

# Obabakoak vs. Obaba.

Lulú Gabikagojeaskoa  
*University of Memphis*

En este trabajo queremos comparar la colección de cuentos *Obabakoak* con su versión cinematográfica *Obaba*. Más allá de las diferencias en los detalles de la trama, proponemos que la película es una adecuada reinterpretación, en código filmico, de los objetivos centrales de *Obabakoak*, aunque añade sus propios énfasis y sus propios objetivos artísticos. En particular, la película traslada la problemática de la narración verbal, planteada por los cuentos, al discurso visual, mostrando conflictos similares pero también problemas nuevos. Proponemos que *Obabakoak* busca esencialmente hacer un llamado en favor de una refundación de la literatura vasca, que al mismo tiempo combine el legado de la tradición oral con las innovaciones de otras vertientes literarias. Por su parte, *Obaba* rescata un aspecto igualmente crucial en *Obabakoak*, a saber, el carácter mítico del pueblo de Obaba; al hacer esto refuerza el carácter fundacional de la colección de cuentos.

## ***Obabakoak*: La identidad literaria**

*Obabakoak* es un libro que consta de 26 cuentos. El hilo temático es el enigma creado alrededor de un lagarto que aparece en una foto escolar, lo que lleva al narrador y a su amigo médico a indagar sobre esta lagartija que aparece en la foto; en su esfuerzo por encontrar el más mínimo detalle, amplían la foto más y más, pero en realidad (como en “Las babas del diablo” de Julio Cortázar), no pueden ver dónde está la solución porque se encuentra fuera del marco. Es aquí, en este detalle, donde reside el dilema de la interpretación y el problema narrativo—no en vano, el cuento comienza con la frase “no se cómo debo contar esta historia”. En el último capítulo Atxaga nos revela que es escritor, y construye un tipo de discurso narrativo a través de los elementos autobiográficos encontrados en el viaje al pasado sugerido por la lagartija. Lo que vincula al narrador, al amigo y al tío, es el proceso de la lectura y la creación, de contar y de leer textos. El tema del enigma de la lagartija permite crear un “armazón” literario, un hilo conductor que sirve como pretexto para narrar la historia. Los protagonistas quieren saber qué le pasó a la lagartija, lo cual los lleva a una búsqueda de información, que incluye un viaje a Obaba, a la casa del tío, donde se reúnen a leer libros y hablar de ellos. Eso se constituye en una metáfora sobre la necesidad de crear una literatura vasca, y la necesidad de hurgar en la tradición previa.

Uno de los aspectos más interesantes de esta obra es la dificultad de su clasificación genérica. Algunos lo refieren como una novela y otros como una simple colección de cuentos. Según María Luisa Antonaya esta es una obra que no puede ser clasificada como novela ni como colección de relatos sino que hay que tener en cuenta lo que la teoría norteamericana define como “ciclo de cuentos” o “ciclo cuentístico”, es decir, un género que nos muestra otra manera de ver el universo creado por la ficción.

También Antonaya subraya que lo que distingue a este género de los otros es que se pueden leer independientemente, pero de la lectura de todos se obtiene una visión que va más allá de las partes; como veremos a continuación, esto es particularmente claro en el caso de *Obabakoak*. Según ella, los antecedentes hay que buscarlos en obras como *Las mil y una noches*, *Los cuentos de Canterbury* y el *Decamerón*, sin olvidarnos de antecedentes españoles como *El conde de Lucanor* y *Calila e Dimna* (336-37).

