



FACULTADE DE FILOLOXÍA

MÁSTER EN ESTUDOS DA
LITERATURA E DA CULTURA

TRABALLO FIN DE
MÁSTER

*«Por qué el lagarto y no la serpiente»:
La metalepsis en Obabakoak de Bernardo Atxaga*

Marc Lladó Sureda

Titor: César Pablo Domínguez Prieto

Santiago de Compostela, 4 de xullo de 2020

MÁSTER EN ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA

Declaración de orixinalidade e autorización de difusión do TFM

Curso 2020/2021

DATOS DO/A ALUMNO/A

APELIDOS E NOME:	LLADÓ SUREDA MARC
DNI:	43204123A
TELÉFONO:	638300542
CORREO ELECTRÓNICO:	marc.llado@rai.usc.es

DATOS DO TFM

TITOR/A:	CÉSAR PABLO DOMÍNGUEZ PRIETO
ITINERARIO:	Estudios teóricos y comparados de la literatura y de la cultura
TÍTULO:	«Por qué el lagarto y no la serpiente»: La metalepsis en <i>Obabakoak</i> de Bernardo Atxaga

Consonte ao artigo 9 da *Normativa de matrícula, elaboración e defensa dos traballos fin de grao e fin de máster na Universidade de Santiago de Compostela* (aprobada polo Consello de Goberno de 2 de maio de 2013), declaro que o TFM que presento é un traballo orixinal, e dou a miña autorización para a súa difusión.

Santiago de Compostela, 3 de julio de 2020.

(Sinatura do/a interesado/a)



SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA

Eu, Marc Lladó Sureda, aseguro que este TFM, que contén un total de 31247 palabras é obra escrita da miña autoría e non forma parte de ningún compromiso anterior. Todas as frases ou pasaxes doutras persoas empregadas no traballo marcáanse entre comiñas e recoñécense explícitamente co nome do seu autor/a, título de referencia e número de páxina. Asumo que o plaxio debe considerarse razón suficiente para invalidar este TFM.

En Santiago de Compostela a xoves de tres xullo de 2020



Asdo.: Marc Lladó Sureda

Este traballo foi posible sobre todo grazas a César, a Johanna, a Xesc, a Ion, aos compañeiros do piso de Pelamios e a tantos máis lagartos que me deron a súa simpatía e paciencia, así como tamén as súas opinións, correccións, traducións, os seus libros, teclados e ordenadores e todo aquilo que non podía ter nestes meses de confinamento. A todos eles gràcies, grazas, eskerrik asko.

Toda verdadera tradición es clandestina
y se construye retrospectivamente y tiene
la forma de un complot.

Ricardo Piglia, *La novela polaca*

No som moros. Tampoc som bascos. I,
com que no som res, podem decidir què
volem ser, i què volem fer. No som sinó
allò què fem.

Joseba Sarrionandia,
Som com moros dins la boira?

Índice

Introducción.....	10
1. El método de la novela.....	14
1.1 CONCRECIÓN DE LOS PLANOS Y NIVELES NARRATIVOS DE LA OBRA.....	14
1.2 <i>MISE EN ABÝME</i> COMO ESTRUCTURA DE LA OBRA	22
1.3 LA METALEPSIS COMO DESESTRUCTURA DE LA OBRA	32
2. La novela del método.....	43
2.1 CONCRECIÓN DEL CAMPO LITERARIO DE LA OBRA	44
2.2 <i>OBABAKOAK</i> COMO DESESTRUCTURA DEL CAMPO LITERARIO	51
2.3 <i>OBABAKOAK</i> COMO ESTRUCTURA DEL CAMPO LITERARIO.....	60
Conclusión.....	72
Obras citadas	0
Anexos.....	5
ANEXO I. TABLA COMPARATIVA DEL ÍNDICE DE CONTENIDOS DE <i>OBABAKOAK</i> EN CASTELLANO Y EN EUSKERA	5
ANEXO II. GRÁFICO EXPLICATIVO DE LA METALEPSIS DE LA FÁBULA DEL LAGARTO EN <i>OBABAKOAK</i>	7

