de la ciudad que se apresuran a dirigirse a sus casas, termina el relato. El final ya es previsible: una escalada de violencia y odio que tal vez termine con la muerte de *Kubalai* o la del protagonista, pues el final es abierto.

El narrador de este relato ha utilizado la misma técnica del plagio mencionada en *Método para plagiar*: cambiar las características del cronotopo. La historia del viejo de la montaña tuvo lugar en los siglos XI y XII en Oriente Medio, mientras que la historia de *Wie Lie Deshang* se desarrolla en el siglo XIII en el sur de *China*. La fecha exacta de los acontecimientos no se menciona en la historia pero podemos deducir del acontecimiento de que el sur de *China* fue invadido por fuerzas extranjeras cuyo líder se llama *Aga Kubalai*, que puede tratarse del emperador mongol *Kubalai Jan* y que la acción transcurre a mediados del siglo XIII, época en que también *Marco Polo* sirvió en la corte de este emperador en la ciudad de *Jan Balik*, la actual *Pekín* durante la década de los setenta de aquel siglo.

La acción se desarrolla durante los últimos veinte años de la vida del protagonista. En la historia el orden de los acontecimientos es el siguiente: los enemigos extranjeros atacan la ciudad que se rinde a los invasores sin hacer caso a los llamamientos de la familia del protagonista para resistir. El jefe de los invasores mata a toda esa familia y lo lleva a su corte como siervo porque sólo tiene quince años. El protagonista empieza a odiar al gobernador. A los veinte años sigue odiándolo. A los treinta descubre la aparición del Islam y empieza su plan de venganza de *Kubalai* y la ciudad de *Kiang'Si*. Durante los tres años siguientes mata a más de treinta mercaderes para robarles el dinero y guardarlo en una casa en el barrio de *To'she*. Al cabo de estos tres años visita el templo de Buda y acaba prometiendo quemarlo. Emprende el viaje hacia las montañas de *Annam* en unos quince días. Construye su paraíso terrenal en un año. Durante seis meses los seguidores matan a sus enemigos.

El orden con que estos acontecimientos aparecen en el discurso no es del todo lineal. En muchos casos se utilizan analepsis para referirse a hechos del pasado partiendo de momentos posteriores. A los treinta y tres años se refiere a una visita que hizo al templo a los quince años, o a la traición que hicieron muchos de la ciudad a su familia. También se refiere a sus salidas nocturnas, en las que mataba a los mercaderes.

Asimismo se utiliza una prolepsis que se refiere a un hecho del futuro. Cuando sale *Wie Lie Deshang* en dirección a *Annam*, el narrador adelanta los acontecimientos y resume lo que pasará en el futuro: “Entonces, seguro ya de que nadie podría detenerle, decidió abandonar la isla y marchar para siempre a las montañas de *Annam*. Allí estaban los hombres que creerían en él y que luego, más adelante serían los mensajeros de su venganza. Los días de *Kiang'Si* estaban contados.”⁵⁹⁹

El largo tiempo que duran los acontecimientos, unos veinte años, y el escaso espacio del relato produce una máxima velocidad que se consigue mediante las elipsis que presentan saltos en el tiempo, como los cinco años que separan las edades de quince y veinte años del protagonista. También se utilizan los sumarios que resumen episodios de la vida del protagonista por medio de los relatos silépticos que cuentan una vez lo que pasa muchas veces, como los diez años que el protagonista pasó cortando cabezas de ganado para la cocina imaginando la del odiado *Kubalai* o los tres años en que todas las noches salía a escondidas para matar y robar a los mercaderes. Lo mismo pasa con el relato de las salidas de los annamitas llevando la venganza de *Wie Lie Deshang* durante seis meses.

A pesar de tanta velocidad, el ritmo del relato en algunos momentos se ralentiza, como ocurre en la escena en que el narrador describe la bahía de la ciudad de *Kiang'Si* de noche o los diálogos del protagonista con *Siddarta* y su lugarteniente. El momento más lento del relato y el de mayor intensidad emocional es el que comprende el final en el que el gobernador conversa con los annamitas capturados y en el que llega un guardia anunciando la muerte del hijo de *Kubalai* con una flecha envenenada.

El espacio de la historia, como hemos mencionado anteriormente, es el sur de *China*, un espacio que el lector implícito puede imaginar, por eso no se describe en muchos casos. Los espacios del discurso en los que se desarrolla la acción son en especial el palacio de *Kubalai*, el matadero de su cocina y el sótano, los jardines que lo rodean, la ciudad de *Kiang'Si*, el templo de *Siddarta*, la casa del protagonista en el barrio de *To'she*, los pueblos que están en el camino entre *Kiang'Si* y la montañas de *Annam*, los pueblos de esta región y el valle donde se construye el paraíso terrenal. Entre todos estos espacios, los únicos que se describen son el último y la ciudad de *Kiang'Si* de noche.

La descripción del paisaje nocturno de la ciudad destaca el bienestar en que vive y resalta el destino de desolación que le espera con la venganza de *Wie Lie Deshang*. Al mismo tiempo, la descripción de un paisaje bello como éste y la falta de fijación del protagonista en él destaca dos circunstancias importantes: por un lado, el odio que siente el protagonista hacia esta ciudad en la que pasó su infancia y era de esperar, como en la mayoría de los cuentos en que el personaje tiene que abandonar su tierra, que se parara un poco a contemplarla; por el otro, se resalta así la dedicación del personaje a remar con la barca y su preocupación por si le descubrieran y fastidiaran un plan que llevaba tres años preparando.

⁵⁹⁹ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 452.

El otro espacio que se describe es el valle de las montañas de *Annam* donde el protagonista construye su paraíso. Es una descripción que imita lo que menciona *Marco Polo* del escondite del *viejo de la montaña* en el castillo de *Alamut*. Los palacios y los jardines llenos de rosales, riachuelos y fuentes de miel y leche que imitan la descripción coránica del paraíso que Alá ha preparado a los mártires resaltan el elemento principal de la leyenda popular. Tanto los relatos de *Marco Polo* como los difundidos en los libros de los orientistas del siglo XIX y la tradición oral musulmana coinciden en resaltar la descripción de este espacio.

La estructura de la red de relaciones entre los personajes de este relato y los de la historia del *viejo de la montaña* es la misma: un hombre lleno de odio hacia la persona que ocupa el poder utiliza el engaño para atraer a seguidores que ejecutan su venganza matando al enemigo y creyéndose en un paraíso prometido del que habían disfrutado antes de salir en su misión suicida. Los nombres de los personajes son diferentes, tal como ocurre en *Una grieta en la nieve helada*. El protagonista se llama *Wie Lie Deshang* y el antagonista *Aga Kubalai*.

El odio es la característica principal del protagonista. El deseo de vengarse de los que arruinaron su infancia negando ayuda a su familia o matando a los miembros de la misma es el motor de todos sus hechos y que le asemejan al protagonista de *El conde de Montecristo* de *Alexandre Dumas* (1802-1870)⁶⁰⁰: los dos odian, deciden vengarse, consiguen mucho dinero para llevar a cabo sus planes de venganza y alcanzan algún éxito en su propósito. También encontramos un cierto eco de la protagonista de *La visita de la vieja dama* de *Friedrich Dürrenmatt* (1921-1990)⁶⁰¹.

La obsesión por la venganza vuelve loco al protagonista: llega a matar a mercaderes que no le han hecho daño con el fin de conseguir dinero, a amenazar con quemar el templo de su dios y a aprovecharse de la inocencia de los annamitas. Otra característica es la astucia con la que consigue convencer a los aldeanos annamitas de que están viviendo en el paraíso o de que él es el profeta *Mohamed*. Es un sujeto que tiene como objeto vengarse. Su oponente es *Aga Kubalai*, un extranjero cruel que mata a la familia del protagonista y lo emplea a él como criado en su palacio. Su orgullo se ve ultrajado por las acciones de los mensajeros de la muerte que incluso llegan a matar a su hijo. Su pena y asombro son tan grandes que prefiere ignorar la realidad escondiendo la cara con las manos al descubrir la muerte de su hijo.

El adyuvante en la acción es el fiel viejo mercenario que ayuda al protagonista en la construcción del paraíso terrenal, en conseguir los doscientos annamitas expertos en el tiro con la flecha, en engañarlos haciéndoles creer que están en el paraíso prometido por el profeta y en acompañarlos hasta las víctimas de *Wie Lie Deshang* y llevarlos de vuelta al valle. Podemos también clasificar como adyuvantes a los annamitas, aunque sin voluntad, sobre todo los dos que caen capturados en manos de *Kubalai* y insisten en que fueron enviados por el profeta *Mohamed* y en que, aunque los

⁶⁰⁰ Véase DUMAS, Alexandre, *El Conde de Montecristo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

⁶⁰¹ Véase DÜRRENMATT, Friedrich, *La visita de la vieja dama*, traducción al castellano, SOLAR, Juan José del, Barcelona, Tusquets, 1990.

maten, volverán al paraíso. Se parecen mucho a los dos fieles seguidores a los que se refiere *el viejo de la montaña* en su declaración: “Con sólo dos hombres completamente leales, yo derrocaría al sultán.”⁶⁰²

Otro personaje importante es el de *Siddarta* o *Buda*, a cuyo templo acude el protagonista para pedirle la bendición en su proyecto de venganza. Este dios es el único que le lleva la contraria al protagonista y el que indica que el odio es el que lo mueve. El protagonista no le hace caso y llega a quemarle la pagoda. Curiosamente, el incendio del templo es la circunstancia en que se capturan dos de los seguidores de *Wie Lie Deshang*, como si se tratara de otra venganza, esta vez, divina.

El narrador del relato metadieético contado por el personaje de *Mister Smith*, es un narrador extradiegético-heterodieético, no un personaje de la acción y cuenta desde fuera de ella. Es un narrador omnisciente editorial que lo sabe todo acerca del personaje, tanto sus hechos como sus sentimientos, por eso adelanta la acción y cuenta lo que va pasar cuando el protagonista viaja hacia *Annam* o sus sentimientos de odio y las reflexiones sobre el plan de venganza. Este narrador se muestra distante del personaje, es decir, no se ve identificado con él, por eso la focalización del relato es desde fuera. A veces toma una actitud irónica, sobre todo cuando habla de los ingenuos annamitas. Cuando un soldado va a convocarlos ante *Wie Lie Deshang*, utiliza la palabra ángel para referirse a él, tal como piensan los annamitas: “A veces un ángel llegaba a ellos y les pedía que fueran donde Mohamed, su buen profeta”⁶⁰³.

El modo narrado que el narrador utiliza incluye también el discurso de los personajes que se cita mediante las siguientes técnicas:

- Sumario menos puramente diegético en que sólo se menciona el acto de habla y partes de su contenido sin detenerse en las características del discurso de quien lo pronuncia: “oyó hablar de la nueva fe que había predicado un mendigo llamado Mohamed”⁶⁰⁴. Se utiliza este estilo también cuando se narra el episodio en que el protagonista habla con los annamitas de los pecadores de *Kiang'Si*: “Luego les hablaba de una ciudad de la tierra, Kiang'Si, llena de iniquidad y desprecio por Alá”⁶⁰⁵.
- Estilo directo en que se citan los diálogos de los personajes con el uso de *verba dicendi* y rayas, como el caso del diálogo entre el protagonista y *Siddarta* o entre él y su lugarteniente. También dentro de este estilo podemos incluir los monólogos interiores en los que el único público del personaje es él mismo. Cuando *Wie Lie Deshang* ve la proximidad del éxito de su plan de venganza, el narrador cita sus pensamientos entre comillas angulares: “«Kiang'Si, ha caído ya el primer grano de la arena que mide tu tiempo», pensó”⁶⁰⁶.

⁶⁰² Véase «Entrevista con Luis Racionero», *La Vanguardia*, 10/10/2001.

⁶⁰³ ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, op. cit., p. 460.

⁶⁰⁴ *Idem*, p. 452.

⁶⁰⁵ *Idem*, p. 460.

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

- Estilo indirecto libre con el que el narrador cede la voz al protagonista cuyo discurso aparece como si fuera el del narrador: “*Aga Kubalai debía morir, y Kiang’Si, la ciudad que le había aceptado como gobernador, debía ser destruida. [...] Los días de Kiang’Si estaban contados*”⁶⁰⁷. Aquí el que habla es *Wie Lie Deshang*.

Antes de finalizar este análisis, conviene destacar algunos aspectos de la intertextualidad en el relato. Hay una clara referencia al mito del *viejo de la montaña* y los *asesinos* mencionado en el libro de viajes de *Marco Polo*. Los conocidos erróneamente como los *asesinos* son los miembros de una orden mística shi’i ismailí⁶⁰⁸ conocida históricamente por el nombre de *Alamut*. El fundador de esta *tariqah* (orden) es *Hassan Sabbah*. Nació en *Persia* a mediados del Siglo XI y murió a principios del XII. Se refugió en la fortaleza de *Alamut* (a 1800 metros de altitud en *Mazenderan*, al sur del mar Caspio, en el actual *Irán*) con muchos desterrados shi’íes y se proclamó *jodavand* (gran maestro). Invitaba a un puro Islam espiritual, liberado de toda ley e interpretación literal del Corán: emancipación de la ley y de la servidumbre de la autoridad.

El Ismailismo que profesaba tenía como principio lo que llamaban *el paraíso en potencia* que quiere decir la vivencia del estado paradisiaco del hombre en la tierra, que se alcanza mediante la meditación. Estas ideas, como en muchos otros casos, por ejemplo las de la orden de los franciscanos o los jesuitas en occidente, no le venían bien a las autoridades abbasíes de *Bagdad*, los cuales emprendieron una campaña propagandística contra la orden mística y su fundador. Desgraciadamente, sólo la propaganda del poder es la que llegó a los libros de los orientalistas, a los libros de viajeros como *Marco Polo* y la tradición oral que llegó a Europa con los Cruzados. Al mismo tiempo, esta propaganda fue aprovechada por grupos opositores que sembraron el terror entre la gente⁶⁰⁹.

No cabe duda de que lo que quedó de la historia es sólo la leyenda que atribuía a *Hassan Sabbah* un poder extraordinario de manipulación sobre sus seguidores. La zona más reservada y alejada de los curiosos dentro del castillo consistía en un espacio verde en el que no faltaba ningún lujo para intentar recrear de esta forma el paraíso que prometía la tradición popular del Islam a los fieles. Dice la leyenda que les ofrecía orgías donde no faltaban muchachas muy guapas como las huríes del paraíso, alcohol y hachís. De ahí procede el nombre de *hashashín* que dio lugar al término *asesinos*. Los adeptos hacían cualquier cosa por satisfacer los deseos de su líder a cambio de volver a estas orgías después de cumplir con las misiones que les encomendaba.

Sus ordenes eran siempre asesinar a los hombres del poder a los que consideraba corruptos. Sus seguidores mataron al gran visir de los abbasíes *Nizam al-Molk* y a

⁶⁰⁷ *Idem*, p. 452.

⁶⁰⁸ Seguidores del imam Ismael, el hijo del sexto imam de los shi’as que murió el año 754. Llegaron a dominar Egipto y fueron conocidos como *fatimíes*. Uno de los aspirantes al califato fatimí, *Nizar*, fue asesinado por lo que sus seguidores se refugiaron en Siria e Irán. De ellos vienen los llamados *asesinos*. Véase CORBIN, Henry, *El hombre y su ángel*, Barcelona, Destino, 1995.

⁶⁰⁹ Véase JAMBET, Christian, *La grande Resurrection d’Alamut*, París, Verdier, 2000. Y OSUNA, Abdelkarim, «Fantasía sobre el viejo de la montaña», *Verdeislam*, 20/10/2001.

muchos otros enemigos. Declaraba: “*Con sólo dos hombres completamente leales, yo derrocaría al sultán*”.⁶¹⁰ Se conoce la habilidad de los *asesinos* en el uso de las dagas o puñales cortos y que casi siempre terminaban con éxito su misión con la dedicación de aquél que no perdía nada si lo mataban porque así iría al paraíso celestial. Los hijos de *Hassan* continuaron con la orden y llegaron a fundar varios núcleos de los *hashshashin* en *Persia* y *Siria* pero dieron a la orden el carácter de mercenarios que luchaban con el que les ofrecía más dinero. Su fama llegó a occidente a través de las crónicas de los cruzados y el libro de viajes de *Marco Polo*. El poder de esta secta iba disminuyendo hasta desaparecer a manos de los mongoles que derribaron el castillo y los mamelucos que saquearon sus comunidades en *Siria*.

Como percibimos en el relato de *Wie Lie Deshang*, el narrador, desde la actualidad, utiliza los mismos prejuicios y arquetipos sobre el Islam y los musulmanes en el siglo XIII en que vivía *Marco Polo*. El uso del truco de recrear el paraíso, la fidelidad de los seguidores, el uso de narcóticos, etc. son elementos comunes entre las dos historias. Podemos afirmar también que el espacio de nuestro relato y su situación al sur de *China* refleja rastros de la historia del viajero genovés, puesto que éste pasó unos diez años en *China* en los que trabajó en la corte de *Kubalai Jan* y emprendió, por pedido de éste, varias misiones en *China* y la región de *Cochinchina*, cerca de *Annam*, donde se desarrolla parte de la acción del relato⁶¹¹.

⁶¹⁰ Véase «Entrevista con Luis Racionero», *op. cit.*

⁶¹¹ Véase POLO, Marco, *Los viajes de Marco Polo*, traducción del italiano por María de Cardona y Suzananne Dobelmann, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

B. 4. 4. A modo de autobiografía⁶¹².

Este último capítulo aparece sólo en la versión castellana de *Obabakoak*. Más que autobiografía del autor empírico es un epílogo en el que podemos llegar a un paralelismo entre *Atxaga* y los personajes del libro. Al igual que ellos y como todo ser humano, su vida se desarrolla con una alternancia entre el libre albedrío y la predestinación o la Voluntad y el Azar que dominan tanto su vida como *el Juego de la Oca*. Avanzar en este juego, avanzar en la vida, depende de los dados o los hados, como el escritor los llama, es decir, dependen de la suerte. Cada vez que el jugador llega a una casilla donde hay una oca, una buena suerte, puede volver a jugar, tirar los dados, y seguir avanzando.