Forrest L. Ingram, en su trabajo *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, define un “ciclo de cuentos” de la siguiente manera: “A book of short stories so linked to each other by the author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts” (19). Así, debemos entender *Obabakoak* como una serie de cuentos independientes pero relacionados entre sí, que forman un conjunto total, en consonancia con la tradición literaria vasca, de raigambre fuertemente oral. Ibon Izurieta en su artículo “Orality and the Production of Basque Texts” nos recuerda: “Traditionally this is what Basque Literature has been, a chaotic compilation of different tales communicated orally” (77). La oralidad como dice Izurieta es muy importante no sólo en la literatura en general (él usa *El hablador* de Vargas Llosa como una referencia reciente), y en la literatura vasca en particular, sino también en la construcción de la identidad nacional vasca y esto último queda claramente plasmado en el libro de Atxaga. *Obabakoak*, al ser un libro de relatos conectados entre sí, pueden ser vistos como parte de un macro relato oral que al mismo tiempo los sostiene y les da independencia, al estilo de *Las Mil y Una Noches*. La mayoría transcurren en Obaba, ese lugar mítico que Atxaga construye para sus cuentos y que desde luego es un lugar mítico en Euskalherria; no es una ciudad sino que está ubicado en el mundo rural, donde todas las fantasías relacionadas con el medio ambiente natural son posibles. Según palabras del propio Atxaga:

A un escritor le conviene tener su propio infinito virtual, porque le da libertad, contra lo que pasa cuando escribes sobre el presente y haces cierto tipo de realismo, como en *El Hombre solo*, yo digo que mis historias suceden en un lugar llamado Obaba, que es como la Yoknapatawpha de Faulkner. (“Noticia de Obaba y otros territorios” 33)

En este mismo sentido María José Olaziregi en su artículo “La recepción de la obra literaria de Bernardo Atxaga” comenta:

Como en Yoknapatawta faulkneriano o el Comala de Rulfo, las descripciones de Obaba hablan de una geografía vivida, una geografía que se aleja de cualquier exactitud topológica y sirve de excusa narrativa para transmitir un mundo antiguo en el que no rige la causalidad lógica sino la mágica. La oposición entre Naturaleza y Cultura es la que condiciona el devenir de los acontecimientos en Obaba, y en realidad, esta geografía imaginaria se corresponde a un mundo pre-moderno, donde no existen palabras como “depresión” o “esquizofrenia” y se recurre a los animales para explicar acontecimientos incomprensibles para sus habitantes. (309)

Así es Obaba, un lugar bastante remoto en un medio rural que puede ser cualquier pueblo del interior de Euskalherria. Como afirma Atxaga en una entrevista con Martín Solares, Obabakoak puede ser “las historias de Obaba, la gente de Obaba o las cosas de Obaba. Es un título ambiguo que permite que cuando alguien lea el título de ese libro en el catálogo de una editorial sueca, de pronto encuentre una palabra en vasco” (33). La vida en Obaba, como refleja tanto el libro como la película, es algo que no tiene nada de particular para alguien que vive allí, pero que realmente es diferente de cualquier otro lugar o entorno. Este es el ambiente que Armendáriz ha sabido captar en *Obaba*. Ese es el universo al que se refiere Atxaga, ese universo tan familiar para el escritor.

El libro está dividido en tres partes; la primera parte se titula “Infancias” y los cuentos o relatos que pertenecen a este grupo tienen en común que son historias que hablan de la soledad y la fatalidad y los/as protagonistas son jóvenes y, sobre todo, niños. El primer cuento “Esteban Werfell” comienza con la historia de Esteban que vive a caballo entre dos culturas, la de su padre que es alemán, y la suya de Obaba. Su padre, que ve que cada día Esteban está más envuelto en los problemas cotidianos de Obaba, inventa, junto a su único amigo alemán que vive en Hamburgo, la historia de una joven de la misma edad que Esteban con la que comienza a cartearse y por tanto a escribir. Ella siempre le cuenta como es la vida en la ciudad de Hamburgo y le invita a ir a visitarla. El padre inventa esta historia para que Esteban sienta el interés de conocer otros mundos y no se integre en la cultura de Obaba, pero, en realidad, la invención es de Esteban que es el que le escribe las cartas a la chica. Es precisamente el contenido de este cuento el que conecta con el resto de las historias. Estos son los recuerdos de un escritor cuando vivía junto a su padre en el pueblo de Obaba. El libro comienza con este cuento y termina con el cuento autobiográfico del propio Atxaga, y podemos decir que es el mismo cuento, sólo que uno narrado en primera persona y el otro en tercera persona. Con este cuento Atxaga comienza a establecer la fundación de la literatura vasca. El euskera es un idioma hablado cuya transmisión ha sido casi específicamente oral, lo cual ha provocado la falta de una extensa tradición literaria. Con la metáfora del cuento de “Esteban Werfell” lo que Atxaga propone es la creación de un idioma y una tradición literaria.