Resumen

Título:

-«Por qué el lagarto y no la serpiente»: La Metalepsis en *Obabakoak* de Bernardo Atxaga

-«Por que o lagarto e non a serpe»: A Metalepse en *Obabakoak* de Bernardo Atxaga

-«Why it was a lizard and not a snake»: Metalepsis in Bernardo Atxaga's *Obabakoak*

El presente trabajo pretende estudiar el uso de la metalepsis en *Obabakoak* (1988) de Bernardo Atxaga y plantearlo como mecanismo narratológico que evidencia la necesidad de diálogo de las literaturas periféricas contemporáneas con otras tendencias narrativas. Por ello, se parte de que esta incorporación narrativa permitiría el paso de lo particular a lo universal no para renunciar a las singularidades de cada región literaria, sino con el fin de romper fronteras y conceptos como periferia. Dentro de *Obaba*, la metalepsis exige un desplazamiento de la narración tradicional, un cambio en el papel del lector y, por consiguiente, de la literatura en sí, que presenta sus problemáticas a través de la intertextualidad con distintas obras. Finalmente, se planteará si esta lectura de la poética de *Obabakoak* podría abrir un horizonte de estudio del cambio de paradigma narrativo de las literaturas ibéricas en su afán de normalización, reconocimiento y participación en el nuevo contexto global.

O presente traballo pretende estudar o uso da metalepse en *Obabakoak* (1988) de Bernardo Atxaga abordándoa como mecanismo narratolóxico que evidencia a necesidade de diálogo das literaturas periféricas contemporáneas con outras tendencias narrativas. Por esta razón, pártese de que esta incorporación narrativa permitiría o paso do particular ao universal non para renunciar ás singularidades de cada rexión literaria, senón co fin de romper fronteiras e conceptos como periferia. Dentro de *Obaba*, a metalepse esixe un desprazamento da narración tradicional, un cambio no papel do lector e, por conseguinte, da literatura en sí, que presenta as súas problemáticas a través da intertextualidade con distintas obras. Finalmente, vaise abordar se esta lectura da poética de *Obabakoak* podería abrir un horizonte de estudo do cambio de paradigma narrativo nas literaturas ibéricas no seu afán de normalización, recoñecemento e participación no novo contexto global.

This dissertation seeks to study the use of metalepsis in Bernardo Atxaga's *Obabakoak* (1988), and suggest that, as a narratological mechanism, it evinces the need for dialogue between contemporary peripheral literatures and other narrative trends. This narrative integration would allow a shift from the particular to the universal – not to give up the singularities of each literary region, but in order to break boundaries and rupture concepts such as the periphery itself. In *Obaba*, metalepsis demands displacement and change: of traditional narration, of the role of the reader, and, consequently, of literature itself, which is further problematised through intertextual links with various texts. Finally, this paper raises the question of whether this reading of *Obabakoak*'s poetics could pave the way for the study of change of narrative paradigms in Iberian literatures, in their zeal for normalisation, recognition and participation within the new global context.

Introducción

Con *Obabakoak* Bernardo Atxaga inaugura una manera de narrar en el panorama de la literatura vasca, así como un intento de desatascar esta tradición, históricamente marginada y prácticamente huérfana de referentes, sincretizándola con la tendencia narrativa dominante del momento: la metaficción o el denominado posmodernismo literario. Se trata de una poética genéricamente caracterizada por su aspecto lúdico, paródico, transparente, autorreferencial o intertextual, adjetivaciones que Linda Hutcheon condensa en la noción de literatura narcisista: «What narcissistic narrative does do in flaunting, in baring its fictional and linguistic systems to the reader's view, is to transform the process of making, of *poiesis*, into part of the shared pleasure of reading» (Hutcheon 1980, 20). Si bien numerosos estudios remarcan el aspecto fantástico y metaficcional de *Obabakoak* y su posterior repercusión (cumple destacar a este respecto las aportaciones de Jon Kortazar, José Ángel Ascunce, Ur Apalategui y María Jose Olaziregi), hay un mecanismo narratológico que, como aquí se defenderá, es la pieza fundamental para el funcionamiento que exige la obra: la metalepsis. El objeto del presente trabajo es encuadrar el carácter metaléptico de *Obabakoak* como el elemento transgresor condicionante que permite y explota el universo disparatadamente heterogéneo aglutinado en Obaba. Dicho en otros términos, el objetivo es investigar el método de la novela que hizo y hace de ella la novela del método. Asumiendo, como indica Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, que la forma escogida por el autor es siempre contenido, se entenderá que el *cómo* ya lleva implícitamente el *qué*. Es decir, el narrar *como* lagarto destapa el lagarto *que* es el autor y la obra.