Lo peor que puede pasar a un jugador es caer en una casilla desde la que no puede avanzar tal y es el caso de las casillas cuarenta y dos, cincuenta y dos y cincuenta y ocho que representan el laberinto, la cárcel y la muerte respectivamente. El autor subraya, a continuación, la elección de la oca como el animal representado en el juego. Piensa que es porque se trata de un animal que puede moverse por tierra, por agua y por aire. Llega a la conclusión de que el mensaje de este juego tradicional es el “*de hacer bien las cosas, día a día, oca a oca; solamente esta continuidad garantizaría la sabiduría y la perfección finales*”⁶¹³.

A partir de este juego, el escritor resume su propia vida. Un adolescente que nace en mil novecientos cincuenta y uno, empieza a escribir en euskera a principios de los setenta, la tradición literaria de la que debe sacar sus modelos es escasa de libros, sólo se han salvado unos pocos de la censura de Franco y no son suficientes para formar un escritor. El autor deja aquí la impersonalidad con que hablaba y empieza a utilizar el típico *yo* autobiográfico. Cuenta que leyó a Gabriel Aresti a los veinte años y que tres años más tarde ha conseguido leer toda la producción literaria en euskera que se escapó a la dictadura.

El único camino para seguir es utilizar las otras tradiciones como propias, tal y como es el carácter de toda la literatura moderna, o mejor dicho posmoderna. El lector hoy en día puede leer la producción literaria de Arabia, de China o de Europa, cuyas obras “*pasarán inmediatamente a su vida y a su trabajo como escritor*”⁶¹⁴. La relatividad que supone que nada es estrictamente propio lleva al autor a la misma conclusión de *Celo Emilio Ferreire*: Euskal Herria “*es el lugar donde el mundo toma el nombre de Euskal Herria*”.

El autor precisa que lo que les falta a los escritores vascos no es tradición sino antecedentes. Se forma aquí un problema pragmático: ¿Cómo puede el escritor vasco introducir nuevos artificios a sus obras sin que dificulten la lectura al lector vasco no acostumbrado a dichos artificios? Es un mal por el que tienen que pasar hasta que la

⁶¹² ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*, *op. cit.*, pp. 491-496.

⁶¹³ *Idem*, p. 492.

⁶¹⁴ *Idem*, p. 453.

producción literaria nueva crezca en calidad y cantidad y el lector llegue a acostumbrarse a las innovaciones de estos escritores.

Atxaga vuelve a hablar de su experiencia personal, primero con la lectura, le gusta Baroja, y después con la escritura. En mil novecientos setenta y dos publica un cuento en la colección *Euskal Literatura*, en el setenta y seis una novela, *Ziutateaz* y dos años más tarde el libro de poemas *Etiopia*. Como en el juego de la oca, ha llegado a una viñeta, a una fase de la vida, en la que puede descansar y vivir de los derechos de autor de obras como *Bi anai* (1984) o *Obabakoak* (1988).

Al final, a modo de agradecimiento, el autor agradece a unasocas los saltos que han sido posibles gracias a ellas. Lasocas aquí son los dos literatos vascos Gabriel Aresti y Luis Mitxelena que contribuyeron en establecer el *euskara batua* o el lenguaje literario estándar que facilitó a los jóvenes escritores vascos aumentar la tradición literaria euskérica. A pesar de las dificultades con que se enfrenta cualquier escritor vasco para seguir escribiendo, como el jugador para seguir avanzando de oca a oca, con un tono optimista, el autor invita a seguir con la misión de avivar a la literatura vasca.

C. Conclusiones

Bernardo Atxaga es uno de los escritores más representativos de la narrativa vasca en los últimos catorce años. La obtención del Premio Nacional de Literatura le convirtió en el foco de atención de los medios de comunicación y de las fuerzas políticas del País Vasco, tanto las nacionalistas como las que no lo son. Quizá por ello viva aislado en un caserío en un pueblo de montaña cerca de Vitoria y rechaza todo contacto con el espectáculo montado tanto en el ámbito político como en el literario, lo que explica su escasa aparición en la prensa y la televisión en los últimos años y lo que tal vez explique su dedicación al mundo de la literatura infantil y a las conferencias de tipo literario.

En estos últimos tres años escribió los tres tomos del libro *Las bambulísticas historias de Bambulo* y algunos episodios de la historia de la perrilla *Xola*. Todavía estamos a la espera de la aparición de su ambicioso proyecto literario *El hijo del Acordeonista*, un mosaico de historias relacionadas con la memoria de la infancia y la juventud del escritor.

A lo largo de la trayectoria de Bernardo Atxaga se pueden percibir tres etapas principales: la metafísica, la realista y la actual. Las características definitivas de esta última etapa se verían más claras si tuviéramos en la mano su futura obra narrativa a la que nos hemos referido anteriormente. Sin embargo podemos suponer que se verá marcada por la metaliteratura tal y como hemos visto en su libro *Lista de locos y otros alfabetos*.

Obabakoak cierra la primera etapa de la producción literaria del escritor guipuzcoano. En él se mezclan las meditaciones existencialistas del autor con sus ideas literarias acerca del cuento. Al mismo tiempo es un intento de llevar al conocimiento de los lectores, tanto vascos como hablantes de otras lenguas la existencia de una literatura vasca de calidad. Con la publicación de la versión castellana del libro, Atxaga consiguió su objetivo y llegó a presentarla a los lectores de habla hispana y de más de una veintena de lenguas.

El río seco que aparece en *Villamediana* y que en otros tiempos formaba unas riadas que destruían a todo lo que encontraban a su paso es la literatura, un órgano homogéneo en el que no destaca ningún componente sobre los demás, su clasificación en géneros y subgéneros le ha quitado la fuerza que tenía antes. Igual que el río que comió a los caballos de Jerjes y que éste lo ha canalizado como venganza, la literatura pierde ímpetu al convertirla en una masa heterogénea. Para nuestro escritor *Obabakoak* es como una carpeta clasificadora que tiene subcarpetas que contienen los cuentos del libro.

En una entrevista con un hispanista norteamericano declara: “*Yo lo que hago es en cada carpetilla meto un cuento, y luego intento que esta carpeta general, que además curiosamente en euskera es alfabética, porque en euskera el libro es alfabético...sé que es algo más que una colección de cuentos porque son cuentos que están en una carpeta, por lo tanto son contiguos, por lo tanto tienen más que ver, y*

como han sido escritos incluso temporalmente en las mismas circunstancias, los motivos de uno aparecen en otro. Se crea una especie de unidad, que no es exactamente una unidad literaria, de novela”⁶¹⁵

Es tan difícil clasificar la obra bajo un género sin recurrir a metáforas y comparaciones como las que acabamos de citar. Por un lado, podemos decir que el libro es una novela porque guarda una cierta unidad de espacio físico, de personajes; aunque cambien de nombres propio y de una ideología o concepción del mundo en general y del literario en particular que se repiten en toda la obra. No podemos afirmar del todo que es una metanovela, porque no habla de este género, sino del cuento, tampoco podemos decir que es un metacuento porque son más que uno. Podemos decir, si el neologismo es permitido, que es una metacolectión de cuentos, o un tratado sobre el género.

Por el otro lado, hay muchos cuentos relatados en el libro que no tratan este tema metaliterario. Son cuentos cuyo núcleo es lo que llaman tradicionalmente historia, lo que es el núcleo de los cuentos populares, en otras palabras, la acción. El personaje no tiene tanta importancia ni independencia como en la novela. Sin embargo, muchos de los personajes de estos cuentos tienen tanta caracterización como los de la novela. Tal como es el caso de los protagonistas de *Infancias, Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana* y el narrador de *En busca de la última palabra* y algunos de los personajes de los relatos metadieгéticos que se cuentan en esta parte del libro. Podemos incluso defender la hipótesis de la existencia de un protagonista de toda la obra: este personaje-escritor que aparece directa o indirectamente como centro o narrador extradieгético de la acción.

Es este átereго del escritor que transmite fragmentos de sus experiencias vividas o en las que ha sido testigo en su infancia en las montañas vascas, sus experiencias de joven que empieza a conocer el mundo y las de un escritor adulto que escribe estas experiencias mientras vive una más, la experiencia de la escritura como centro de la vida del personaje y razón de su existencia. Es este narrador que escribe y escribe para sobrevivir. La literatura es el centro de su vida, es el vehículo desahogarse tanto para sus personajes como para él. La cantera de sus escrituras es la memoria que intenta organizar mediante el acto narrativo.

Al final podemos decir que la obra figurativamente es una novela y técnicamente es un híbrido entre novela y colección de cuentos. Igual que la transmisión de los mensajes en ella, el género se siente y no se comunica directamente. Para nosotros, como lectores empíricos del libro, es una novela que habla de los cuentos o un conjunto de cuentos que mantienen una cierta unidad intratextual (repetición de motivos, personajes parecidos, un único narrador extradieгético organizador del texto, etc.) que los convierte en una novela.

Una de las características principales de *Obabakoak* es la sencillez del lenguaje que no es el resultado de una exigencia del texto: está escrita por un personaje infantil o retrasado mental, sino porque intenta llegar a todos los lectores. El fin didáctico y el

⁶¹⁵ SMITH, Alan, “Entrevista con Bernardo Atxaga”, *Letras Peninsulares*, V.8.2 y V8.3, Board, Michigan Stat University, 1996, pp. 417-418.

objetivo de presentar una literatura vasca moderna a un público que no sabe nada de esta cultura son los motivos principales de esta sencillez del lenguaje.

Este intento de sencillez no impide que el libro presente varias lecturas, los párrafos además del significado literal de sus palabras transmiten otros mensajes. Se tratan temas tan trascendentales como la fe y la razón, la dualidad de la personalidad, la marginación cultural y la búsqueda de un sentido de la vida y de la literatura.

El mundo interior de los personajes recibe una importancia enorme. Son los habitantes de este espacio mental llamado *Obaba*. Como característica común de estos entes de ficción destaca la soledad. Viven alejados de la sociedad que les margina y niega su derecho a llevar su propia vida con unos principios que no se concuerdan con las reglas de la comunidad. La reacción de estos personajes es rebelarse contra ella e intentar vivir lo más lejos de ella, tanto en términos físicos como ideológicos.

El lado físico relacionado con los personajes, el tiempo y el espacio pierde mucha importancia a favor del lado psíquico. De aquí viene la escasa descripción física de los personajes y del espacio que les rodea salvo en caso de que esta parte afecta en la caracterización psicológica del personaje y el desarrollo de unos ciertos episodios de la acción. Las dimensiones del espacio y del tiempo son personales. No importa la localización de la acción en un cierto lugar o una cierta época cuando se puede hacerlo en otro lugar y otro tiempo. De aquí podemos llegar a la conclusión de que las acciones y los personajes son las unidades sintácticas más importantes de *Obabakoak*.

Obabakoak está contado por un narrador extradiegético que organiza todo el libro, se sitúa, como indica su nombre, en un nivel exterior a la historia que cuenta. A partir de este nivel extradiegético se disponen muchos narradores que se vinculan a cada uno de los relatos que se pueden dividir en dos grupos principales, según su relación con la historia y son o no personajes de ella:

1. Según su presencia o no en la diégesis, son narradores extradiegéticos, que se sitúan fuera de la diégesis, normalmente no forman parte de sus personajes, heterodieéticos, como el narrador que observa a *Esteban Werfell* escribiendo sus memorias o aquél que cuenta la historia de *Una grieta en la nieve helada*, o son intradieéticos que cuentan la historia desde dentro como los de las dos variantes de *Saldría a pasear todas las noches* o el de *Yo, Jean Baptiste Hargous*
2. Según su condición de personaje de la historia pueden ser homodieéticos, es decir, son personajes de la diégesis como el narrador de *Nueve Palabras en honor del pueblo de Villamediano* o el de *En busca de la última palabra*. Pueden ser también heterodieéticos, no son personajes, como los narradores de *Margarete y Heinrich, gemelos* o *Klaus Hanhan*.
3. Narradores metadieéticos que, desde dentro de la diégesis, cuentan relatos que pueden tener vinculación con la historia principal como el episodio de la bicicleta e Hilario contado por el protagonista de *En busca de la última palabra* a su amigo. Estos relatos pueden que no tengan vinculación directa con la diégesis principal como los contados por los personajes de la charla literaria en esta misma parte del libro.

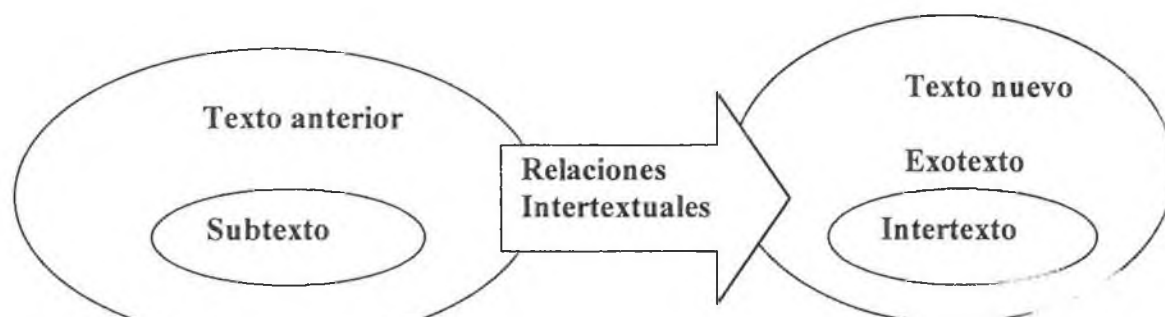
Estos narradores adoptan diferentes personas gramaticales que no siempre coinciden con la regla tradicional de utilizar la primera persona con el homodiegético y la tercera con el heterodiegético. El ejemplo más claro es el del narrador de *Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana*, que, para expresar sus sentimientos más íntimos utiliza la tercera persona hablando de un forastero. Lo mismo pasa con el narrador de *Hans Menscher* que, para reflejar lo casual en cómo se enteró él de la historia, elige a un hombre cualquiera y habla de él y cómo se entera de la misma.

La voz en todo el relato es del narrador extradiegético organizador que hace hablar a los otros narradores y a los personajes. Es un narrador omnisciente que nunca interviene en la acción o juzga a los personajes. Es transitivo, es decir, no reflexiona sobre el hecho narrativo. Los otros narradores sí lo hacen: son intervencionistas, se identifican con los personajes, los juzgan y reflexionan sobre el arte de narrar y sobre el acto narrativo que están realizando.

Podemos hablar de una única focalización del libro, ésta que utiliza el narrador extradiegético organizador del texto y que elige las focalizaciones diferentes en cada relato al servicio del mensaje que quiere emitir. Las focalizaciones internas pueden llamarse de este modo, pseudo-focalizaciones. Estas *visiones con* los personajes ayudan al lector implícito a adentrarse en el lado emocional de los personajes y averiguar su ideología sabiendo como ven ellos el mundo que los rodea y así permiten al narrador organizador conseguir su propósito y trazar mejor a sus entes de ficción.

Con dar a conocer la visión de los personajes del espacio y de la acción se puede caracterizar el lado interior de ellos, la citación de sus discursos lo profundiza más. El narrador extradiegético cita de diferentes técnicas este discurso, que paradójicamente también es suyo, mediante las diferentes técnicas a los que nos hemos referido al final del análisis de cada uno de los relatos: sumario diegético, estilo directo, estilo indirecto, reproducción de textos, etc.

Además del discurso de los personajes y el de los narradores, *Obabakoak*, tiene muchos discursos ajenos que también se insertan en el discurso mediante la citación y que llamamos intertextualidad. Antes de empezar a hablar de este tema tenemos subrayar algunas definiciones como la de *Intertextualidad* que podemos definir como: la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean éstos literarios o no⁶¹⁶. En el siguiente gráfico se puede explicar las relaciones intertextuales:



⁶¹⁶ Véase MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 45.

- El intertexto es un fragmento textual de un texto anterior en un texto nuevo dentro.
- El subtexto es un fragmento de un texto anterior al nuevo y que sirve de intertexto en éste.
- El exotexto es lo que queda en el texto nuevo si quitamos el intertexto.
- Intertextualidad externa: las relaciones que guarda un texto de un determinado autor con otros textos de otros autores.
- Intertextualidad interna: las relaciones que se guardan entre diferentes textos de un determinado autor.⁶¹⁷

Obabakoak es una de las obras en la confluyen muchos textos, bien de otras obras del autor mismo o bien de textos ajenos. Estamos hablando de la Intertextualidad interna y de la Intertextualidad propiamente dicha, dos aspectos muy importantes en el libro que requieren un estudio aparte. A lo largo de este nuestro trabajo nos hemos referido a los casos claros de estos dos fenómenos literarios los cuales intentaremos resumir a continuación.

La intertextualidad interna⁶¹⁸ es muy presente en el libro en el que se nota una relación con textos narrativos anteriores del autor como *Cuando una serpiente mira al pájaro* o *Dos hermanos*, incluso con textos poéticos como los poemas de *Poemas & Híbridos*. El elemento principal de préstamo de los cuentos mencionados anteriormente es el espacio: *Obabakoak* se desarrolla en el mismo espacio donde transcurre la acción de las dos historias, es decir, *Obaba*. Este pueblo creado por el autor para alojar tanto a sus personajes, narradores e historias como portadores de sus ideas, tanto como concepción del mundo como de la literatura.

Se repiten unos motivos como el del abuelo que cuida de la naturaleza, la serpiente que come al pájaro después de hipnotizarlo, las ocas salvajes como símbolo de la fuerza del sino, el dúo fraternal de loco y cuerdo o de pacífico y agresivo, etc. Junto a estos, destacan muchos otros motivos a los que nos hemos referido en nuestro estudio como el bilingüismo de algunos personajes como *Mister Smith* en cuya voz, tanto como personaje como narrador, es una mezcla del castellano y el inglés, o el euskera con el inglés en la versión original del libro. Este carácter nos hace pensar en el abuelo de *Dos letters*.