Otro aspecto interesante de este cuento es la manera como se pone de manifiesto la relación centro-periferia. En principio, Esteban pertenece al centro, es decir, a Obaba, que es un centro retrógrado, mientras que su padre es el extranjero que vino de Hamburgo a trabajar a Obaba, y por tanto está en la periferia, pero en este caso la periferia es más liberal, más abierta. Obaba como centro está anclado en la tradición y no quiere cambiar, por ello el padre de Esteban no quiere que su hijo se quede en Obaba sino que vaya a Hamburgo, que es una ciudad más grande. Debe notarse que Atxaga invierte la relación centro-periferia en este caso. Como es bien sabido, el País Vasco se encuentra en la periferia no solo geográfica sino también literaria con respecto a España, que no muestra ningún interés por la literatura periférica sino solo por la escrita en español, es decir, solo por la literatura que pertenece al centro. Atxaga, al hacer literatura vasca, invierte los valores y, al proponer que la literatura vasca no se haga solo sobre la base de la tradición vasca sino que se abra a otras tradiciones, muestra que la periferia es lo abierto, lo universal. Unida a la de centro-periferia, existe la dicotomía inclusión-exclusión; Esteban quiere construir otro mundo por medio de las cartas que escribe y no acepta las cosas tal

como están (a diferencia de los de Obaba, quienes creen que todo surge por medio de la fe). Esto mismo es lo que hace Atxaga: crea una nueva literatura; sin embargo, lo hace manteniendo una identidad que no es excluyente, esto es, que se preocupa por incorporar elementos de otras literaturas, a través de la intertextualidad. De esta manera crear una literatura de nacionalidad vasca que es inclusiva, que no excluye a otras tradiciones, con lo cual marca una distancia con la tradición española, que excluye a la literatura vasca.

Este cuento se conecta con el segundo, que se titula “Exposición de la carta del canónigo Lizardi”, pues en ambos hay una carta que se debe de ir leyendo poco a poco. En este cuento la intertextualidad nos lleva a la primera obra literaria que apareció en euskera, cuyo autor, Bernard Etxepare, también era un canónigo (hasta el siglo XX casi todos los textos que hay en euskera son escritos por clérigos). Comienza con la lectura de una carta para dar veracidad a un hecho fantástico, como el que un niño se convierte en jabalí porque siente una soledad profunda. Recuérdese que, para la tradición española, lo escrito en vasco no se ha considerado literatura. Atxaga sugiere que hay la necesidad de escribir en vasco y de leer lo que se ha escrito en vasco. Sin embargo, se trata de iniciar una fundación de la literatura vasca que no tenga matices religiosos. Se trata de ejercer la exclusividad de escribir en euskera pero al mismo tiempo se quiere ser incluido en la literatura universal.

La tercera parte del libro, cuyo título es “En busca de la última palabra”, tiene como hilo narrativo más específico averiguar lo que ocurrió con la lagartija (en los cuentos de las dos primeras partes no se menciona la lagartija, aunque todos los cuentos están relacionados entre sí). Para eso van a Obaba. El viaje al pasado sugerido por la lagartija en realidad es un viaje literario, donde Atxaga teje un tipo de discurso narrativo a través de elementos autobiográficos en el cual nos revela que es escritor; el narrador de esta manera nos introduce en la problemática de la literatura vasca en el presente. El viaje tiene como objetivo ir a casa del tío de Montevideo, donde cada primer domingo de mes se organiza una tertulia literaria, en la que se cuentan historias y se hace un análisis de la originalidad de cada una de ellas. De esta manera, todos tarde o temprano se convierten en escritores y en críticos. El acto de invención es el texto en sí, pero la interpretación, la crítica, se hace de una manera pública, social, y qué mejor ocasión que durante el ritual de la comida. Comparten la comida y cuentan los cuentos; de esta manera se conecta lo antropológico con lo literario.