De los textos poéticos destaca el ambiente de la soledad, la marginación, la falta de comunicación humana y la rebeldía contra la sociedad, que domina en los poemas de *Etiopía* o *Nueva Etiopía*. Hemos utilizado el poema *Desolatio* como epígrafe de nuestro estudio porque revela el carácter general de los entes de ficción que se mueven en la novela. El mismo protagonista-narrador, como el poeta de *Etiopía* o *Ziutateaz*, que sale en busca de un ideal utópico y se encuentra con la cruda realidad. Emprende un viaje

⁶¹⁷ *Idem*, p. 77.

⁶¹⁸ Véase MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 77.

literario cuyo fin es encontrar una última palabra que lo resume todo. Sin embargo, sólo se encuentra con la locura. Quizá el mensaje que comunica el narrador es este: la aventura de escribir es una locura pero lo importante es seguir escribiendo para crear una patria, que no es Euskal Herria, sino un *Obaba* que reúne a los marginados con el que hay que conformarse como la *Etiopía* que encuentra el poeta al final de un largo camino en busca de la Utopía.

Como un ejercicio de intertextualidad interna, podemos considerar la inserción de algunos relatos escritos por el autor anteriormente y transformados parcialmente para adecuarse al nuevo texto. Estos relatos, ordenados cronológicamente, son:

1. PARA ESCRIBIR UN CUENTO EN CINCO MINUTOS⁶¹⁹.
2. MARGARETE Y HEINRICH, GEMELOS⁶²⁰.
3. EXPOSICIÓN DE LA CARTA DEL CANÓNIGO LIZARDI⁶²¹.
4. POST TENEBRAS SPERO LUCEM⁶²².
5. YO, JEAN BAPTISTE HARGOUS⁶²³.
6. WEI LIE DESHANG. FANTASIA ON THE MARCO POLO'S THEME⁶²⁴.
7. SALDRÍA A PASEAR TODAS LAS NOCHES⁶²⁵.
8. EL CRIADO DEL RICO MERCADER
9. DAYOUB, EL CRIADO DEL RICO MERCADER⁶²⁶.
10. HANS MENSCHER⁶²⁷.

Si tenemos en cuenta que el libro contiene veintiséis relatos, descubriremos que aproximadamente el cuarenta por ciento fue escrito entre diez y dos años antes de su inserción en *Obabakoak*. Para guardar una cierta armonía con los nuevos relatos, el autor tuvo que hacer algunos cambios leves para encajar todos los relatos en un tejido de relaciones que guarda cada relato con otros y con la totalidad del libro.

En *A modo de autobiografía* el autor declara que el único camino para seguir adelante con la literatura vasca a la que le falta una tradición escrita, es utilizar las tradiciones de otras culturas. En este mundo moderno el lector puede encontrar en las librería libros de diferentes procedencias, al leerlos asimila su contenido y forma. Pasarán y su subconsciente como creador y no podrá distinguir entre lo propio y lo ajeno, en términos políticos, todo será propio. El mundo es un diálogo entre la gente que

⁶¹⁹ ATXAGA, Bernardo, «Ipuin bat bost minututan izkribatzeko», Bilbao, *Pott*, nº2, 1978.

⁶²⁰ ATXAGA, Bernardo, «Margarete: Schewester Sturmischer Schvermet (Margarete: atsekabe trumoitsuzko arreba)», Bilbao, *Pott Tropikala*, 1980.

⁶²¹ *Camilo Lizardi erretore jaunaren etxean aurkitutako gutunaren azalpena*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1982.

⁶²² «Post tenebras spero lucem», *Jakin 25*, San Sebastián, 1982, pp. 104-116.

⁶²³ «Epilogo, sasoi zaharrak gogoan», en SARRIONAINDIA, Joseba, *Narrazioak*, San Sebastián, Elkar, 1983, pp. 135-141. Como el cuento habla de la amistad, Atxaga lo incluyó en el libro de su amigo, con el que fundó entre otros el grupo *Pott*.

⁶²⁴ «Wei lie deshang», *Plazara 1*, 1985, pp. 27-28.

⁶²⁵ ATXAGA, Bernardo, «Gauero aterako nintzateke pasiatzera. I. Margarethe-ren azalpena. II. Marie-ren azalpena», *Arbola 0*, 1986.

⁶²⁶ Forman parte del texto de *Henry Bengoa inventarium*, Bilbao, Orain, 1995, y después en San Sebastián, *Eman bakia baita/Elkar*, 1988

⁶²⁷ ATXAGA, Bernardo, «Ipuia Zumeta lagunarentzat», en *Pamiela*, nº12, 37, 1986.

lo habita. Las lenguas se han convertido, como dice Borges en “Utopía de un hombre que está cansado”, en *un sistema de citas*⁶²⁸.

Los intertextos, o fragmentos de textos de obras ajenas al autor, que se percatan en *Obabakoak* son numerosos. Se pueden clasificar en citas directas, alusiones e incluso plagio. El objetivo del autor es claro: crear una obra de obras, una *ópera* cuyo contenido no es una simple experiencia que merece ser contada, sino también es la historia de la experiencia de la escritura, del escritor como creador, con minúsculas, pero no es el Creador, con mayúsculas. A diferencia de éste, él no puede crear de la nada, necesita una materia prima con la que crea su literatura.

¿Qué es mejor que los textos clásicos del cuento para servir como base? Entre ellos, están *Mil y Una Noches*, *El Decamerón*, *La Divina Comedia* y la propia *Biblia*. Al final del libro descubrimos que está escrito por un personaje que está a punto de morir mentalmente. Para evitarlo es aconsejado a seguir escribiendo antes de que se apague su *antorcha*, antes de que desaparezca la figura del escritor. Igual que la princesa que cuenta todas las noches a un rey cruel unas historias que la apartan de la posibilidad de morir de un sablazo. Dentro de la historia de esta princesa están los relatos Sidebad, de los cuarenta ladrones, de los dos que soñaron y muchos otros que llenan las mil y una noches que fueron necesarios para calmar el hambre de la sangre de mujeres que tenía el rey. En *Obabakoak* los relatos metadieгéticos desempeña una función parecida a la de los de *Mil y Una Noches*, evitar la muerte.

El lagarto que se la ha metido en la cabeza del protagonista es la muerte que hizo un gesto al criado de Bagdad en el cuento sufi de la tradición arábiga rescatada y presentada al lector occidental de la mano de *Borges y Casares*. Igual que el criado, el protagonista-narrador intenta escapar a su destino, lo intenta escribiendo y no viajando a un lugar lejano, *Dayuob* elige *Ispahán* y nuestro personaje *Obaba*, un espacio personal formado por memorias de las experiencias vitales del escritor, ideas literarias y personajes marginados que reflejan la desolación de la sociedad posmoderna.

Es un enfrentamiento entre la lógica fatalista de los cuentos populares y la científica que depende de la razón en la cultura moderna. No es una comparación entre los finales de las dos variantes del cuento del criado de Bagdad, sino es una comparación entre la primera y la experiencia vital del protagonista de *En busca de la última palabra*. Al final triunfa la lógica de los cuentos tradicionales: el lagarto de los cuentos de la infancia come su cerebro. Como el jugador en el juego de la oca, a falta de una viñeta para llegar a la casa de la Oca Madre, se ve obligado a retorcer a la primera casilla, la de la infancia, la casa, como la llaman los jugadores, es decir, el *Obaba*.

Los contertulios de la charla literaria se parecen a los hombres y mujeres encerrados en una casa de las afueras de la ciudad y van pasando el tiempo contando cuentos hasta que desaparezca el peligro de la peste. La diferencia consiste en que los interlocutores de *En busca de la última palabra* no se limitan a contar historias, sino también comentan tanto su contenido como su técnica. Uno de ellos, *el tío de*

⁶²⁸ BORGES, Jorge Luis, “Utopía de un hombre que está cansado”, en *el libro de arena*, 1975, en *Prosa Completa*, vol. II, Barcelona, Bruguera, 1979, pp. 513-514.

Montevideo está atrapado en un sueño en el que se ve en una isla inhóspita pero al final es acompañado por un clásico de la literatura vasca, *Axular*. Es como el poeta de *La Divina Comedia* que viaja por el más allá acompañado de *Virgilio*.

Dos textos de la infancia del escritor aparecen muy claros en la obra, uno se cita directamente y otro es parodiado o imitado. Nos referimos aquí a los libros de José Dalmau Carles que el narrador cita en *Post tenebras spero lucem*, y la *Biblia* en los dos primeros relatos del libro. Del primero, el narrador destaca su tono que consiguió aburrir a los niños durante las muchas décadas antes y después de la llegada del franquismo al poder.

El segundo texto es el que marca muchos episodios del cuento de *Esteban Werfell* y del de *Exposición de la carta del canónigo Lizardi*. El episodio de la experiencia de *Esteban Werfell* dentro de la iglesia es el *intertexto* del *subtexto* bíblico en que *Moisés* se encuentra con Dios al ver una luz que procede de una zarza. Lo mismo pasa con el *subtexto* evangélico que habla de la trinidad sagrada que sirve como base para el *intertexto* que trata la paternidad del canónigo en la historia de Manuel que se convierte en un jabalí blanco. Los motivos bíblicos sirven para subrayar el carácter trágico de muchas de las historias de Obaba pero sobre todo estos dos relatos mencionados anteriormente.

Junto a estos *subtextos* de obras clásicas destaca también el de los viajes de *Marco polo*, en especial, el episodio que se refiere a la anécdota del *viejo de la montaña*. De este *subtexto* parten los *intertextos* que encontramos en la reelaboración de esta anécdota en forma de un relato: *Wie Lie Deshang*. En él se evitan los *exotextos* que se refieren al tiempo, al espacio y a los nombres de los personajes y queda la trama intacta. En el protagonista de este cuento se perciben semejanzas con el espíritu vengativo de los personajes de *El Conde de Montecristo* de *Dumas* o *La visita de la vieja dama* de *Dürrenmatt*.

La continuidad de los parques de Cortázar sirve también como *sutexto* para muchos episodios de la experiencia del protagonista de *Esteban Werfell* y el de *Hans Menscher*. Los dos personajes proyectan su creación artística sobre la realidad, el primero escribiendo y el segundo pintando. El personaje de *Cortázar*, a diferencia de estos dos, lo hace leyendo, pero la lectura en algunos casos es también creativa.

Lo mismo pasa con algunos textos de *Unamuno*. No podemos ignorar la semejanza entre el dúo de hermanos de *Klaus Hanhn* y los de la obra unamuniana *El otro*, o el ambiente nebuloso física y figurativamente en que se mueve el protagonista en sus primeros días en *Villamediana* igual que el protagonista de *Niebla*. La vida atormentada del canónigo *Lizardi* por llevar un secreto personal suyo sin poder revelarlo a nadie ni a su amigo y superior en la orden religiosa se parece al secreto y el tormento de la vida del protagonista de *San Manuel Bueno, Mártir*.

Cuando se levanta la niebla el protagonista-narrador de *Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana* lo ve todo al igual que el protagonista de *El Aleph* de *Borges*. También, como hemos mencionado antes, la fuente del texto del *Qibla* de Bagdad es a través de este autor y no por contacto directo con la tradición árabe. No

cabe duda de que existe un claro paralelismo entre el fracaso del protagonista narrador de *En busca de la última palabra* y la ideas de Borges sobre la imposibilidad de que los libros puedan tenerlo todo, no son más que un resumen que tiene sus propias leyes y sus procedimientos ajenos a lo que es la realidad en sí. Por eso, no encuentra la última palabra.

La mayoría de los *intertextos* arriba citados son producto de la alusión, existen pero no son reconocidos como texto ajeno. Otra técnica de inserción de textos ajenos en la obra es la cita. A veces es literal y otras es un resumen y en algunos casos sólo se menciona el nombre del autor o se utiliza como nombre de algunos de los personajes de los relatos. En el capítulo de *Acerca de los cuentos* se ofrecen diferentes resúmenes de relatos considerados dignos de respetar como *Sueño* de Anton Pavlovich Chéjov (1860-1904), *El breve paseo de mister Loveday*, del británico Evelyn Arthur Waugh (1903-1966), y un cuento del francés Guy de Maupassant (1850-1893). Después el narrador menciona que se han contado cuentos del francés Marcel Schwob (1867-1905) y del inglés Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), pero sólo menciona el nombre de estos dos autores sin revelar el nombre ni el contenido de sus cuentos. En el capítulo de *X e Y* se utiliza el resumen para citar episodios relacionados con el lagarto Bill en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

En *De soltera*, Laura Sligo, se cita el título del libro *Discours sur les sciences et les arts* de Jean Jacques Rousseau, o el del poeta barroco Juan de Tassis y Peralta, el conde de Villamediana, y su biografía resumida en *Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana*. A lo largo de todo el libro se citan muchos otros nombres como el del actor de las películas de terror, Boris Karloff y su opinión sobre el cuento del criado de Bagdad en el capítulo de *Acerca de los cuentos*. En *Hans Menscher* se cita el del pintor Edvard Munch (1863-1944). En *Método para plagiar* se cita a Hoffman, Balzac, Pirandello, Saki, Buzzati, Hemingway, y Kipling.

En cuanto a los nombres de personajes que guardan una cierta semejanza con escritores, podemos destacar el apellido del protagonista del primer relato de *Obabaoak* es como el del escritor checo-austríaco Franz Werfel (1890-1945) y autor autor de *Verdi: Roman der Opera* (1924), lo que nos hace pensar también en la elección del nombre de una cantante de ópera como la amada anhelada por el protagonista. Otro nombre es el del canónigo Camilo de Lizardi que puede derivarse del poema *Juan Bautista Aguirre, Carta a Lizardo* o puede venir del sobrenombre del clásico de las letras vascas Jesús María Agirre, Lizardi (1896-1933). Y la lista es tan larga que necesita de un estudio detallado aparte sobre la onomástica en Obabakoak para un futuro trabajo posdoctoral.

En nuestra obra se hacen referencias a textos no literarios como: los artículos de las revistas del corazón en *Saldría a pasear todas las noches*, la página de sucesos en el periódico alemán *Bild Zeitung* en *Hans Menscher*, la película *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) o los libros científicos en inglés que hablan de las enfermedades mentales relacionadas con los lagartos en las zonas tropicales en *Jóvenes y verdes*.

Hay en el texto también algunas citas directas como: el epitafio de Góngora dedicado a la muerte de su amigo el conde de Villamediana, la carta de *Théophile Gautier* dedicada a una amiga en la que cuenta sus experiencias en tierras semejantes a Euskadi, la traducción de los textos que hablan de la leyenda del dios nórdico *Odín* y el epígrafe que sólo aparece en la versión vasca del libro donde se cita un párrafo de *Cartas de Inglaterra* del portugués *Eça de Queiroz*.

Después de la cita directa y la alusión viene el plagio. La existencia de un capítulo en el libro dedicado a este tema descentró a muchos críticos que sólo buscaron este fenómeno en el libro sin para en el sentido irónico del capítulo. el autor confiesa hacerlo pero sólo como un ejercicio de estilo no como una única fuente de inspiración. El ejemplo como sabemos, es el cuento *Una grieta en la nieve helada* en el que no solamente hemos descubierto un simple plagio sino un doble plagio tan bien conjugado y asimilado que es muy difícil de descubrir como afirmaba el personaje del Tío de Montevideo, autor ficticio del cuento o como afirma el mismo Atxaga.

En este plagio se han utilizado dos cuentos principales como fuente de los intertextos: *La tortura por la esperanza* de *Villiers de l'Isle-Adam* y *El pozo y el péndulo* de *Edgar Allan Poe*. Del primero ha imitado la trama, y del segundo, la caracterización de los objetos y el sufrimiento psíquico-físico del protagonista.

Apéndices.

Entrevista a Bernardo Atxaga, I⁶²⁹.

- Sr. Bernardo Atxaga, ¿nos puede dar un pequeño repaso de su vida, una breve autobiografía?.

- Yo nací en 1951 en Asteasu, un pueblo de Guipúzcoa, una provincia del País Vasco. El pueblo estaba muy cerca de la costa y desde una de las montañas de mi pueblo se puede ver el mar. Sin embargo, al estar el centro urbano en el valle, siempre nos consideramos de tierra adentro. Incluso el dialecto de la lengua vasca que hablamos era un poco diferente del que se habla en la costa aunque, a vuelo de pájaro, está sólo a 10 km. de la costa.

Vivimos allí hasta que yo tuve catorce años. Luego fuimos a una ciudad industrial que se llama Andoaín. Era una zona que, no sólo en términos físicos sino también sociales y culturales, estaba muy lejos del pueblo donde nací. Era una zona industrial mientras que Asteasu era una zona totalmente rural.

A los dieciocho años vine a Bilbao donde estudié Ciencias Económicas y trabajé en una época de mi vida como economista. Era una carrera que yo no había elegido. Eran las circunstancias y la dictadura. Todo era muy tristón, las carreras eran muy pocas, porque el País Vasco era una zona que debía ser castigada porque había luchado contra Franco y se consideraba como una de las provincias traidoras. Aquí no se puso Universidad hasta después de 1970, cuando esta zona está llena de fábricas y es una zona urbana que tiene muchos estudiantes. Se estudiaba en universidades privadas o en las de otras ciudades como Zaragoza, Valladolid, Oviedo, Madrid...etc. En estas circunstancias es muy difícil estudiar una carrera que te gusta, entonces estudié Economías, no es por nada sino por venir a Bilbao.

En el resto de esta época trabajé en diferentes cosas y a los veintinueve años fui a Barcelona a estudiar Filosofía. Estuve allí cuatro años y luego pensé que era el momento de dedicarme exclusivamente a escribir. Hasta entonces publicaba algo y traducía un poco. Dejé la universidad y desde los treinta y tres años me dedico única y exclusivamente a escribir.

Escribía en lengua vasca y nunca fui traducido hasta 1989 cuando tenía treinta y ocho años. Era un escritor que escribía en lengua vasca, una lengua minoritaria con problemas como el de la unificación lingüística. En esta lengua escribo todo lo que hago incluso en los periódicos. Es un camino que yo emprendí por la lengua. Luego fui traducido al castellano y a otras lenguas.

Mi primera criatura la he tenido a los cuarenta y ocho años y se llama Elisabet. Esto es un poco de resumen de mi vida.

⁶²⁹ Esta entrevista tuvo lugar el 4 de febrero de 2000 en la *Librería Verdes* de la calle Correos de Bilbao y en una sidrería cercana.

- **¿Cuándo y en qué circunstancias nació el nombre de Bernardo Atxaga?**

- El nombre de Bernardo Atxaga nació aquí. Suelo decir que Bernardo Atxaga tiene unos treinta años. Nació cuando estudiaba Económicas en Bilbao. Pensé que por primera vez en mi vida y no sé exactamente por qué motivo, que yo podía publicar algo, es atravesar una frontera sutil pero no sabes si es difícil. Una persona dice: Voy a publicar un artículo. Entonces, como la situación era políticamente muy oscura y yo era una persona muy prudente, no quería líos por hacer el tonto, dije: voy a escribir algo en lengua vasca, pero voy a hacerlo con un seudónimo. Elegí el tercer apellido mío (Atxaga) y el nombre de la persona que me dejó la máquina de escribir (Bernardo). Así nació Bernardo Atxaga. Era una forma un poco accidental pero luego tuvo sus consecuencias. Prácticamente casi nadie, ni incluso mis amigos, me llama por mi nombre. Muchísimos amigos míos me llaman Atxaga.

Es curioso que nació Bernardo Atxaga gracias a la librería que acabas de ver (*Librería Verdes*) porque esta librería durante el Franquismo era la única librería vasquista conocida en Bilbao. Todos los vasquistas pasábamos por allí a ver si nos daban algo por debajo de la mesa, porque casi todo lo que estaba escrito en vasco estaba prohibido, no solamente los libros de carácter político sino también escritos sobre temas de folklore como el baile vasco. En aquel tiempo yo escribí una pequeña obra de teatro y no sabía a quién enseñarla. La llevé a esta librería a ver si la podía leer alguien que pase por allí. La vio uno de los poetas más importantes en lengua vasca que era Gabriel Aresti. Se la llevó y le gustó y dijo: yo la publico. Tardé más de un año y luego volví a escribir con profesionalidad, con más constancia. Así fue como empecé. Lo importante es encontrar a un buen hombre en el camino.

- **En más de una entrevista con usted y más de una noticia se habla de su intención de dejar de escribir con el seudónimo de Bernardo Atxaga. ¿A qué razón se debe tal decisión?**

- Tengo una sensación de tener todavía un cierto recorrido y un cierto espacio del que veo el final. Veo que esta historia literaria en lengua vasca ha tenido un desarrollo mayor al que yo pensaba. No imaginaba que iban a publicarme en Damasco o en Nueva York Me han tenido grande como escritor. Los setenta y tantos títulos que he publicado curiosamente no han cambiado lo que yo llamaría *lo extra-personal*. Me refiero con este término a la lengua en que yo escribo y a la comunidad a que pertenezco.

Yo, por mi ideología y por mi forma de pensar, no quiero escribir demasiado en castellano ni quiero hacer una especie de carrera a través de diferentes foros españoles. Prácticamente no escribo en la prensa española por la razón de que en esta prensa el País Vasco se convirtió en un contra - mito para los españoles. Los vascos ocupan el treinta por cien de la prensa española y casi todo este espacio no es para hablar bien de nosotros. Se cuenta de nuestro país una crónica completamente amarilla y falseada. Me invitan a escribir en un periódico o participar en una tertulia televisiva con otros y siempre rechazo porque yo lingüísticamente no puedo.

No es una cuestión de ideología, es algo físico; yo creo en la lengua vasca por eso no puedo participar en todo este espectáculo. No sé cómo un escritor puede sobrevivir sin participar en todo esto, pero yo sigo sin asistir a las presentaciones de libros ni a ninguno de estos espectáculos.

Tengo un serio problema de cómo tengo que continuar. A lo mejor no tengo salida. A lo mejor tengo que morirme como Atxaga y renacer de otra forma. Todavía no ha ocurrido esto y mis amigos lo rechazan diciendo: «Tú estás loco. ¿Cómo puedes hacer esto?». No puedo hacer nada hasta dentro de tres o cinco años.

El nombre es como un traje. Yo voy en caballo y llevo este traje, pero ahora bajo del caballo y tendré que quitar este traje, es decir, el nombre de Atxaga. Atxaga nació en 1978 ó 1979 y muere en 200? Y ya está. El problema es que tú cambias de nombre y esto se convierte en un espectáculo. Por eso es una cuestión muy delicada. El nombre es muy importante. Cambiar de nombre para mí era muy difícil cuando era joven y ahora será más difícil. Por eso hay que hacerlo muy bien. Mucha gente no ve esto muy claro pero uno se aburre si no pertenece a un grupo. El hecho de ser un escritor independiente no tiene salida hoy en día.

- ¿Cuál es la razón de que *Obabakoak* empieza por una introducción a la historia de la literatura vasca?. ¿Será porque este libro representa una fase importante en la historia de esta literatura?

Creo que es por una razón de índole sociológica. Ahora estoy escribiendo sobre el aspecto de frontera. Es muy curioso que tenemos un concepto de frontera que viene de los mapas. La frontera va muchísimo más lejos allá de este aspecto. Me acuerdo de un escultor que decía que le impresionaba lo lejos que veía la gente. Veía como fronteras en la calle. Una de las fronteras invisibles que existían y aún existen en la península -parece que es mentira- es la que está entre las lenguas. La gente de la misma lengua y cultura se relacionan más entre sí. Si utilizamos un pequeño aparato que mide la relación cultural entre las lenguas con un índice de cien ~~encontraremos que los~~ españoles no saben nada de los vascos. Ni un solo español conocerá el nombre del poeta más importante de la poesía vasca (Gabriel Aresti). Tal vez lo conozcan dos o tres profesores especialistas en toda España.

El mundo vasco, para los españoles, era extremadamente desconocido aunque somos personas con el mismo carnet de identidad, el mismo sistema de seguridad social..., etc. Uno de los dos no sabe nada del otro. Todavía hay personas que creen que soy el primer escritor vasco de la historia aunque llevamos unos quinientos cuarenta y cinco años de literatura vasca. Cuando me publicaron en castellano era algo muy raro, yo mismo no lo creía. Hasta este momento nunca se ha traducido un libro vasco al castellano.

Entonces, con un sentido casi pedagógico quise aprovechar el libro para que la gente sepa algo de la historia de la literatura vasca. Yo lo cerré ~~así~~ así porque el mismo libro tiene algo de bazar, tiene una relación con la situación del País Vasco, con un escritor que quiere fundar una literatura, o más, un acta fundacional de esta literatura,

aunque había mucha producción anterior pero no conocida. Quería recoger todo lo anterior y decir: «Bueno, aquí estamos, ésta es la literatura en lengua vasca».

- **¿El nacimiento de la literatura vasca fue un parto forzado o natural?**

-Esto es el momento en que se considera la literatura como un soporte, como un fundamento de una estructura política. Necesitamos un estado porque somos una nación, es decir una unidad cultural y esta unidad cultural (popular y romántica) también tiene su literatura, que es la que da una carta de identidad, da una especie de importancia a la cultura vasca. Este esquema es repetido en toda la cultura europea. Como somos una unidad cultural, una nación, tenemos nuestra literatura y esta es nuestra literatura.

En muchas ocasiones se decía que el día en que un escritor vasco ganase el Premio Nobel se podría decir que existimos y aquí estamos. En vasco se canta, se baila, se escribe y se lee. Tenemos nuestra cocina, tenemos nuestra literatura y además tenemos nuestro Premio Nobel.

Desde 1930 hasta justo antes de la Guerra Civil había un movimiento que iba muy unido a objetivos como traducir a la lengua vasca obras como la *Iliada* y la *Odisea* para decir: «Veis, el vasco, nuestra lengua que vosotros creéis una lengua de pastores, es una lengua capaz de traducir las obras literarias clásicas». Había concursos de traducción antes de la guerra. Todo esto iba en este sentido. Se quería crear una literatura que sirva como un adorno o una cinta bonita de la cultura, que sea el cesto más fuerte para meter las ideas políticas, pero con la Guerra Civil fracasa este proyecto.

Siempre afirmo que, cuando escribo, es por mi propia voluntad y necesidad de escribir, pero no soy autista; no puedo escribir aislado de la sociedad donde vivo. Se me acusa de ser un escritor que no toma partido. Escribo como pienso y yo pienso en vasco. La memoria que tengo tiene la mayor parte relacionada con la lengua vasca pero también hay una parte castellana. Soy totalmente bilingüe.

Para escribir tengo que pasar lista a todos los momentos de la literatura nuestra. Lo tenía muy claro: Soy un escritor que escribe en el seno de una literatura muy problemática, de una institución problemática y desde un mundo marginal. Esto quiere decir que aparecer en lo que escribo. Al principio pensaba que la literatura se relaciona más con la necesidad de escribir pero con el tiempo me convencí de que también tiene mucho que ver con la política. Todas las literaturas lo tienen. Era una gran sorpresa para mí descubrir que la literatura en todo el mundo forma parte del poder, que está muy integrada en el sistema y que está dando apoyo al concepto de la nación y de la nacionalidad. Eso se nota en las escuelas que enseñan la literatura del país y no de otro. Por todo eso soy partidario de la idea de que la literatura forma parte del sistema, algo que no reconocen muchos escritores.

- **Hablamos de la importancia de la traducción en el enriquecimiento de la literatura vasca. ¿Qué es del plagio?**

- Al escribir desde un lugar bastante difícil, tengo que plantear toda la ideología de la literatura. Como he optado por escribir en lengua vasca tenía que pensar en lo de

la tradición. Encontré una serie de cosas muy extrañas; la tradición se sacraliza, se pone en un altar, se habla de ella como algo misterioso, como un dios, y si uno escribiera en una lengua sin tradición sería un gran problema. Sin embargo, yo escribía y he llegado a la conclusión de que eso de la tradición es una tontería.

¿Qué es la tradición? Es el hecho de tener en un momento determinado de la historia una serie de conocimientos que ayudan a producir un texto. Yo puedo escribir este texto sin necesitar esta serie de conocimientos en la tradición de mi lengua porque tengo todos los conocimientos que necesito en otras lenguas. Para mí, decir que un escritor escribe desde la tradición es como decir que es un escritor contemporáneo. Si quiero escribir tengo la literatura del psicoanálisis, la variedad del *Quijote*, la poesía de *El collar de la paloma* y otras más cosas. Tengo todos los conocimientos de todas las literaturas al servicio de la mía. Si un escritor es bilingüe y habla dos lenguas, una sin tradición y la otra la tiene, mecánicamente toda la tradición de ésta se pasará a aquélla.

Cuando hablé del plagio quería tratar el tema de la tradición. Dicen que no tenemos tradición y les digo que tenemos tradición y media plagiando de cualquier parte del mundo. La relación de un texto con todos los que se han escrito antes es muy fuerte y no se puede ignorar. El plagio no es siempre malo, se puede plagiar a una obra normal o mala y convertir el resultado en una obra de mayor calidad. El mismísimo Virgilio se hizo muy grande plagiando a poetas clásicos menores.

- En muchas obras tuyas se entrevé un doble sentido de las cosas. ¿Cómo lo explica?

- Cuando escribo intento que el texto tenga dos bases o dos capas. Una de estas bases es simbólica. No quiero decir alegórica como lo del cuervo y la serpiente, sino un intento de aproximar unos temas irresolubles como, por ejemplo, el amor que es un tema muy difícil de entender, a través de un lenguaje impresionista. Nunca escribo un texto que tiene un único sentido que se descubre al final mediante la técnica del suspense, porque así el único atractivo de la obra será llegar hasta el final. Cada página que corre tiene su propio atractivo.

- Se nota que el nombramiento de los personajes en su obra es muy especial. A veces se les da un nombre e incluso apellido como en el caso de Esteban Werfell y otras no, como el caso del protagonista de *Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana*.

- Creo que es fundamental tener una opinión sobre los nombres de los personajes. No hay un acto poético más difícil que poner un nombre al personaje. Las cosas ya están bautizadas y tienen sus nombres de mesa, vaso, tenedor..., etc; pero las personas no lo son hasta que lo hagamos. Desde el punto de vista técnico, la lista de nombres es fundamental en cualquier novela. Normalmente utilizo nombres que tienen una resonancia clásica como lo de la Biblia como Manuel, Esteban, Carlos.

El nombre le da al personaje una dignidad y marca unas instancias afectivas. En el caso de Esteban Werfell no quería decir sólo Esteban porque sería muy próximo, ni

Werfell porque sería muy lejano. A veces si tienes una persona muy cercana nunca la llamas con su nombre sino con un diminutivo. Mi esposa se llama Asunción y nunca la llamo así sino Txun o Atxun. Para mis amigos, yo me llamo José. En el otro extremo opuesto cuando hay agresividad se dice *este* o *este tío*, *el calvo* o *el negro*... Se le quita el nombre y así se aleja. Escribí un poema sobre un emigrante africano que se llama Mazisi Okeita Denbelk. ¿Por qué le nombro? Para que le diga que tengo un respeto hacia él, porque su nombre es él mismo.

El nombre de Esteban Werfell en sí mismo indica la dualidad del personaje. No es Estefan Werfell como tiene que ser en alemán, ni es Esteban David como tiene que ser en Obaba. El mismo nombre marca una historia suya, una realidad suya. Lo mismo hago en *Esos cielos* -obra que, curiosamente, no tuvo tanto éxito en España como el que tuvo la traducción inglesa- primero no digo el nombre de la protagonista y, en el momento en que su personaje ya está caracterizado, se lo doy.

En realidad, la teoría del libro *Mimesis* de Edward Back es cierta. Esta teoría dice que en la literatura hay dos grandes vías: la de la Biblia y la de Homero. En Homero se nombra todo y continuamente, mientras que en la Biblia se nota la ausencia de los nombres para poner todo en el misterio. Está última técnica convierte al lector en un recipiente vacío que el escritor tiene que llenar. En este caso quien escribe el cuento es el lector con la ayuda del escritor.

En el cuento de *Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana* llevo al lector a otro lugar que no es Obaba, por eso necesito a un personaje transparente de nombramiento pasado en el silencio más que en el sonido.

- ¿Qué es Obaba y por qué está casi ausente en este cuento?

Este cuento es como un libro independiente. Al principio no quería incluirlo en el *Obabakoak*, pero vi que es otro Obaba, que sigue siendo un espacio aislado, otro mundo que está al otro lado de la frontera. Es otra física pero tiene el mismo ambiente interno. La diferencia es que en Obaba soy de allí, pero en Villamediana soy el extranjero que llega allí y descubre que los dos pueblos son dos caras de la misma moneda.

Para mí, Obaba es un espacio mental, es algo parecido a lo que dice un poeta persa que hablaba de un paisaje interior. Yo te traigo aquí, a Bilbao, porque esta ciudad representa mucho para mí. Te traigo a esta calle (calle Euskalduna) porque esta calle tiene mucho espacio en mi memoria. Debajo de esta sidrería había una librería que traía revistas de todo el mundo. El mapa que te hago no es la del alcalde de la ciudad sino el que tengo yo en la memoria. Obaba es el paisaje de la infancia que tengo en la memoria. Es impresionante cómo duran los paisajes de la infancia en nuestra memoria. Puedo dibujarte perfectamente el paisaje de mi infancia porque me acuerdo de todos sus detalles.

- ¿Por qué mueren los niños en *El hombre solo* y en el cuento de *Exposición de la carta del canónigo Lizardi*? Noto mucho pesimismo en estos dos casos.

La parte del libro *El hombre solo* donde muere el niño, para mí era muy difícil. En alguna parte del libro mata a un pájaro en el bosque. Para mí, este hecho fue la prefiguración de la muerte del niño auténtico. Es una consecuencia lógica del pesimismo producido por la guerra, y en la guerra las víctimas son las mujeres y los niños. Mi idea desde el principio era resaltar este aspecto negro de la guerra.

El cuento de *Exposición de la carta del canónigo Lizardi* me salió muy rápido. Estuve escribiendo algo para la radio y de repente dejé este trabajo y empecé a escribir este cuento que terminé en sólo una tarde. Este cuento está relacionado con otro cuento que está en la versión vasca del libro y no aparece en la castellana. Está relacionado con la historia de un familiar mío que era autista y solitario. Es un cuento patético. Yo diferencio lo patético de lo dramático. Lo patético es cuando el personaje no tiene defensa posible, por ejemplo, un niño y un incendio o un jabalí y una escopeta. Lo dramático es cuando el personaje puede luchar. Yo prefiero lo dramático a lo patético porque el patetismo es peligroso en la literatura.

Entrevista a Bernardo Atxaga II⁶³⁰.

- En *Bambulo* la mayoría de las historias son de origen legendario o bíblico, ¿querías poner en duda estas historias y correr el riesgo de confundir al niño?



Yo en realidad lo que quiero es resucitar las historias. Estamos en una época llamada por George Steiner *la poscultura*. A un niño le dices que eso es como lo de Adán y Eva y te pregunta ¿qué Adán y qué Eva? La gente ya no sabe historia, es un momento de corte cultural causado por la subcultura televisiva. Por ejemplo, tú estás escuchando una entrevista en la radio a unos estudiantes que

estaban en un curso en Londres y una de ellas dice que había jóvenes de Suecia, de Francia, de Rusia y de muchos otros países; entonces el locutor de radio comenta: eso era como Babel y le dice la chica que no, que todo había estado muy bien organizado, pensando que lo de Babel es el desorden e ignorando la historia de la confusión de las lenguas.

Yo quería contar la historia de nuevo de una forma extravagante y procuro que esta extravagancia se note mucho para que provoque con una indagación en todo caso acerca de la verdadera historia. El hecho de que sea caballo o perro el protagonista no importa, lo importante es el núcleo de la historia.

Los libros de *Bambulo* son los más pedagógicos de todo lo que he publicado. Son unos libros con muchos problemas por cuestiones de la extensión, de la demanda de la editorial, del ilustrador y de la edad de los lectores. En el tercer libro de esta serie me libero de *Bambulo* como narrador porque no puede seguir como centro de la narración, así elegí un personaje y lo subí a la categoría de narrador. En esta historia porque el lector implícito ya tiene catorce años, se tiende a ser más realista. Es una historia muy bien graduada.