Este tercer grupo comienza con el cuento “Jóvenes y Verdes”. El protagonista-narrador encuentra la foto de la escuela donde aparece la lagartija en las manos de Ismael y cerca de la oreja de Albino María. Aquí es donde lo mítico y lo fantástico se funden con la realidad; como dice Atxaga: “es fantástica aquella literatura que se lee y se escribe sin tener en cuenta la distinción entre lo real y lo irreal” (312). Como lectores nos parece la cosa más natural que la lagartija se introduzca en la oreja de Albino María y le coma el cerebro y por consecuencia se quede lelo. Olaziregi señala que Atxaga:

utiliza estrategias textuales, tales como presentarnos unos personajes cuya razonabilidad sea evidente, y cuyo interés para aclarar hechos tan inverosímiles como que un niño se convierta en jabalí blanco o que un lagarto se introduzca por

el oído, esté fuera de toda duda (“La recepción de la obra literaria de Bernardo Atxaga” 312).

También en esta parte hay dos cuentos peculiares, el primero se titula “El criado del rico mercader” y el otro “Dayoub, el criado del rico mercader” tomados de *Las mil y una noches*, los dos son el mismo cuento pero lo que difiere es el final, es decir, en el primero la muerte se lleva al criado pero en el segundo el criado consigue engañar a la muerte y se salva. Al igual que en el cuento de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan”, donde el protagonista puede declarar: “me dije que ya estaba empeñado mi duelo y que yo había ganado el primer asalto, al burlar, siquiera por cuarenta minutos, siquiera por un favor del azar, el ataque de mi adversario” (*Ficciones* 105), el criado en el cuento de Atxaga también burla por un momento a la muerte; con ello Atxaga, al igual que Borges, propone que los desenlaces pueden ser múltiples: dependen siempre del escritor y sobre todo del azar; como en el juego de la oca todo depende del juego mismo y por tanto de la suerte.

Es curioso que otro de los cuentos se titule “Método para plagiar” y en él se plantea el lugar que tiene la literatura escrita en euskera. Para exponer el problema Atxaga “resucita” a Axular, el gran escritor vasco que vivió durante el siglo XVII y con el que sueña tener una conversación sobre el futuro de literatura vasca y el euskera en relación a otras lenguas. La conversación entre ambos transcurre de esta manera:

—Ya te he dicho antes: si se hubieran escrito en euskera tantos libros...—!Pero son muy pocos los escritores, Maestro! Y además, no son de su talla...—¿Y plagiarios? ¿No hay plagiarios? —me pregunto a continuación. No sé si le comprendo, Maestro—me disculpé. —Lo que quiero saber es a ver si no hay quien, teniendo en mucha consideración a un escritor bueno, no escriba como él. En mi época era así como se concebían casi todos los libros...—No lo creo, señor —comencé—. Además, las cosas han cambiado mucho de su época a la mía. El plagiar está muy mal considerado desde el siglo XVIII. Tan mal como robar. Hoy en día, el trabajo de un escritor ha de dar la impresión de haber sido creado de la nada. Dicho de otro modo, el trabajo ha de ser original. (*Obabakoak* 406-407)

El tema central de la conversación, y del libro, es que Atxaga plantea la necesidad de crear una novela vasca, dice que aunque exista una tradición poética anterior a él, ha habido pocas novelas originales escritas en euskera y, por tanto, hay que construir la historia de la novela vasca, es decir, el “Quijote” de la novela vasca. Para ello hay que formar una tradición textual, al igual que Cervantes creó la novela a partir de las novelas picarescas, hay que crear la novela vasca a partir de la identidad vasca. No hay por eso que interpretar que a Atxaga le interese el problema de la identidad sino que lo que quiere resaltar es el problema de la identidad literaria. Lo que le interesa es una literatura que sugiera lo particular para llegar a lo universal. Es interesante observar a este respecto que la edición en español comience con “A modo de introducción a la literatura vasca” donde Ibon Sarasola nos habla de los problemas que ha sufrido el euskera como lengua y como consecuencia la breve historia de esta literatura.