Los siguientes libros de *Bambulo* los voy a ir distanciando pero seguirán teniendo un clave objetivo militante pedagógico. Luego en el libro hay unas cosas que hago muy en serio, por ejemplo, la interpretación que *Bambulo* hace del cuadro hundiéndose en la arena, es una interpretación que hago yo. Las historias de *Bambulo* son historias legendarias porque son y tienen mucha poesía, por eso las historias son de este tipo aunque habrá otras de origen histórico más tarde. Son historias que tienen

⁶³⁰ La entrevista tuvo lugar al margen del Salón de literatura infantil en Santander, inaugurado el 26 de octubre de 2000.

mucho humor, pero es un humor especial basado en la extravagancia que a mí personalmente me gusta, es un humor diferente del del resto de España. Mi padre, por ejemplo, cuando ve algo de humor en la televisión española, dice: «¿Y esto es de risa?!». Él tiene mucho humor pero un humor diferente.

- ¿La literatura infantil puede ser una escapada o un descanso de la llamada literatura para adultos?

- Lo es completamente. En la literatura infantil el lector implícito tiene una cualidad encantadora que es la inocencia. Esta cualidad me produce un bienestar, me quita una carga, me quita la preocupación que tengo ahora cuando escribo un artículo sobre la cuestión vasca para *The Guardian*. Todo el mundo que lo va a leer es muy poco inocente, lo leerá el embajador de España en Londres, los ingleses y mucha otra gente, por eso tengo mucha carga y ansia porque es un tema delicado. Esa ansia no la tengo a la hora de escribir para niños, aprovecho este momento de inocencia del lector para un tipo de poesía a la inocencia.

Ahora escribo otra historia de Xola muy divertida. La primera historia de Xola no jugaba bien con la inocencia, entonces la cogí y la metí al cajón después de que me costó veinte días, igual precisamente porque no encontraba el núcleo poético del cuento y a partir de una nueva variación de una vieja historia de Xola le añadí otros diez folios que lo arreglaron. Es una historia que tiene mucho encanto y es muy divertida también.

- Xola aparece también en su poesía.

- Es verdad, Xola me sirvió como personaje para muchos tipos de textos. Hubo un momento en que ese personaje apareció en muchos poemas. Es un personaje que ha hecho un recorrido muy bueno dentro de España y el País Vasco. En Francia ha sido elegido el libro como uno de los mejores diez libros infantiles. La literatura infantil no me trae problemas ni angustias

- ¿Será por eso que desapareció la línea del *Hombre Solo y Esos Cielos*?

- Efectivamente. Mi consideración al respecto es que por una parte me parecía que no ser permeable a una situación formaría parte de una cierta insensibilidad, de un cierto bestialismo poético. El poeta como bestia es éste que está hablando de árboles y amores e ignora que están fusilando a gente fuera. Se puede hablar de árboles y amor, pero hay que meter a esta gente que están fusilando. Yo, como vivo en el País Vasco, acepto esta situación con un pesar. Tal vez en otro lugar no me hubiese metido en este tipo de literatura, en este tipo de líos. Tengo que ser permeable a la situación de mi país. Decidí tratar el tema y experimentar con un nuevo género literario para mí, que es la novela. Es un género que todavía no domino tanto como el cuento. En la novela tengo mucho que aprender. Ahora estoy escribiendo una nueva novela, que tampoco es totalmente novela y que también tocará estos temas.

Ahora pienso escribir partiendo de hilos pequeños que los iré reuniendo. Hay un cuento que incluiré en la próxima novela que es *Adrián entre maderas*, allí doy una imagen básica de lo que es toda la novela. Es la génesis de la siguiente novela. El chico que vive en una carpintería donde hace lo que se llama la tabla del carnicero, no la tabla fina sino la gruesa, el tocho o lo que es en el País Vasco *trankadera*.

El carpintero en el cuento es un hombre que yo conocí, mi padre es carpintero también, es un hombre que inventó un tocho que consiste en reunir una infinidad de trozos de madera y los encola de modo que adquieren una dureza asombrosa. Esto es una metáfora base de lo que es la novela. La llamo novela, no sé por qué. En esta nueva novela, *El hijo del acordeonista*, aparecen muchos elementos biográficos míos, aparece un personaje que se llama Adrián -es diferente del del cuento- que tiene mucho de mí. El hijo del acordeonista y yo tenemos mucho en común.

En un cuaderno de autobiografías que me pidieron hacer en Portugalete describo un personaje que soy yo cuando he estado allí. Me sale un humor extravagante, describo parte de mi vida cuando he estado en Bilbao. No tenía nada, había dejado el trabajo. Vivía en la pobreza y en vez de que me sale algo triste me sale un humor extravagante.

- ¿El simbolismo en *Dos Hermanos* puede relacionarse con la situación actual en Euskadi?

- Siempre cabe una lectura alegórica. En este tipo de libros soy más atemporal y aespacial. En realidad son dos hermanos, que un simbolista llamaría la dualidad de lo superior y lo inferior. Uno tiene más mente y más espíritu y el otro es su contrario. Lo que hago en el relato es una metáfora general en la que lo inferior destruye a lo superior. La metáfora en dos hermanos no llega hasta la historia. Sin embargo un arquitecto que leyese la novela me dijo que era el alma vasca. Es como el santuario de Loyola; cuando uno llega, encuentra un edificio renacentista y, cuando entra dentro, encuentra un castillo medieval. Es un alma que no acaba de curarse, siempre tiene núcleo salvaje, no curado del todo por la civilización.

Yo creo que todos tenemos esta alma que tiene un núcleo perturbador, que mientras está en sus límites todo va bien pero en cuanto sale de sus límites destruye al sujeto. Allí es donde coloqué *Dos hermanos*, que alegóricamente sería un estudio del alma humana. Esta obra está entre la realidad y el símbolo, entre la poesía y la novela. Yo no sé cómo lee la gente este libro

- A mí, personalmente y como lector, me dio mucha angustia el final triste en que mueren los dos hermanos.

- Es la muerte del inocente, la fatalidad. Allí hay una matemática que va por debajo de la vida. Es una realidad más que también se refleja en *Obabakoak* y que representa el determinismo o la fatalidad de muchas de mis obras por lo que fue criticado varias veces, pero, cuando no hay solución, la muerte es la única salida. Es un aspecto más en la fortaleza renacentista de la que acabo de hablar. Es un cuento muy triste, cuando lo escribí no atravesaba muy buena época y las circunstancias le dieron este tono melancólico.

Entre todos los cuentos, es el que más pertenece a Obaba. Representa mi visión del mundo cuando era niño y mi experiencia con la gente del pueblo; los campesinos, los compañeros de colegio y cómo subían por los montes o camino a las casas con sus pantalones cortos y bajo los paraguas. Siempre me ha atraído el mundo de los

campesinos y los pastores, sobre todo el de los niños pastores. Quizá por mis lecturas de poesía. En *Horas extras* tengo también un artículo en el que aparecen unos niños pastores en Marruecos. Es algo humano y universal, puede ser del País Vasco o de Marruecos o de cualquier otra parte del mundo.

- **¿Los abuelos que aparecen en *Dos letters* y *Cuando una serpiente* forman parte de tus recuerdos de la infancia?**

- El abuelo más interesante de los dos cuentos es el abuelo Old Martín que aparece en *Dos Letters*. El otro abuelo, como personaje, no está muy desarrollado. En cambio, el de *Dos letters* y su humor que se cambia siempre, éste sí, forma parte de mi vida, se parece mucho a mi padre. Tiene el mismo humor y el mismo escepticismo que tiene el abuelo Martín.

- Cuenta mi padre que cuando la Guerra Civil vinieron al pueblo para reclutar a los jóvenes y todo el mundo con mucho entusiasmo para ir a luchar al frente quería apuntarse. El oficial dijo: «¿Alguien quiere objetar?». El único que levantó el brazo era mi padre. Le acusaron de cobardía y poco patriotismo, pero él dijo al oficial que su padre le necesitaba y tenía que cuidar de él. Se liberó de la guerra. De los más de doscientos que fueron en esta campaña sólo han vuelto treinta. Mi padre lo veía muy negativo que todos fueran al frente vitoreando para matar y morir. Mi padre, en su sentido del humor, se parece mucho a Old Martín, pero no es tacaño como él.

D. Bibliografía

D. 1. Obras de Bernardo Atxaga

D. 1. 1. En orden cronológico.

1971:

- “Los que anhelamos escribir”, *Norte de Castilla*, 27-6-1971.

1972:

- “Borobila eta puntua”, *Euskal Literatura* 72, San Sebastián, Lur, 1972, pp. 225-251.
- “Oskar edo nola egin behar den publizidaderako prospektu berri bat”, *Euskal Literatura* 72, San Sebastián, Lur, 1972, pp. 133-141.

1974:

- Traducción al euskera de *Robinson Crusoe* de *Daniel Defoe*, Bilbao, Cisne, 1974.

1975:

- *Panpina Ustela* (autor-editor), Asteasu, 1975.

1976:

- *Donostiako Hiria* [Atxaga y otros]. San Sebastián, Haranburu, tomos I y II, 1976.
- *Etiopia*, (autor-editor), Asteasu, 1976 y luego en, Bilbao, Pott, 1978 y al final en, San Sebastián, Erein, 1988.
- *Ziutateaz*, San Sebastián, Kriselu, 1976. (reeditada por Erein en 1986).

1978:

- “Francisco Javier”, San Sebastián, *Hordago* nº.21, 1978, pp. 305-312. Aparece también sólo en la versión euskérica de *Obabakoak*, “Jose Francisco, Obabako erreterretxean azuldutako bigarren aitortza”, *Obabakoak*, San Sebastián, Erein, 1988, pp. 23-40.
- “Kamareroa izutu egin zen”, San Sebastián, *Hordago* nº.21, 1978, pp. 313-323.
- “Ipuin bat bost minututan izkribatzeko», Bilbao, *Pott*, nº2, 1978. En castellano: “Algunas reglas prácticas para escribir un cuento en sólo cinco minutos”, San Sebastián, *Hordago* nº.23, 1981, pp. 23-27.

1980:

- *Nikolasaren abenturak eta kalenturak*, Bilbao, Antonio San Román, 1980 y luego en San Sebastián, Elkar, 1996.
- *Pott tropikala*, Bilbao, Pott, 1980.
- *Ramuntxo detektibea*, Bilbao, Antonio San Román, 1980 y luego en San Sebastián, Elkar, 1986.
- “Margarete: Schewester Sturmischer Schvermet (Margarete: atsekabe trumoitsuzko arreba)”, *Pott Tropikala*, 1980.

1981:

- “Bilboko ateetan: lehen meditazioa”, Bilbao, *Egun*, nº 19, 1981, pp.16-17.
- “Poema polaroid sobre la muerte de John Lennon”, San Sebastián, *Hordago* nº.23, 1981, pp. 28-31.

1982:

- *Antoni apretaren istorioa*, San Sebastián, Erein, 1982.
- *Camilo Lizardi erretore jaunaren etxean aurkitutako gutunaren azalpena*, San Sebastián, Guipuzkoako Aurrezki kutxa y Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1982.
- *Chuck Aranberri dentista bat baten etxean*, San Sebastián, Erein, 1982.
- “Hiztegia, Poema”, San Sebastián, *Susa* nº 5, abril 1982, pp. 23-25.
- *Munia eta hilargia* [Atxaga y Asun Balzola], Barcelona, Destino, 1982.
- “Post tenebras spero lucem”, San Sebastián, *Jakin* nº 25, 1982, pp. 104 y ss.

1983:

- *Drink Dr. Repper*, en *Donostiako hiria*, San Sebastián, Haramburu, 1983, pp.19-26.
- Epílogo de *Narrazioak*, de Joseba Sarrionaindia, San Sebastián, Elkar, 1983, pp. 135-141. Es el cuento “Yo, Jean Baptiste Hargous”, *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B, 1989, pp. 389-397.

1984:

- *Asto bat Hypodromoan*, San Sebastián, Erein, 1984.
- “Gauero aterako nintzateke pasiatzera (II) Marie-ren azalpena”, *Donostiako hiria III*, San Sebastián, Haramburu, 1984, pp. 7-15.
- *Jimmy Potxolo*, San Sebastián, Erein, 1984.
- *Sugeak txoriari begiraten diorean*, San Sebastián, Erein, 1984.
- *Txitoen istorioa*, San Sebastián, Erein, 1984.
- *Bi letter jaso nituen oso denbora gutxian*, San Sebastián, Erein, 1984.

1985:

- *Bi anai*, San Sebastián, Erein, 1985.
- “Wei lie desheng”, Irún, *Plazara* nº 1, 1985, pp. 27-28.

1986:

- *Henry Bengoa inventarium*, San Sebastián, Eman bakia baita/Elkar, 1986 y más tarde en Bilbao, Orain, 1995.
- “Ipuia Zumeta lagunarentzat”, Pamplona, *Pamiela* nº 12 y 37, 1986.
- *La Cacería*, Madrid, Altea, 1986.
- *Oraingo izen gabe* (guión para una película de Juan José Bakedano), 1986.
- “Poética”, en AA. VV., en *El estado de las poesías*, “Nueva poesía vasca”, monografía nº 3 de *Cuadernos del Norte*, Oviedo, 1986, pp. 148-150.
- *Zer gertatzen da bibliotekan gauetz?*, San Sebastián, Erein, 1986.
- “Abecedario para las II Jornadas Internacionales de Literatura de Blas de Otero”, ASCUNCE, José Ángel (editor), *Al amor de Blas de Otero*, Universidad de Deusto, Cuadernos Universitarios, nº1, 1986, pp.189-194.

1987:

- *Astakiloak arabian*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Astakiloak Finisterre aldean*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Astakiloak izkutuko taktika*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Astakiloak jo eta jo*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Italiako zirku batean*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Kitarra baten bila gabitza zoratzen*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Mikelek problema bat dauka*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Neska dun – dun bat*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Transatlantiko batean*, San Sebastián, Elkar, 1987.

1988:

- *Antonio apreta*, San Sebastián, Erein, 1988.
- *Obabakoak*, San Sebastián, Erein, 1988. Y en castellano: *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B, 1989.

1989:

- “Bihotzaren inbentarioa”, San Sebastián, *El Diario Vasco*, 7-6-1989.
- *Cuando una serpiente mira al pájaro*, Barcelona, Ediciones B, 1989.
- “Joselusek ipuin bat eskatu dit (Picassori antigorazarrea)”, Bilbao, *Pérgola* nº16, diciembre de 1989, pp. 10-12.
- “Uren (for Emily Dickinson too)”, Bilbao, *Zurgai*, diciembre de 1989.
- “De oca en oca (Parábola vasca)”, *Diario 16*, 22-7-1989.

1990:

- *Antzoki iluna* (en formato de cassette), San Sebastián, Habe, 1990.
- “Canciones VIII”, Madrid, *Nueva Revista* nº81, marzo de 1990.
- “El misterio de los 4 pájaros”, Madrid, *El País Semanal* nº166, 1990.
- *Poemas & Híbridos*, Madrid, Visor, 1990.

1991:

- “Abecedario para la decimoséptima de Mariano Arsuaga”, Pamplona, *Pamiela* nº 13, 1991, pp. 23-26.
- “Asmakizuna”, Vitoria, *Amilamia* nº 8, 1991, pp. 20-21.
- *Behi euskaldun baten memoriak*, Pamplona, Pamiela, 1991.
- *Dagazinda eta beste ipuinak* [Atxaga y José Luis Merino González], Pamplona, Pamiela, 1991.
- “Descripción de una Fox-terrier, poema”, Bilbao, *Zurgai* nº 93, diciembre de 1991.
- “Ipuin hau, italieraz ikasi izenekoa”, en J. A. Lakarra, *Memoria al maestro sagrado Luis Mitxelena*, San Sebastián Gipuzkoako Foru Aldundia, ASJU, XIV, 1991 y luego en castellano: “Este cuento, titulado lecciones de italiano”, Pamplona, *Pamiela* nº 14, 1991, pp.7-10.
- “Poema”, México, *Summa* nº 18, abril de 1991.

1992:

- *Dos letters*, Barcelona, Ediciones B, 1992.
- “Erregina ttipia” (poema), Pamplona, *Mazantini* n°22, 1992.
- *Los burros en la carretera*, Barcelona, Ediciones B, 1992.
- *Memorias de una vaca*, Madrid, Ediciones SM, 1992.
- *Ricardo Toja: dibujos : 1952-1991 (catálogo de exposición)*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1992.

1993:

- “Alfabeto francés en honor a Jorge Luis Borges”, *Paréntesis* n°3, 1993, pp. 4-12.
- “Alfabeto sobre los fantasmas en el que sólo la M habla de milagros”, California, *The Journal of Basque Studies*, 1993, pp.15-20.
- “Cuento sorprendente en forma de alfabeto”, Madrid, *El País Semanal*, 15-8-1993, pp. 87-90.
- *Deidarnak*, San Sebastián, Txertoa, 1993.
- *Gizona bere bakardadean*, Pamplona, Pamiela, 1993.
- *José Ordorika: inventario* (catálogo de exposición), Bilbao, BBK, 1993.
- “Versión monstruosa de un cuento de Hemingway”, Madrid, *El Mundo*, 22-8-1993, pp.6-7.

1994:

- “Alfabeto sobre una canción de mar”, Madrid, *Diario 16*, 14-5-1994, pp.3-4.
- “El diablillo navarro” (habla del ciclista Indurain), Madrid, *El País Semanal*, 26-8-1994.
- *El hombre solo*, Barcelona, Ediciones B, 1994.
- “El país de las telarañas”, Madrid, *El Mundo*, 26-4-1994.
- “El pastor del bosque”, Madrid, *El Mundo*, 30-8-1994.
- *Esteban Werfell*, San Sebastián, Erein, 1994.
- “Ipun hau problema bat da”, Andoain, *Egunkaria*, 28-8-1994.
- “Itzulpendak direla eta”, en *Literatura Unibertsala. Katalogo orokorra*, Vitoria, Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila, 1994.
- “La semana hasta hoy”, Madrid, *El Mundo*, 24-8-1994.
- *Lezio berri bat ostrukari buruz*, Bilbao, Ikeder/BBK, 1994.
- *Método para escribir un cuento a volapluma*, Madrid, *El País Semanal*, 17-8-1994, pp. 90-94. Más tarde formó parte de AA. VV., *Relatos Urbanos*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- *Prólogo para la edición británica de Obabakoak*, Estella, *Elgacena* n°16, 1994.
- *Zabalbideak* [Atxaga y Ramón Serras], Bilbao, BBK, 1994.
- *Zeruak*, San Sebastián, Erein, 1994.

1995:

- *Agenda B.B.K.: días, trabajos, historias*, Bilbao, Fundación BBK, 1995.
- *Carmelo Ortiz de Elgea: Bilbao 1993-1995* [con Javier Viar], Bilbao, Ikeder, 1995.
- *Condición Humana: diez relatos y un poema* [Atxaga y otros], Madrid, Fnac, 1995.

- *Chillida* [Atxaga y otros], Bilbao, Ikeder, 1995.
- *Dos hermanos*, Madrid, Organización Nacional de Ciegos, 1995.
- *Dos hermanos: el cuarto canto*, Madrid, Ollero y Ramos, 1995.
- *Juan Rulfo: fotografías* [Atxaga y Juan Cruz], Zarautz (Guipúzcoa), Photomuseum, 1995.
- *Mundua eta Markoni*, BBK Fundazioa, 1995.
- *Relatos urbanos* [Atxaga y otros], Madrid, Organización Nacional de Ciegos, 1995.
- *Shola y los leones*, Madrid, Ediciones SM, 1995.
- *Un cheveu sur la langue*, Paris, Le Serpent à Plume, 1995.
- “Una vaca habla de hidráulica y de libros” (lectura presentada por Inmaculada Urzainqui en *Páginas de viva voz, leer y escribir de hoy*, editado por Álvaro Ruiz de la Peña), Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 155:207.
- *Xolak badu lehoien berri*, San Sebastián, Erein, 1995.
- *Zeru horiek*, San Sebastián, Erein, 1995.
- “Zuk-Zuk jaunaren alfabeto beeria”, Hendaya, *Xirrixta* nº37, Institut Culturel Basque, 1995.

1996:

- *Abecedario para Ricardo Toja Landaluce*, Bilbao, Ikeder, 1996.
- *Antonio de Murgiak esan zuena*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kultur-unea, 1996.
- *Bilbao, 1993-1995* [Atxaga y otros], Bilbao, Edex, 1996.
- *Diligentzia : bidea abentura zenean* [Atxaga y otros], Ormaiztegui, Museo Zumalakarregi, 1996.
- *Esos cielos*, Barcelona, Ediciones B, 1996.
- *Ipuin bat airean ideazteko metodoa* [Atxaga y Carmelo Ortiz de Elgea], Bilbao, Edex, 1996.
- *La diligencia: cuando viajar era una aventura* [Atxaga y otros], Ormaiztegui (Guipúzcoa), Museo Zumalakarregi, 1996.
- *Markoniren agenda Markoni gabe, Agenda escolar B.B.K 1996-1997*, Bilbao, Fundación BBK, 1996.
- *Markonitar handien ekintza handiak 1*, Bilbao, Fundación BBK, 1996.
- *Median gora*, Bilbao, Ikeder, 1996.
- *Método para escribir un cuento a vuelapluma* [Atxaga y Carmelo Ortiz de Elgea], Bilbao, Edex, 1996.
- *Nueva Etiopía*, Madrid, El Europeo, 1996.
- *Nueva Etiopía: conversaciones, poemas, canción*, Madrid, El Europeo, 1996.
- *Sara izeneko gizona*, Pamplona, Pamiela, 1996.
- *Un espía llamado Sara*, Madrid, Acento Editorial, 1996.
- *Xola eta basurdeak*, San Sebastián, Erein, 1996.

1997:

- “Declaración de Guillermo”, en *Vuelta* n.º. 251, México, octubre de 1997, pp. 14-17.
- *Eas eta Euskera*, Bilbao, Sabino Arana Kultur Elkargoa, 1997.
- *Ejercicios de estilo*, con MONTERO, Rosa, SEPÚLPIDA, Luis y RIVAS, Manuel, (actas de encuentros literarios y charlas entre los citados autores en Oviedo a 11 y 12 de diciembre de 1996), Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1997.
- *Historias de Obaba*, Barcelona, Ediciones B, 1997.
- *Horas extras*, Madrid, Alianza, 1997.
- *Shola y los jabalies*, Madrid, Ediciones SM, 1997.
- *Tres declaraciones*, Zarauz (Guipúzcoa), Asociación Ikeritz para el Estudio y la Difusión de la Cultura, 1997.
- *Una infancia de escritor* [Atxaga y otros], Zaragoza, Xordica Editorial, 1997.

1998:

- *Bambulo, lehen urratsak*, San Sebastián, Erein, 1998.
- *Bambulo, primeros pasos*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- *Gerra aurreko eta ondoko euskalgintza*, Bilbao, Sabino Arana Kultur Elkargoa, 1998.
- *Groenlandiako lezioa*, San Sebastián, Erein, 1998.
- *Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid, Siruela, 1998.

1999:

- *Agenda escolar Bambulo 99/00*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Alegría de los nauragios* [con José Ángel Valente y Antonio Gamoneda], Murcia, Huerga y Fierro, 1999.
- *Alfabeto sobre la literatura infantil*, Valencia, Media Vaca, 1999.
- *Bambulo, amigos que cuentan*, Alfaguara, 1999.
- *Bambulo, krisia*, San Sebastián, Erein, 1999.
- *Bambulo, la crisis*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Bambulo, la mesa redonda: la mesa*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Bambulo, Ternako Penak*, San Sebastián, 1999.
- *Calendario de Bambulo*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Un traductor en París*, en *Cuentos apátridas* [Atxaga y otros], Barcelona, Ediciones B, 1999.
- “El río de Jerjes. El valor de los cuentos (y V)”, en *El valor de los cuentos, CLLJ* (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)n.º. 119, Fundación Municipal de Cultura de Gijón, Gijón, 1999.

2000:

- “Xola Ehizan /Catch that mouse”, *Gara*, San Sebastián, 2000.
- “De turista por Marruecos”, *El País Semanal*, Madrid n.º.1248, 27-8-2000, pp. 60-69.

D. 1. 2. En orden alfabético

D. 1. 2. 1. En formato independiente:

- *Abecedario para Ricardo Toja Landaluce*, Bilbao, Ikeder, 1996.
- *Agenda B.B.K.: días, trabajos, historias*, Bilbao, Fundación BBK, 1995.
- *Agenda escolar Bambulo 99/00*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Alegría de los nauragios* [con José Ángel Valente y Antonio Gamoneda], Murcia, Huerga y Fierro, 1999.
- *Alfabeto sobre la literatura infantil*, Valencia, Media Vaca, 1999.
- *Antoni apretaren istorioa*, San Sebastián, Erein, 1982.
- *Antonio apreta*, San Sebastián, Erein, 1988.
- *Antonio de Murgiak esan zuena*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kultur-unea, 1996.
- *Antzoki iluna* (en formato de cassette), San Sebastián, Habe, 1990.
- *Astakiloak arabian*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Astakiloak Finisterre aldean*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Astakiloak izkutuko taktika*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Astakiloak jo eta jo*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Asto bat Hypodromoan*, San Sebastián, Erein, 1984.
- *Bambulo, amigos que cuentan*, Alfaguara, 1999.
- *Bambulo, krisia*, San Sebastián, Erein, 1999.
- *Bambulo, la crisis*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Bambulo, la mesa redonda: la mesa*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Bambulo, lehen urratsak*, San Sebastián, Erein, 1998.
- *Bambulo, primeros pasos*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- *Bambulo, Ternako Penak*, San Sebastián, 1999.
- *Behi euskaldun baten memoriak*, Pamplona, Pamiela, 1991.
- *Bi anai*, San Sebastián, Erein, 1985.
- *Bi letter jaso nituen oso denbora gutxian*, San Sebastián, Erein, 1984.
- *Bilbao, 1993-1995* [Atxaga y otros], Bilbao, Edex, 1996.
- *Calendario de Bambulo*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Camilo Lizardi erretore jaunaren etxean aurkitutako gutunaren azalpena*, San Sebastián, Guipuzkoako Aurrezki kutxa y Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1982.
- *Carmelo Ortiz de Elgea: Bilbao 1993-1995* [con Javier Viar], Bilbao, Ikeder, 1995.
- *Condición Humana: diez relatos y un poema* [Atxaga y otros], Madrid, Fnac, 1995.
- *Cuando una serpiente mira al pájaro*, Barcelona, Ediciones B, 1989.
- *Chillida* [Atxaga y otros], Bilbao, Ikeder, 1995.
- *Chuck Aranberri dentista bat baten etxaen*, San Sebastián, Erein, 1982.

- *Dagazinda eta beste ipuinak* [Atxaga y José Luis Merino González], Pamplona, Pamiela, 1991.
- *Deidarnak*, San Sebastián, Txertoa, 1993.
- *Diligentzia : bidea abentura zenean* [Atxaga y otros], Ormaiztegi, Museo Zumalakarregi, 1996.
- *Donostiako Hiria* [Atxaga y otros], San Sebastián, Haranburu, tomos I y II, 1976.
- *Dos hermanos*, Madrid, Organización Nacional de Ciegos, 1995.
- *Dos hermanos: el cuarto canto*, Madrid, Ollero y Ramos, 1995.
- *Dos letters*, Barcelona, Ediciones B, 1992.
- *Drink Dr. Repper*, en *Donostiako hiria*, San Sebastián, Haramburu, 1983, pp.19-26.
- *Eas eta Euskera*, Bilbao, Sabino Arana Kultur Elkargoa, 1997.
- *Ejercicios de estilo*, con MONTERO, Rosa, SEPÚLPIDA, Luis y RIVAS, Manuel, (actas de encuentros literarios y charlas entre los citados autores en Oviedo a 11 y 12 de diciembre de 1996), Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1997.
- *El hombre solo*, Barcelona, Ediciones B, 1994.
- Epílogo de *Narrazioak*, de Joseba Sarrionaindia, San Sebastián, Elkar, 1983, pp. 135-141. Es el cuento “Yo, Jean Baptiste Hargous”, *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B, 1989, pp. 389-397.
- *Esos cielos*, Barcelona, Ediciones B, 1996.
- *Esteban Werfell*, San Sebastián, Erein, 1994.
- *Etiopia*, (autor- editor), Asteasu, 1976 y luego en, Bilbao, Pott, 1978 y al final en san Sebastián, Erein, 1988.
- *Gerra aurreko eta ondoko euskalgintza*, Bilbao, Sabino Arana Kultur Elkargoa, 1998.
- *Gizona bere bakardadean*, Pamplona, Pamiela, 1993.
- *Groenlandiako lezioa*, San Sebastián, Erein, 1998.
- *Henry Bengoa inventarium*, San Sebastián, Eman bakia baita/Elkar, 1986 y más tarde en Bilbao, Orain, 1995.
- *Historias de Obaba*, Barcelona, Ediciones B, 1997.
- *Horas extras*, Madrid, Alianza, 1997.
- *Ipuin bat airean ideazteko metodoa* [Atxaga y Crmelo Ortiz de Elgea], Bilbao. Edex, 1996.
- *Italiako zirku batean*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Jimmy Potxolo*, San Sebastián, Erein, 1984.
- *José Ordorika: inventario* (catálogo de exposición), Bilbao, BBK, 1993.
- *Juan Rulfo: fotografías* [Atxaga y Juan Cruz], Zarautz (Guipúzcoa), Photomuseum, 1995.
- *Kitarra baten bila gabitza zoratzen*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *La Cacería*, Madrid, Altea, 1986.

- *La diligencia: cuando viajar era una aventura* [Atxaga y otros], Ormaiztegi (Guipúzcoa), Museo Zumalakarregi, 1996.
- *Lezio berri bat ostrukari buruz*, Bilbao, Ikeder/BBK, 1994.
- *Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid, Siruela, 1998.
- *Los burros en la carretera*, Barcelona, Ediciones B, 1992.
- *Markoniren agenda Markoni gabe, Agenda escolar B.B.K 1996-1997*, Bilbao, Fundación BBK, 1996.
- *Markonitar handien ekintza handiak 1*, Bilbao, Fundación BBK, 1996.
- *Median gora*, Bilbao, Ikeder, 1996.
- *Memorias de una vaca*, Madrid, Ediciones SM, 1992.
- *Método para escribir un cuento a volapluma*, Madrid, *El País Semanal*, 17-8-1994, pp. 90-94. Más tarde formó parte de AA. VV., *Relatos Urbanos*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- *Método para escribir un cuento a vuelapluma* [Atxaga y Carmelo Ortiz de Elguea], Bilbao, Edex, 1996.
- *Mikelek problema bat dauka*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Mundua eta Markoni*, BBK Fundazioa, 1995.
- *Munia eta hilargia* [Atxaga y Asun Balzola], Barcelona, Destino, 1982.
- *Neska dun – dun bat*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Nikolasaren abenturak eta kalenturak*, Bilbao, Antonio San Román, 1980 y luego en San Sebastián, Elkar, 1996.
- *Nueva Etiopía*, Madrid, El Europeo, 1996.
- *Nueva Etiopía: conversaciones, poemas, canción*, Madrid, El Europeo, 1996.
- *Obabakoak*, San Sebastián, Erein, 1988. Y en castellano: *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B, 1989.
- *Oraingo izen gabe* (guión para una película de Juan José Bakedano), 1986.
- *Panpina Ustela* (autor-editor), Asteasu, 1975.
- *Poemas & Híbridos*, Madrid, Visor, 1990.
- *Pott tropikala*, Bilbao, Pott, 1980.
- *Prólogo para la edición británica de Obabakoak*, Estella, *Elgacena* nº16, 1994.
- *Ramuntxo detektibea*, Bilbao, Antonio San Román, 1980 y luego en San Sebastián, Elkar, 1986.
- *Relatos urbanos* [Atxaga y otros], Madrid, Organización Nacional de Ciegos, 1995.
- *Ricardo Toja: dibujos : 1952-1991 (catálogo de exposición)*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1992.
- *Sara izeneko gizona*, Pamplona, Pamiela, 1996.
- *Shola y los jabalíes*, Madrid, Ediciones SM, 1997.
- *Shola y los leones*, Madrid, Ediciones SM, 1995.
- *Sugeak txoriari begiratzan dionean*, San Sebastián, Erein, 1984.
- Traducción al euskera de *Robinson Crusoe* de *Daniel Defoe*, Bilbao, Cisne, 1974.

- *Transatlantiko batean*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- *Tres declaraciones*, Zarauz (Guipúzcoa), Asociación Ikeritz para el Estudio y la Difusión de la Cultura, 1997.
- *Txitoen istorioa*, San Sebastián, Erein, 1984.
- *Un cheveu sur la langue*, Paris, Le Serpent à Plume, 1995.
- *Un espía llamado Sara*, Madrid, Acento Editorial, 1996.
- *Un traductor en París*, en *Cuentos apátridas* [Atxaga y otros], Barcelona, Ediciones B, 1999.
- *Una infancia de escritor* [Atxaga y otros], Zaragoza, Xordica Editorial, 1997.
- *Xola eta basurdeak*, San Sebastián, Erein, 1996.
- *Xolak badu lehoien berri*, San Sebastián, Erein, 1995.
- *Zabalbideak* [Atxaga y Ramón Serras], Bilbao, BBK, 1994.
- *Zer gertatzen da bibliotekan gaez?*, San Sebastián, Erein, 1986.
- *Zeru horiek*, San Sebastián, Erein, 1995.
- *Zeruak*, San Sebastián, Erein, 1994.
- *Ziutateaz*, San Sebastián, Kriselu, 1976. (reeditada por Erein en 1986).

D. 1. 2. 2. En publicaciones ajenas, revistas, periódicos, conferencias y antologías:

- “Abecedario para la decimoséptima de Mariano Arsuaga”, Pamplona, *Pamiela* nº 13, 1991, pp. 23-26.
- “Abecedario para las II Jornadas Internacionales de Literatura de Blas de Otero”, ASCUNCE, José Ángel (editor), *Al amor de Blas de Otero*, Universidad de Deusto, Cuadernos Universitarios, nº1, 1986, pp.189-194.
- “Alfabeto francés en honor a Jorge Luis Borges”, *Paréntesis* nº3, 1993. pp. 4-12.
- “Alfabeto sobre los fantasmas en el que sólo la M habla de milagros”, California, *The Journal of Basque Studies*, 1993, pp.15-20.
- “Alfabeto sobre una canción de mar”, Madrid, *Diario 16*, 14-5-1994, pp.3-4.
- “Asmakizuna”, Vitoria, *Amilamia* nº 8, 1991, pp. 20-21.
- “Bihotzaren inbentarioa”, San Sebastián, *El Diario Vasco*, 7-6-1989.
- “Bilboko ateetan: lehen meditazioa”, Bilbao, *Egun*, nº 19, 1981, pp.16-17.
- “Borobila eta puntua”, *Euskal Literatura* 72, San Sebastián, Lur, 1972, pp. 225-251.
- “Canciones VIII”, Madrid, *Nueva Revista* nº81, marzo de 1990.
- “Cuento sorprendente en forma de alfabeto”, Madrid, *El País Semanal*, 15-8-1993, pp. 87-90.
- “De oca en oca (Parábola vasca)”, *Diario 16*, 22-7-1989.
- “De turista por Marruecos”, *El País Semanal*, Madrid nº.1248, 27-8-2000, pp. 60-69.
- “Declaración de Guillermo”, en *Vuelta* nº. 251, México, octubre de 1997, pp. 14-17.
- “Descripción de una Fox-terrier, poema”, Bilbao, *Zurgai* nº 93, diciembre de 1991.
- “El diablillo navarro” (habla del ciclista Indurain), Madrid, *El País Semanal*, 26-8-1994.
- “El misterio de los 4 pájaros”, Madrid, *El País Semanal* nº166, 1990.
- “El país de las telarañas”, Madrid, *El Mundo*, 26-4-1994.
- “El pastor del bosque”, Madrid, *El Mundo*, 30-8-1994.
- “El río de Jerjes. El valor de los cuentos (y V)”, en *El valor de los cuentos*, CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)nº. 119, Fundación Municipal de Cultura de Gijón, Gijón, 1999.
- “Erregina ttipia” (poema), Pamplona, *Mazantini* nº22, 1992.
- “Francisco Javier”, San Sebastián, *Hordago* nº.21, 1978, pp. 305-312. Aparece también sólo en la versión euskérica de *Obabakoak*, “Jose Francisco, Obabako erretorretxean azuldutako bigarren aitortza”, *Obabakoak*, San Sebastián, Erein, 1988, pp. 23-40.
- “Gauero aterako nintzateke pasiatzera (II) Marie-ren azalpena”, *Donostiako hiria III*, San Sebastián, Haranburu, 1984, pp. 7-15.
- “Hiztegia, Poema”, San Sebastián, *Susa* nº 5, abril 1982, pp. 23-25.