Otro cuento interesante para entender la preocupación de Atxaga en cuanto a la creación literaria en esta tercera parte es el titulado “Para escribir un cuento en cinco minutos”. En este cuento corto, como el mismo título nos indica, el narrador nos va dando las pautas para escribir un cuento en cinco minutos exactos medidos con un reloj de arena y que podemos terminar esta tarea aunque al final no digamos nada. Con este cuento Atxaga nos muestra que se puede combinar cualquier técnica narrativa para crear la literatura vasca; no hay excepciones, que no sólo se pueden escribir historias tradicionales o de tradición oral sino que hay que navegar a través de otras corrientes y crear cuentos como éste que podríamos considerarlo dentro de la corriente vanguardista. Como dice Olaziregi: “Since early avant-garde days Atxaga has enjoyed experimenting with literary boundaries, creating Irbid texts that combine fiction with metaliterature”. (*Waking the Hedgehog* 77)

Es en esta tercera parte donde la preocupación intelectual del autor se ve más claramente y donde reflexiona sobre la vida y los límites de la literatura. El narrador busca la última palabra con la que acabe el libro y con sólo esa palabra diga todo lo que el libro significa. Esta búsqueda se relata en el cuento “La antorcha” de esta manera:

Quería encontrar una palabra y terminar el libro con ella. Quiero decir que quería encontrar una sola palabra, pero no cualquier palabra, sino una palabra que fuera decisiva y esencial. Dicho de otra manera, quiero decir que quería ser un Joubert, y que perseguía lo mismo que él: “s’il est un homme tourmenté par la maudite ambition de mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase, cette phrase dans un mot, c’est moi”. Sí, ese hombre era Joubert, y yo, como acabo de decir un poco antes, quería ser otro Joubert. (483)

Tanto en el cuento “Método para plagiar” como en “La antorcha” la preocupación literaria del autor queda patente. Esta preocupación que es palpable en el lenguaje narrativo literario es muy difícil de captar en el lenguaje cinematográfico donde las imágenes difícilmente muestran estas preocupaciones metaliterarias. También en el último capítulo podemos observar como Atxaga dice que es escritor y teje un tipo de discurso narrativo a través de elementos autobiográficos, como es sugerido por el viaje al pasado que a su vez es sugerido por la lagartija. El narrador, el amigo y el tío se conectan en la tarea no solo de volver a leer los textos, sino de inventarlos, es decir, en la tarea de regresar a la tradición y aprender de ella. La lagartija, que crea un enigma en el pasado, proporciona el almacén literario de los relatos.

### ***Obaba* y su mundo mítico**

Son muchos los directores de cine hoy día en Euskalherria, pero no son muchas las adaptaciones de obras literarias que se han llevado al cine, y mucho menos aún entre las que se han escrito en euskera. Una excepción es *Obaba*, película del director y guionista Montxo Armendáriz, adaptación de *Obabakoak* de Bernardo Atxaga. La película fue bien recibida tanto por el público euskaldun en general como por el escritor, quien afirmó que para llevar al cine *Obabakoak* necesitaba: “un hombre con el que me sintiera en concordancia y a Montxo, desde que ví *Tasio*, lo percibí como alguien muy

próximo a mi universo” (‘Obaba’ inaugura San Sebastián 1). La película fue presentada por primera vez en el festival de San Sebastián el 2005 y la crítica fue muy satisfactoria.

Para hacer la película, Armendariz tuvo la idea de poner como protagonista a una joven estudiante de audiovisuales, que se llama Lourdes Santís, de 23 años, quien es la que conecta y relata las historias, ella es por tanto la narradora de la película y el eje para la conversión del texto literario en texto fílmico. Aunque este es un paso con bastante riesgo habría que cuidarse de considerarlo una traición al espíritu del texto; al contrario, es una buena manera de transvasar su mensaje a otro medio. En ese sentido, es interesante tener en cuenta una advertencia de *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, con respecto a las relaciones entre la obra literaria y su adaptación cinematográfica:

Auteur criticism sought to give to the director the same legitimacy as that given to the author of a novel and to the film the same legitimacy as that given to literature itself. Indeed, it is mainly through auteur criticism that literary criticism and film criticism merge. (*The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism* 270)