- “Ipuia Zumeta lagunarentzat”, Pamplona, *Pamiela* nº 12 y 37, 1986.
 - “Ipuin bat bost minututan izkribatzeko», Bilbao, *Pott*, nº2, 1978. En castellano: “Algunas reglas prácticas para escribir un cuento en sólo cinco minutos”, San Sebastián, *Hordago* nº.23, 1981, pp. 23-27.
 - “Ipuin hau, italieraz ikasi izenekoa”, en J. A. Lakarra, *Memoria al maestro sagrado Luis Mitxelena*, San Sebastián Gipuzkoako Foru Aldundia, ASJU, XIV,1991 y luego en castellano: “Este cuento, titulado lecciones de italiano”, Pamplona, *Pamiela* nº 14, 1991, pp.7-10.
 - “Ipun hau problema bat da”, Andoain, *Egunkaria*, 28-8-1994.
 - “Itzulpendak direla eta”, en *Literatura Unibertsala. Katalogo orokorra*, Vitoria, Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila, 1994.
 - “Joselusek ipuin bat eskatu dit (Picassori antigorazarrea)”, Bilbao, *Pérgola* nº16, diciembre de 1989, pp. 10-12.
 - “Kamareroa izutu egin zen”, San Sebastián, *Hordago* nº.21, 1978, pp. 313-323.
 - “La semana hasta hoy”, Madrid, *El Mundo*, 24-8-1994.
 - “Los que anhelamos escribir”, *Norte de Castilla*, 27-6-1971.
 - “Margarete: Schewester Sturmischer Schvermet (Margarete: atsekabe trunoitsuzko arreba)”, *Pott Tropikala*, 1980.
 - “Oskar edo nola egin behar den publizitaderako prospektu berri bat”, *Euskal Literatura* 72, San Sebastián, Lur, 1972, pp. 133-141.
 - “Poema polaroid sobre la muerte de John Lennon”, San Sebastián, *Hordago* nº.23, 1981, pp. 28-31.
 - “Poema”, México, *Summa* nº 18, abril de 1991.
 - “Poética”, en AA. VV., en *El estado de las poesías*, “Nueva poesía vasca”, monografía nº 3 de *Cuadernos del Norte*, Oviedo, 1986, pp. 148-150.
 - “Post tenebras spero lucem”, San Sebastián, *Jakin* nº 25, 1982, pp. 104 y ss.
 - “Una vaca habla de hidráulica y de libros” (lectura presentada por Inmaculada Urzainqui en *Páginas de viva voz. leer y escribir de hoy*, editado por Álvaro Ruiz de la Peña), Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 155:207.
 - “Uren (for Emily Dickinson too)”, Bilbao, *Zurgai*, diciembre de 1989.
 - “Versión monstruosa de un cuento de Hemingway”, Madrid, *El Mundo*, 22-8-1993, pp.6-7.
 - “Wei lie desharg”, Irún, *Plazara* nº 1, 1985, pp. 27-28.
 - “Xola Ehizan /Catch that mouse”, *Gara*, San Sebastián, 2000.
- “Zuk-Zuk jaunaren alfabeto beeria”, Hendaya, *Xirrixta* nº37, Institut Cultural Basque, 1995.

D. 2. Bibliografía sobre Bernardo Atxaga

D. 2. 1. Libros

- ALDEKOA, Iñaki, *Antzarra eta ispilua (Obabakoak-en irudimen mundua)*, San Sebastián, Erein, 1992.
- APALATEGUI, Ur, *La Naissance de l'écrivain Basque. L'évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*, Paris, L'Herminette, 2000.
- ASCUNCE, José Ángel, *Bernardo Atxaga, los demonios personales de un escritor*, San Sebastián, Saturrarán, 2000.
- KORTAZAR, Jon, *Literatura vasca: Siglo XX*, San Sebastián, Etor, 1990, pp. 135-137.
- LASAGABASTER, Jesús María, *Antología de la narrativa vasca actual*, Barcelona, Mall, 1986, pp. 67-75.
- OLAZIREGI, Mari Jose, *Bernardo Atxagaren irakurlea*, San Sebastián, Erein, 1999.
- —, “De la fantasía al realismo psicológico. La trayectoria novelística de Bernardo Atxaga”, en URQUICIO, Patricio (y AA.VV.), *Historia de la literatura vasca*, Madrid, UNED, 2000, pp. 550-557.
- RUIZ de la PEÑA, Álvaro (y AA. VV.), *Páginas de viva voz, Leer y escribir de hoy*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 155: 207.
- SARASOLA, Ibon, “A modo de introducción a la literatura vasca”, en *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B, 1989, pp. 7-25.

D. 2. 2. Artículos

- ADURIZ, Iñaki, “1994, de Obaba a San Sebastián”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 23-1-1994, p. 28.
- AIZARNA, Santiago, “La mítica e ingenua región de Obaba”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 9-12-1989, p. 7.
- —, “El Atxaga más dramático”, *El Mundo*, Madrid, 17-6-1995, p. 89.
- ANDONI, Alonso, “Para la mujer la soledad es más dura”, *El Mundo*, Madrid, 17-6-1995, p. 90.
- ANTONAYA NÚÑEZ-CASTILLO, María Luisa (y AA. VV.), “Plasmando una visión fragmentada: *Obabakoak* como ciclo de cuentos”, en *Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo hispánico*, en *RILCE*. (Revista de Filología Hispánica) n.º. 1, Pamplona, XV, 1999, p. 335-343.
- ARTIME, Mirari, “Es difícil que te escuchen”, *El Correo*, Bilbao, 24-10-2000, p. 20.
- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel, “Planos autobiográficos en *Memorias de una vaca* de Bernardo Atxaga”, en *Versants* n.º.31, Lausanne, 1997, pp. 107-126.
- —, “Planos autobiográficos en *Obabakoak* de Bernardo Atxaga”, en *El arte de la memoria: Incursiones en la narrativa española contemporánea*, BEISEL, Inge (ed.), en *Ask* n.º9, Mannheim, 1997, pp. 77-98.
- ATXAGA, Bernardo, “Abecedario para las II Jornadas Internacionales de Literatura dedicadas a Blas de Otero”, en *El amor de Blas de Otero*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986, pp. 189-194.
- —, “Sobre los abecedarios”, en *Arba*. (Acta Romanica Basiliensia, Basel) n.º.12, 1999, pp. 17-18.
- BARBERÍA, José Luis, “Memorias de una vaca sabia”, *El País*, Madrid, 5-9-1992, p.11.
- BASANTA, Ángel, “Obabakoak”, *ABC Literario*, Madrid, 16-12-1989, p. 6.
- BELDA MOLINA, Rosa María, “Reseña: Atxaga, Bernardo *El hombre solo*”, en *Diablo Texto* n.º.2, Valencia, 1995, pp. 288-289.
- BÉRTOLO, Costantino, “Contar para no morir”, *El País*, Madrid, 26-11-1989, pp. 13-14.
- BLANCO, Beatriz, “*Obabakoak*, un paseo por la imaginación”, *Ya*, Barcelona, 9-12-1989, p.2.
- CABELLO HERNANDORENA, Isidro, “Reseña: Atxaga, Bernardo *Un espía llamado Sara*”, en *Quimera* n.º.157, Barcelona, 1997, pp. 71-72.
- CUESTA, I., “Los libros se convierten finalmente en una historia de la subjetividad”, *Diario Montañés*, Santander, 17-11-2000.
- FAJARDO, José Manuel, “El mestizaje literario de Bernardo Atxaga”, *Cambio 16*, n.º 948, Madrid, 22-1-1990, p.80.

- GRUALBA, Silvia, “Bernardo Atxaga va a seguir escribiendo pero con otro nombre”, *El Mundo*, Madrid, 9-7-1999, p.64.
- IBARGUTXI, Félix, “El volantazo de Atxaga”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 24-12-1993, p.62.
- IÑAKI, Esteban, “Atxaga en la cruda realidad”, *El Correo*, Bilbao, 15-10-1995, p.53.
- —, “Atxaga publica en castellano y Euskera *un espía llamado Sara*”, *El Correo*, Bilbao, 19-11-1996, p.40.
- —, “B.A. Confidencial”, *El Correo Territorios*, Bilbao, 9-4-1998, pp.2-3.
- IZAGUIRRE, Txema, “Bernardo Atxaga prepara un libro de poemas titulado *Nueva Etiopía*”, *El Correo*, Bilbao, 5-12-1996, p. 52.
- JUARISTI, Jon, “El amor a la lengua”, *El País*, Madrid, 29-12-1993, p. 22.
- JURISTO, Juan Ángel, “Bernardo Atxaga y Sánchez-Ostiz, dos premios literarios inusuales”, *El Independiente*, Madrid, 3-12-1989, p. 39.
- LANZ, Juan José, “La poesía de Bernardo Atxaga: *Poemas & Híbridos*”, en *Insula*, nº 526, Madrid, octubre de 1990, pp. 29-30.
- LARRAURI, Eva, “Atxaga: En la literatura lo importante es entrar en la biografía de la gente”, *El País*, Madrid, 1-6-89, p.42.
- —, “En un país llamado Obaba”, *El País*, Madrid, 27-11-1989, p.44.
- —, “Diez años de mi vida”, *El País*, Madrid, 26-11, 1989, p. 13.
- MONMANY, Mercedes, “El continente sumergido de Obaba”, en *Insula*, n. 522, Madrid, junio de 1990, pp.23-24.
- MEMBA, Javier, “Un poeta en el teatro”, *El Mundo*, Madrid, 18-10-1998, p. , 65.
- MORA, Miguel, “El fabulador valiente”, *El País, Babelia*, Madrid, abril de 1992, p. 11.
- NAVARRO, María José, Reseña: “Atxaga, Bernardo *El hombre solo*”, *Reseña* nº.252, Madrid, 1994, p. 36.
- OLANO, Karnele, “Memorias de una vaca euskaldun”, en *Insula*, nº543, Madrid, marzo de 1993, p.23.
- OLAZIREGI ALUSTIZA, Mari Jose, “Bernardo Atxaga o la seducción de los lectores vascos”, en *Literatura y Sociedad: el papel de la Literatura en el siglo XX*. Fidel López Criado, Editor, A Coruña: Universidade da Coruña, 2001, pp. 463-474.
- —, “Bernardo Atxaga: el escritor deseado (1)”, en *Insula* nº. 623, Madrid, 1998, pp. 7-11.
- —, “O universo literario de Bernardo Atxaga”, en *Boletín Galego de Literatura* nº. 24, Santiago de Compostela, 2000, pp. 7-22.
- PITA, Elena, “El andar del ganso”, *El Mundo, La Esfera*, Madrid, 1996, p. 13.

- PRADO, Benjamín, “La buena literatura”, *El País Semanal* nº1080, Madrid, 8-6-1997, pp. 42-60.
- POMBO, Manuel, “De oca a oca. Intertextualidad en *Obabakoak* y *Lista de locos*”, en *Arba. (Acta Romanica Basiliensia, Basel)* nº.12, 1999, pp. 37-76.
- RIMO, Beatrice, “El alfabeto en la literatura española contemporánea”, *Arba. (Acta Romanica Basiliensia)* nº.12, Basel, 1999, pp. 103-109.
- RUIZ de la PEÑA, Álvaro, “Bernardo Atxaga, renovador de traducciones”, *La Nueva España, Cultura*, nº. 60, Oviedo enero de 1990, p. 46.
- SALA, Luis, “*Lista de locos y otros alfabetos* de Atxaga, premio Euskadi de Literatura en castellano”, *El Correo*, Bilbao, 11-9-1999, p. 48.
- —, “Schommer y Atxaga unen imágenes y textos en una reflexión sobre el País Vasco de hoy”, *El Correo*, Bilbao, 3-10-1998, p.48.
- SÁNCHEZ, Ángel, “El retrato, Bernardo Atxaga”, *La voz de Asturias*, 15-5-2001.
- SÁNCHEZ LIZARRALDE, Ramón, “Reseña: Atxaga, Bernardo *El hombre solo*”, en *El Urogallo* nº. 100-101, Madrid, 1994, pp. 21-22.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, “Un mundo implacable y hostil”, *El Mundo, Esfera*, Madrid, 18-5-1996, pp.12-3.
- TIZÓN, Eloy, “Reseña: Atxaga, Bernardo *El hombre solo*”, en *El Urogallo* nº.97, Madrid, 1994, pp. 59-60.
- VALLS, Fernando, “Sobre el orden y el desorden alfabético: Bernardo Atxaga y Juan José Millás”, en *Arba. (Acta Romanica Basiliensia)* nº. 12, Basel, 1999, pp. 19-36.
- VIVAS, Ángel, “Ruper Ordorika presentó la nueva «locura» de Atxaga”, *El Mundo, Cultura*, 2-6-1998, p. 1.

D. 2. 3. Entrevistas

- AMPARO, Lasheras, “Bernardo Atxaga; Yo escribo en euskera para los que aman el idioma, no para los tontos”, *El Mundo*, Madrid, 12-12-1991, p. 34.
- ARECHA, Enrique, “Bernardo Atxaga: No hay sensatez con el bilingüismo”, *El Correo*, Bilbao, 15-10-91, pp. 50-51.
- BARBA, Carles, “Entrevista a Bernardo Atxaga”, *La Vanguardia*, Barcelona, 13-4-1998, p. 26.
- CASABELLA, Jordi, “Bernardo Atxaga: la violencia ha acabado por señalar mi trayectoria”, *El Periódico*, Barcelona, 19-5-1996, pp. 42-45.
- CASTILLA, Amelia, “Para escribir hay que correr un cierto riesgo”, *El País*, Madrid, 22-4-1996, p. 40.
- DEL CASTILLO, Javier, “Bernardo Atxaga: A la poesía no se le caen los anillos si la lee mucha gente”, *Tribuna*, Madrid, 10-2-1997, pp. 70 y 71.
- FAJARDO, José Manuel, “Bernardo Atxaga: escribo como Boxea Classius Clay, con la guardia abierta” *Cambio 16*, nº948, Madrid, 22-1-1990, pp. 78-80.
- —, “Bernardo Atxaga: Los lectores son un espejo en el que mirarse”, *leer*, nº 72, Madrid, enero de 1994, pp. 46-49.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Sagrario, “Bernardo Atxaga: el humor, la poesía, la sinceridad”, *Delibros*, Madrid, 1-2-1999, pp.40 y 41.
- FUENTES, Eugenio, “Bernardo Atxaga: los del tiro son de una simpleza que asusta”, *La Nueva España, Cultura*, Oviedo, nº 26698, junio de 1994, pp. 1-2.
- GANDARIASBEITIA, M. J., “Bernardo Atxaga: A veces pienso en hacer un gran parón y empezar de nuevo”, *Deia, Fin de semana*, pp. 1, 4-5.
- GARCÍA, Erancisco, “Bernardo: Hay escritores funcionarios de las literaturas serviles, incrustados en el poder”, *Interviú*, Madrid, 31-5-99, pp.54-57.
- GONZÁLEZ, Juan Manuel, “Atxaga: mi novela es la de una generación que perdió los ideales”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 20-3-1994, p.71.
- GUTIÉRREZ, Carmen, “Bernardo Atxaga: No me queda más remedio que recluirme”, *El Correo*, Bilbao, 20-12-1998, pp. 66-67.
- HUELBES, Elvira, “Bernardo Atxaga. La traición del español”, *El Mundo, La Esfera*, Madrid, 19-3-1994, pp. 1-3.
- IBORRA, Juan Ramón, “Bernardo Atxaga: E.T.A no va a volver”, *El dominical de Catalunya*, Barcelona, 21-11-1999, pp. 80-91.
- JURISTO, Juan Ángel, “Atxaga: Aresti fue el primer heterodoxo”, *El Independiente*, Madrid, 29-11-1989, p.37.
- LARRAURI, Eva, “Bernardo Atxaga: Escribo sobre la impunidad por capricho”, *El País*, Madrid, 29-12-1993, p. 22.

- MADUEÑO, Eugenio, "Bernardo Atxaga: El cielo es la claraboya por la que los vascos intentamos ver la realidad", *La Vanguardia, Magazine*, Barcelona, 2-6-1996, pp. 20-22.
- MAESTRO, Gregorio García, "Bernardo Atxaga: Me considero un alienígena", *Diario 16*, Madrid, 26-6-1995, pp. 73-74.
- MARCHAN, Juan, "Bernardo Atxaga: En lo cultural la suma siempre es mejor que la resta", *El Correo*, Bilbao, 8-10-1996, p. 30.
- MARTÍNEZ, Yolanda, "Últimas preguntas a Bernardo Atxaga", *Marie Claire*, Barcelona, 9-5-1997, p. 202.
- MORET, Xavier, "Bernardo Atxaga: Creo haberme ganado el derecho a decir lo que pienso" *El País*, Madrid, 14-4-1994, p. 32.
- ONAINDIA, Josu, "Atxaga se ve como el ejemplo de que no hay dos comunidades de escritores en Euskadi", *El Correo*, Bilbao, 1-12-1999, p. 58.
- PEDROSA, Ángel, "Bernardo Atxaga: Escribir en una lengua no implica una ideología", *Diario 16*, Madrid, 30-7-1999, p. 8.
- PREGO, Victoria, "Bernardo Atxaga, el narrador invisible", *El País Semanal*, Madrid, 23-4-1995, pp. 38-44.
- REBOIRAS, Ramón F., "Bernardo Atxaga: Corro peligro de convertirme a vasco profesional", *Diario 16, Cambio 16*, n.1.282, Madrid, junio de 1996, pp. 102-103.
- REXACH, Alfredo, "Bernardo Atxaga: España y el País Vasco son para mí dos lugares cercanos" *La Vanguardia*, Madrid, 24-10-1998, p.21.
- RIGALT, Carmen, "Bernardo Atxaga: Yo no soy el escritor nacional de Euskadi", *El Mundo, La Esfera*, 21-7-1996, pp.16-21.
- RODRÍGUEZ, Enma, "Bernardo Atxaga: Me gusta la sobriedad", *El Mundo, cultura*, Madrid, 26-11-1989, p. 1.
- RUIZ, Ana, "Bernardo Atxaga: De mi seudónimo puedo prescindir como de una maleta", *El País*, Madrid, 11-8-1999, p. 26.
- SAN JOSÉ, Antonio, "Entrevista con Bernardo Atxaga", *Interviú*, Madrid, 16-6-1996, pp. 62-65.
- SANCHÍS, Ima, "Bernardo Atxaga: me siento como una mariposa disecada", *La Vanguardia*, Barcelona, 8-8-1997, p. 48.
- SOLARES, Martín, "Noticias de Obaba y otros territorios", *Vuelta*, Mexico, noviembre de 1997, pp. 31-34.
- SMITH, Alan, "Entrevista con Bernardo Atxaga", en *Letras Peninsulares* nº.2-3, East Lansing, 1995, pp. 415-424.
- TURRAU, Cristina, "Bernardo Atxaga entre la selva y la escritura", *El País*, Madrid, 11-6-1990, pp.64:67.
- YOLDI, Pili, "La llamada del bosque, entrevista a Bernardo Atxaga", *Integral*, Barcelona, 1-2-1993, pp.32:37.

D. 2. 4. Tesis doctorales.

- APALATEGI, Ur, *L'Évolution de la proématique littéraire de Bernardo Atxaga, du champ littéraire basque au champ universal. Socionalyse du pathos atxaguien*, Bayona, Universidad de Pau et des Pays de l'Adour, defendida en 1998.
- OLAZIREGI, María José, *Literatura eta irakurlea. Testu-estrategietatik soziologiara Bernardo Atxagaren unibertso literarioan*, Vitoria, Universidad del País Vasco, defendida en 1997.

Existen también muchos trabajos de investigación en varias universidades europeas y españolas.

D. 2. 5. Sitios en Internet

- Agenda literaria, en:
<http://web.jet.es/pub4-ba.html>.
- COIMPI, Valeria, “Bernardo Atxaga, Narración y Lengua” en:
<http://www.escuela-interlet.com/critico/nac/Atxaga.html>, octubre de 1996.
- KORTAZAR, Jon, revista virtual *Luke*, noviembre y diciembre de 2000, en las siguientes direcciones:
<http://www.espacioluke.com/2000/Noviembre2000/kortazar/litera3.html>.
<http://www.espacioluke.com/2000/Diciembre2000/kortazar/litera3.html>.
- OLAZIREGI, María José en:
<http://suse00.su.ehu.es/euskonews/0026zbk/iritz2601.html>.

D. 3. SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

D. 3. 1. PARA EL COMENTARIO DE TEXTOS NARRATIVOS

- AA.VV., *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982.
- AA.VV., *Elementos para una semiótica del texto artístico. Poesía, narrativa, teatro, cine*, Madrid, Cátedra, 1980.
- ACOSTA GÓMEZ, L. A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.
- AGUIAR E SILVA, V. M. DE, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1990.
- ALBADALEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1986.
- BAJTIN, M., *Problemy poetiki Dostoievskago*, Moscú, Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo, 1963, traducción al castellano, BUBNOVA, Tatiana, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- —, *Teoría y Estética de la Novela*, Traducción de KRIUKOVA, Helana S. y CAZCARRA, Vicente, Madrid, Taurus, 1989.
- BAL, M., *Teoría de la novela. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
- —, *Éstetika slovesnogo tvorchestva*, traducción de Tatiana Bubnova, *Estética de la creación verbal*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1989.
- BARTHES, R., “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en AA.VV., *L'analyse structurale du récit*, Communications, nº 8., Paris, Editions du Seuil, 1966, traducción del francés, DORRIOTS, Beatriz, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1ª ed. en castellano 1970. 2ª ed. 1974.
- BELTRÁN ALMERÍA, L., *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.
- BENVENISTE, É., *Problèmes de linguistique générale*, 1966, versión en castellano, *Problemas de la Lingüística General*, Madrid, siglo XXI, 1988.
- BOBES NAVES, M. C., *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985.
- —, *La Novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- —, *Semiología de la obra dramática*, 2º. Ed. Ampliada y corregida, Madrid, Arcos/Libros, 1997.
- —, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en (AA.VV.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra y el Ministerio de Cultura, 1990.

- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, Versión española de GARCÍA-NOGUÉS, Santiago Gubern, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R., *La novela*, traducido y complementado por SULLA, Eric, Barcelona, Ariel (col. Letras e ideas), 1975.
- BOUSOÑO, C., *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos, 1981.
- BOUSOÑO, C., *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979.
- CHATMAN, S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction*, versión española de PRIETO, María Jesús, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- DÍEZ BORQUE, J.M., *Comentario de textos literarios. Método y práctica*, Madrid, Playor, 1985.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- EZQUERRO, M., “La paradoja del personaje”, en (AA.VV.), *El personaje novelesco*, Madrid, Ministerio de Cultura/Cátedra, 1990.

- FORSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.
- GENETTE, G., *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, Traducción de MANZANO Carlos, *Ficción y Dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- —, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, Traducción de RODRÍGUEZ TAPIA, María, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
- —, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, Traducción de MANZANO, Carlos, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- —, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989
- GÓMEZ REDONDO, F., *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Edaf, 1996.
- —, *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Edaf, 1996.
- GRÉIMAS, J., *La semiótica del texto*, Madrid, Paidós Ibérica, 1983.
- —, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1971.
- GULLÓN, G., *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Barcelona, 1976.
- HERRERO CECILIA, J., “Mijail Bajtin y el principio dialógico de la creación literaria y en el discurso humano”, en *Anthropos*, Monografías Temáticas 32, Barcelona, 1992, pp.55-75.
- KAYSER, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1968.
- KRISTEVA, J., *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1969.
- LÓPEZ CASANOVA, A. y AA. VV., *El análisis textual. Comentario filológico, literario, lingüístico, sociolingüístico y crítico*, Ediciones del Colegio de España, Salamanca, 1997.
- LOZANO, J. y AA. VV., *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1989.

- MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.
- MARTÍNEZ BONATI, F., *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- —, *La Estructura de la obra literaria*, Una investigación de filosofía del lenguaje y estética, Barcelona, Seix Barral, 2ªed., 1972.
- MAYORAL, J. A. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, 1987.
- —(ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987.
- MAYORAL, M. y AA. VV., *El personaje novelesco*, Madrid, Ministerio de Cultura/Cátedra, 1990.
- MORRIS, CH., *Signos, lenguajes y conducta*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- —, “Teoría de la narración”, en AA.VV., *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus Universitaria, 1994, capítulo IX.
- —, *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988.
- PROPP, V., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- RICOEUR, P., *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- —, *Temps et Recit I*, Traducción: *Tiempo y Narración I*, México, Siglo XXI, 1995.
- —, *Temps et Recit II*, Traducción: *Tiempo y Narración II*, México, Siglo XXI, 1996.
- —, *Temps et Recit III*, Traducción: *Tiempo y Narración III*, México, Siglo XXI, 1996.
- REDONDO GOICOECHEA, A., *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- REYES, G., *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.
- SCHLIEBEN-LANGE, B., *Pragmática lingüística*, Madrid, Gredos, 1987.
- SULLA, E. (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Ampliada y corregida, Barcelona, Crítica, 2002.
- TACCA, O., *Las voces de la novela*, 3º. Ed. Corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1985.
- TODOROV, T., *Teoría del símbolo*, Caracas, Monte Avila, 1981.
- —, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- —, *Literatura y Significación*, Barcelona, Planeta, 1971.
- —, *Crítica de la Crítica*, Barcelona, Paidós, 1991.
- —y AA. VV., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988.
- VILLANUEVA, D.y AA. VV., *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus Universitaria, 1994.
- —, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Aceña-Júcar, Valiadora Cigón, 1989.

- —, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.
- YLLERA, A., *Estética, poética y semiótica literaria*, 3ªed. ampliada y corregida, Madrid, Alianza, 1986.

3. 2. De historia de la Literatura Vasca

- AA.VV., *Congreso de literatura (Hacia la literatura vasca), II Congreso Mundial Vasco*, Madrid, Castalia, 1989. Incluye ensayos de TOLEDO LECETA, Ana María, “El costumbrismo y la novela regional. Los orígenes de la novela vasca”, pp. 211-236 y LASAGABASTER, Jesús María, “La novela vasca al borde de la realidad”, pp. 319-346.
- AA. VV., “Nueva poesía vasca”, en *El estado de las poesías*, monografía nº. 3 de *Cuadernos del Norte*, Oviedo, 1986, pp. 132-153.
- AA. VV. , “Letras Vascas, Hoy”, en *Ínsula* nº. 623, número monográfico sobre la literatura vasca, Madrid, noviembre de 1998.
- AZKUE, Resurrección María de, *Euskaleriaren Yakintza [Literatura popular del País Vasco]*, cuatro tomos, 3ªed., Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- BADULA RENTERÍA, María Prudencia, LÓPEZ RENTERÍA, Josefina, *Literatura en lengua vasca*, en la colección Cuadernos de estudios literarios, 32, Madrid, Cincel, 1981.
- JUARISTI, Jon, *Literatura vasca*, Madrid, Taurus, 1987.
- KORTAZAR, Jon, *Literatura vasca. Siglo XX*, San Sebastián, Etor, 1990.
- —, “Visión de la cultura”, en *Ínsula* nº.525, Madrid, septiembre de 1990, pp. 27-28.
- LASAGABASTER, Jesús María, “Literatura Vasca”, en AA.VV., *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia, 1987.
- —, *Antología de la narrativa vasca actual*, Barcelona, Ed. del Mall, 1986.
- —, “El nacimiento de la novela vasca”, en *Ínsula* nº.528, Madrid, diciembre de 1990, p. 29.
- MICHELENA (MITXELENA), Luis, *Historia de la literatura vasca*, 2ª. Ed., San Sebastián, Erein, 1979.
- SARASOLA, Ibon, *Historia social de la literatura vasca*, Madrid, Akal, 1982.
- URQUICIO, Patricio (y AA.VV.), *Historia de la literatura vasca*, Madrid, UNED, 2000.
- VILLASANTE, Luis, *Literatura Vasca*, en la serie *Tesoro breve de las letras hispánicas*, Coordinador DÍAZ-PLAJA, Guillermo, Madrid, Magisterio Español, 1972.

D. 3. 3. Selección de obras narrativas vascas

- AGIRRE, Domingo, *Auñemendiko Lorea*, Bilbao, BBK, 1985.
- —, *Garoa*, Oñati, Editorial Franciscana Aranzazu, 1966 y BBK, 1987.
- —, *Kresala*, Bilbao, Autor-Editor, 1987.
- ARRIETA, José Austin, *Abuztuaren 15 eko bazkalondoa*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1979, traducida al castellano, *La sobremesa del 15 de agosto*, Hondarribia, Hiru, 1994.
- —, *Manu militari*, San Sebastián, Elkar, 1987.
- AZKUE, Resurrección María, *Ardi galdua*, Zarauz, Etxaropena, 1989.
- BARBIER, Jean, *Piarres*, Amorebieta, Ibaizabal, 1992.
- BUSTINTZA, Ebaristo, *Kirikiño, Abarrak*, Bilbao, Orain, 1995.
- DASCONAGUERRE, Jean Baptiste, *Atheke-Gaitzeko Oihartzunak*, San Sebastián, Elkar, 1990.
- ENPARANTZA, José Luis Álvarez, Txillardegi, *Exkixu*, San Sebastián, Elkar, 1995.
- —, *Haizeaz bestaldetik*, traducida al castellano, *Allende el viento*, San Sebastián, Haranburu, 1984.
- —, *Putzu*, San Sebastián, Elkar, 1999.
- —, *Leturiaren egunkari ezkutua*, Bilbao, Orain, 1995.
- EPALTZA, Aingeru, *Lur zabaletan*, Pamplona, Pamiela, 1995.
- —, *Sasiak ere begiak baditik*, San Sebastián, Elkar, 1986.
- —, *Tigre ehizan*, San Sebastián, Elkar, 1997, traducida al castellano, *Cazadores de tigres*, Villanueva de Galligo, Xordica, 1999.
- —, *Ur Uherrak*, Pamplona, Pamiela, 1991, traducción al castellano, MONTORIO, Begoña, *Agua turbia*, Hondarribia, Hiru, 1996.
- —, *Garretatik erauzitakoak*, San Sebastián, Elkar, 1989.
- ETXAIDE, Jon, *Gorrotoa lege*, San Sebastián, Elkar, 1984.
- ETXEITA, José Manuel de, *Jaioterri maitia*, Bedia, Etxebarria, 1987.
- —, *Josetxo*, Bilbao, Instituto Labayru Ikastegia, 1995. Traducción de AREJTA OÑATETXEBARRIA, Adolfo, *Josetxo*, Bilbao, BBK, 1985.
- GEREÑO, Xabier, *Argi bat iluntasunean*, San Sebastián, Lur, 1970.
- —, *Nora naramazue*, San Sebastián, Lur, 1972.
- —, *Arantza artean*, Zarauz, Itxaropena, 1969.
- IRAZUSTA, Juan Antonio, *Bizia garratza da*, San Sebastián, Erein, 1991.
- —, *Joñixio*, Oiartzun, Sendoa, 1991.
- IRIGOIEN, Joan Mari, *Babilonia*, San Sebastián, Erein, 1989.
- —, *Kalamiddeen liburua*, San Sebastián, Elkar, 1997.
- —, *Udazkenaren balkoitik*, San Sebastián, Erein, 1987.
- —, *Poliedroaren hostoak*, San Sebastián, Erein, 1982.

- ITURRALDE, Joxemari, *Izua hemen*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, Departamento de cultura, 1989.
- —, *Kilkerra eta roulotte*, San Sebastián, Erein, 1997.
- —, *Nafarroak artizarra*, San Sebastián, Elkar, 1996.
- IZAGIRRE, Koldo, *Agirre zaharraren kartzelaldi berriak*, San Sebastián, Elkar, 1999.
- —, *Euzka⁶³¹ di merecí zuten*, San Sebastián, Hordago, 1984.
- —, *Ez duk erraza, Konpai*, Zarauz, Susa, 1995.
- —, *Gauzetan*, San Sebastián, Autor-Editor, 1978.
- —, *Metxa esaten dioten agirretar baten ibili herrenak*, San Sebastián, 1997, traducida al castellano, *Malandanzas de un Aguirre llamado Mecha*, Honadarribia, Hiru, 1997.
- —, *Nik ere Germinal: egin gura nuen aldarri*, Zarauz, Susa, 1998.
- —, *Zergatik bai*, San Sebastián, Haranburu, 1976.
- —, *Zergatik bai*, San Sebastián, Haranburu, 1976.
- LERTXUNDI, Anjel, *Argizariaren egunak*, Irún, Alberdania, 1998.
- —, *Azkenaz beste*, Irún, Alberdania,, 1996, traducida al castellano, *Un final para Nora*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- —, *Carla*, San Sebastián, Erein, 1989.
- —, *Goiko Kale*, Bilbao, Mensajero, 1973.
- —, *Hamaseigarrean, aidanez*, San Sebastián, Erein, 1983.
- —, *Kapitain Frakasa*, San Sebastián, Erein, 1991.
- —, *Otto Pette: hilean bizian bezala*, Irún, Alberdania, 1994, traducción al castellano, *Las últimas sombras*, Madrid, Seix Barral, 1996.
- —, *Tabacco days*, San Sebastián, Erein, 1987.
- —, *Ajea du Urturik*, Bilbao, Mensajero, 1971.
- LHANDE, Pierre, *Mirentxu*, Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca, 1973.
- MIRANDE, Jon, *Haur besoetakoa*, San Sebastián, Lur, 1970. Traducción al castellano de GIL BERA, Eduardo, Pamplona, Pamiela, 1991.
- SAIZARBITORIA, Ramón, *Bihotz bi. Gerrako kronikak*, San Sebastián, Erein, 1996, *Amor y Guerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- —, *Ehun metro*, San Sebastián, Haranburu, 1984, traducción al castellano, MUÑOA, Pilar, Madrid, Nuestra Cultura, 1979.
- —, *Ene Jesús*, San Sebastián, Haranburu, 1976.
- —, *Egunero hasten delako*, San Sebastián, Erein, 1986.
- —, *Gorde nazazu lurpean, Gorde nazazu lurpean*, San Sebastián, Erein, 2001, traducida al castellano, *Guárdame bajo tierra*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- —, *Hamaika pauso*, San Sebastián, Erein, 1995, traducción al castellano, JUARISTI, JON, *Los pasos incontables*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

- UGALDE, Martín, *Pedrotxo*, San Sebastián, Elkar, 1996.
- —, *Historia de un regreso*, traducción al castellano IZAGIRRE, Koldo, Hondarribia, Hiru, 1996.
- URRETABIZKAIA, Arantxa, *Koaderno gorria*, San Sebastián, Erein, 1998.
- —, *Saturno*, San Sebastián, Erein, 2001, traducida al castellano, *Saturno*, Madrid, Alfaguara, 1989.
- —, *Zergatik, Panpox*, San Sebastián, Erein, 1997, traducida al castellano, *¿Por qué?, Panpox*, Bilbao, Orain, 1995.
- ZABALA, Juan Luis, *Galdu arte*, Zarauz, susa, 1996, traducción al castellano, MARKULETA, Gerardo, *Hasta la derrota, siempre*, Hondarribia, Hiru, 1998.
- —, *Gertaerei begira*, San Sebastián, Elkar, 1988.
- —, *Kaka Eplikatzen*, San Sebastián, 1989.
- —, *Sakoneta*, Zarauz, Susa, 1994.
- —, *Zigarrokin baten azken keak*, San Sebastián, Elkar, 1985.
- —, *Ahantzuraren artxipielogoia*, San Sebastián, Elkar, 1987.