En el caso de la película teniendo en cuenta que el guionista y director, según el artículo, también es un narrador, podemos decir que es un director-narrador inexacto, que crea confusión en relación al narrador literario. Podríamos decir que la película es una versión posmoderna de los relatos de Atxaga. Esto para nada es inapropiado, pues, como nos comenta Olaziregi en su libro *Waking the Hedgehog: The Literary Universe of Bernardo Atxaga*:

It is very significant that the two Basque canonical texts of the 1970s are Ramon Saizarbitoria’s *Ene Jesus* and Bernardo Atxaga’s *Etiopia*. Both texts mark the beginning of postmodernity in Basque literature and show us the extent to which language can be stretched. (81)

La película comienza con una autograbación en que la protagonista-narradora se nos presenta y nos dice desde un principio “que hasta hace poco era una persona normal” y se encuentra desconcertada pues no sabe lo que pasó pero ya no se siente como una persona normal. A partir de este punto comienza el viaje de la película; Lourdes, interpretada por Bárbara Lennie, va por una carretera, por la noche, hacia Obaba, y se encuentra con un hombre que tiene un lagarto verde entre las manos. Le pregunta cuanto falta para Obaba y le contesta que 87 curvas. El director-narrador, con un juego de luces y música misteriosa, nos introduce en la pantalla como si fuéramos a ver una película de misterio o al menos de miedo.

Lourdes llega a Obaba de noche y va a una casa donde oye música (salsa) preguntando por un hostel. Ahí mismo conoce a Miguel, Juan Diego Botto, que es quien la acompaña al hostel (que se llama, por supuesto, “El Lagarto”) y el dueño no es otro que el señor con el que se ha encontrado en la carretera y que se llama Ismael. Mas tarde va a casa de Tomás (el Albino María del libro) y su hermana Begoña, Iñake Irastorza, le

dice que está sordo por culpa de Ismael (Héctor Colomé), quien en la época en que estudiaban juntos le metió un lagarto por la oreja y le comió el cerebro y lo dejó sordo. En la película *Merche*, Pepa López, que es la madre de Miguel, es la que le va contando a Lourdes las historias de cuando eran niños, o sea, es la que le va contando el pasado. *Merche* se convierte de esta manera en una segunda narradora pero fidedigna porque ella ha vivido las historias, y es precisamente *Merche* quien las une para crear un hilo narrativo fácil de seguir para el espectador. También ella, *Merche*, le repite el dicho de Obaba que: “Nunca os quedéis dormidos sobre la hierba que vendrá un lagarto y se os meterá en la cabeza para comeros el cerebro. No hay nada que a un lagarto le guste más que nuestro cerebro”. Begoña le dice que lo puede ver en la foto que se hicieron en la escuela. Es en la foto donde aparece la lagartija, la que tanto en los cuentos como en la película será el hilo temático. La foto es ampliada cada vez más pero en realidad no se puede ver dónde está el problema porque está fuera del marco, y por eso se busca la solución fuera de la foto.

Es precisamente el cuento “*Jóvenes y Verdes*” el que sirve como tema central a la película, que gira alrededor de la fotografía escolar y juega con ella alternando el momento de los sucesos, es decir, poniendo a los mismos personajes cuando ya son mayores, relatando sus propias vidas. Por medio del “feedback” la película vuelve a los años transcurridos en la escuela y plasma de manera magistral el problema de la soledad y la tristeza que sufre la maestra (interpretada por Pilar López de Ayala). Así abarca Armendáriz el retrato de tres generaciones.

Hasta aquí, con algunas variantes, el lector del libro todavía puede identificar los relatos en relación con la película. Pero de pronto al hablar de la época de la escuela el director-narrador empieza a mezclar diferentes personajes de diferentes cuentos y es cuando el lector-espectador, es decir, alguien que compara la película con los cuentos, empieza a confundirse y a no tener una idea clara de lo que es la película. Todo le parece familiar pero no con esos personajes en esos lugares. Esto nos lleva a lo que Seymour Chatman en su artículo define como:

all narratives, in whatever medium, combine the time sequence of plot events, the time of the *histoire* (“story-time”) with the time of the presentation of those events in the text, which we call “discourse-time”. What is fundamental to narrative, regardless of medium, is that these two time orders are independent. (What novels can do that films can’t (and vice versa) 435-36)

Esta diferencia del tiempo de narración la podemos ver por ejemplo, en la película, un día en que los niños y la maestra van de excursión al río y una de las niñas, Marga, la hermana de Lucas (Eduard Fernández) se ahoga. Mas adelante en la película se cuenta, de manera independiente, la historia de Lucas (que es el cuento titulado “*Klaus Hanhn*” y donde Alexander, el hermano de Klaus, se ahoga cerca del río Elba). Por otra parte, el cuento “*Post Tenebras Spero Lucem*” que habla de la vida escolar en Obaba y sobre todo de la vida de la maestra, ocupa una parte importante de la película y, quitando el final que Armendáriz cambia, es bastante fidedigno y consigue plasmar muy bien la tristeza, la soledad y la amargura que la joven maestra siente. Está claro que hay una transformación



del orden de los cuentos, pero como hemos visto anteriormente tampoco en el texto original en euskera y el que aparece en castellano sigue el mismo orden. De todas maneras lo más significativo del orden es que el libro está compuesto de cuentos que pueden leerse independientemente, pues todos ellos quieren llegar a una unidad sobre la creación de la literatura vasca, mientras que en la película se busca la unidad de tiempo para contar o querer plasmar el mundo mítico que Obaba representa. Por lo tanto podemos decir que Armendáriz realiza su propia interpretación de *Obabakoak* en la pantalla. Uniendo los cuentos y retocándolos hasta conseguir un lenguaje uniforme, como si fuera una novela, y crear la película. Según Antonaya, en la película: “la tarea del lector se centra aquí en captar las relaciones existentes entre las partes, para llegar, no al sólido desenlace de la novela tradicional, sino a la percepción de un mundo formado por múltiples perceptivas” (337).

La comercialización permite que haya una distorsión de la intención literaria, es decir, *Obabakoak* es un libro de cuentos que tiene como fin la escritura y por tanto la lectura. El mismo Atxaga, en una entrevista, nos dice sobre su creación lo siguiente: “te diré que el orden que tienen los cuentos en castellano no corresponde a la estructura original en vasco. Esto fue un problema de traducción. Mi idea era crear un pequeño supermercado o un bazar. Si me apuras, Las Mil y Una noches”. (“Noticia de Obaba y otros territorios” 33). Por ello vemos que es una obra llena de intertextualidades, sobre todo en la tercera parte del libro, donde la necesidad del escritor de crear una novela vasca se ve explícitamente plasmada.

La película *Obaba* sacrifica esta función principal del libro, ya que su objetivo es presentarnos el mundo fantástico de Obaba, esto es, el espacio imaginario de una narración; es como si se mostrara la diferencia entre la ciudad y el campo. Obaba seduce a la estudiante-protagonista tal vez porque uno de los lagartos de Ismael le entró y le comió el cerebro al igual que a Albino María, o porque la vida en Obaba es más real que la vida en la ciudad o tal vez el amor, ya que Miguel se convierte en su guía tanto de Obaba como del amor. Según Armendáriz, en una entrevista a Mercedes Cerviño, “la joven narradora da la posibilidad de reflexionar sobre la creación cinematográfica, como Atxaga reflexiona sobre la creación literaria en su novela”. Para la misma Mercedes Cerviño “‘Obaba’ mezcla ficción y ensoñación en una película que conserva la atmósfera mágica del libro original y habla del aislamiento, de la soledad y de cómo cada uno se encierra en sus propios fantasmas de un pasado que condicionará su vida futura”(‘Obaba’ inaugura San Sebastián 2). Armendáriz consigue la plasmación de ese “infinito virtual”, de esa especie de nuevo universo, o de lo que Ingram llamaría el “mythic kingdoms” de ciertos escritores norteamericanos:

The writers of today often seem intent on building mythic kingdoms of some sort. Faulkner has his Yoknapatawpha County, Steinbeck his Pastures of Heaven, Camus his kingdom of solidarity, Joyce his city of paralysis and Anderson his Winesburg. (25)

Aquí nosotros podríamos añadir a Atxaga y su Obaba. Ese reino mítico al que se refiere Ingram queda bastante bien reflejado en la película con la voz y la presencia de la actriz-

narradora Lourdes, que queda prendada de Obaba, lo que le da la autoridad de reino mítico. Como dice Paula Sprague:

Curiosamente, Atxaga ha logrado hacer de Obaba el lugar que no está en el mundo pero que, de alguna manera, es quizás *meta-vasco*; es un *meta-espacio* que permite al autor crear e incorporar en él todos los tipos, las anécdotas y estilos narrativos que él cree apropiados para representar ese mundo esencialmente vasco que es a la vez universal y por último, humano. (48)

### **A manera de conclusión: el escenario fundacional**

En este trabajo se muestra cómo, a pesar de las diferencias existentes entre el texto original y el guión de la película, esta última puede lograr ser adaptada de manera que no deforme el ambiente o “infinito virtual” aunque por supuesto la película como lo dice el mismo autor es “totalmente de Armendáriz”, es decir, que sí existe una diferencia no solo en la trama sino en los objetivos artísticos—con todo, no se niega el potencial artístico del cine sino la distancia entre ambos lenguajes. Hay unas diferencias enormes en cuanto al lenguaje narrativo ya que nos hallamos entre dos medios de comunicación totalmente diferentes y por tanto con dos lenguajes diferentes y lo que lleva a tener dos fines distintos. La película *Obaba* quiere mostrarnos el infinito virtual de Atxaga y el libro *Obabakoak*, nos invita a hacer una reflexión literaria sobre cuestiones de tipo universal como la necesidad de escribir y en este caso concreto, la de crear una escritura moderna en euskera. La obra de Atxaga intenta crear un aparte de la identidad a través de la inclusión, su arte es creativo porque crea una tradición, no es que suplantación sino que crea un hueco dentro de la literatura. El título *Obabakoak*, como bien dice Atxaga, viene de ba, ba que parece ser el primer sonido que emiten los bebés. Al igual que las vanguardias con la creación del “dadaísmo” (de da, da), la obra marca la regeneración o cambio de la literatura vasca, es decir, da comienzo a la construcción de la novela vasca posmoderna. La película de Armendáriz, por su parte, al poner en el primer plano el carácter mítico de Obaba, nos traslada también a un escenario primigenio, donde el tiempo y el espacio no están del todo sincronizados, que es precisamente la marca de todo escenario fundacional.

### **Obras Citadas**

- Antonaya Núñez-Castelo, María Luisa. “Plasmando una visión fragmentada; *Obabakoak* como ciclo de cuentos”. *Revista de Filología Hispánica* 15.1 (1999): 335-43.
- Atxaga, Bernardo. *Obabakoak*. Madrid: Punto de lectura, 2001.
- Atxaga, Bernardo; Benson, Ken. “Interiores y exteriores de la literatura (vasca)”. *Moderna Språk* 91.1 (1997): 86-94.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997.
- Chatman, Seymour. “What novels can do that films can’t (and vice versa)”. *Film Theory and Criticism*. Ed. Leo Braudi and Marshall Cohen. Oxford University Press, 1999.
- Cerviño, Mercedes. “‘Obaba’ inaugura San Sebastián”.  
[www.elmundo.es/elmundo/2005/09/15/cultura/1126791202.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2005/09/15/cultura/1126791202.html).

- Groden, Michael and Kreiswirth, Martin., ed. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Ingram, Forrest L. *Representative Short Story Cycles Of The Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*. The Hague, The Netherlands: Mouton & Co. 1971.
- Izurieta, Ibon. "Obabakoak; Orality and the Production of Basque Texts". *Torre de Papel* 4.2 (1994): 73-80.
- Solares, Martín. "Noticia de Obaba y otros territorios". *Vuelta*. 252 Noviembre (1997): 31-34.
- Obaba*. Dir. Montxo Armendáriz. Actúan: Pilar López de Ayala, Juan Diego Botto, Bárbara Lennie, Eduard Fernández y Peter Lohmeyer, Oria Films S.L. 2005.
- Olaziregi Alustiza, María José. *Waking the Hedgehog: The Literary Universe of Bernardo Atxaga*. Reno, Nevada: Center for Basque Studies, 2005.