Compuesta por una serie de relatos interrelacionados en distintos niveles, *Obabakoak* propone una literatura reflexiva y transparente, que visibiliza y tematiza el proceso narrativo y borra fronteras entre crítica y literatura, pasado y presente, de manera que convierte, en definitiva, la poética en problemática. Habitantes del pueblo de Obaba conviven con Pedro Daquerre Azpilicueta (Axular), de la misma manera que se cohabita con cuentos y teorías de Antón Chéjov, Joseph Joubert, Marcel Schwob o G. K. Chesterton en el único sitio que posibilitaría semejante convocatoria: el espacio del lenguaje y de la ficción. Así, *Obabakoak* permite —y nos permite— la comparación de situaciones, la indefinición de la realidad y la definición de posiciones literarias como

las del mencionado personaje Pedro Daquerre Azpilicueta-Axular: «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» (Atxaga ([1988] 2007, 310).

Es en los capítulos que componen la tercera parte de la obra, titulada «En busca de la última palabra», donde el narrador problematiza explícitamente cómo escribir o qué puede escribir el autor de literatura vasca para optimizar su recuperación. «En busca de la última palabra» hibrida reflexiones teóricas y relatos yuxtapuestos al hilo principal de la acción diegética: la conversación literaria en casa del tío de Montevideo y la disputa sobre la factibilidad de que el lagarto entre en los oídos de los niños que duermen en la hierba, según una creencia popular de la zona. Este hilo, lejos de homogeneizar y centralizar los mismos capítulos en uno mismo a modo de la narración tradicional, permite la tensa superposición de distintos niveles narrativos y ontológicos. Al modo de *Las mil y una noches*, el espacio enmarca diferentes historias, reacciones y pensamientos de los personajes, incluyendo, de manera paródica, la pretenciosa severidad del relato clásico del siglo diecinueve. Sin embargo, la fábula del lagarto va ganando terreno en la discusión literaria, reconociéndosele un ingenio y versatilidad opuesta a la clásica ficción en forma de serpiente, de acción directa y desenlace conocido. Esta última, según la reflexión de los personajes de la obra, no serviría para lograr el despertar de la astucia de los niños ni, en términos de Wolfgang Iser, para crear los lectores implícitos que la poética de *Obabakoak* propone.

Finalmente, será el dominio físico del lagarto sobre los personajes y sobre el autor de la narración, de la fábula sobre la ficción, de la ficción sobre la realidad, el que romperá dicha jerarquía de niveles. Aquí es donde mejor funciona el efecto metaléptico, un colapso de ideas sobre lo real y lo imaginario, la relación entre la diégesis y la metadiégesis de la obra que, en palabras de Gérard Genette ([2004] 2006, 24), «funciona casi siempre en la ficción como relación entre (un supuesto) nivel real y un nivel (aceptado como) ficcional». El carácter maleable del *leitmotiv* del lagarto estimula al lector personaje y al lector o escritor de literatura vasca a revisar su relación con la construcción dominante del mundo. Con la metalepsis ontológica, el lagarto deshace la jerarquía entre la supuesta ficción del lagarto y la supuesta realidad de los personajes narradores y altera así las posibilidades narrativas de personajes que, tomando una realidad por otra, acabarán ascendiendo de la ficción a lo real o descendiendo al terreno

de lo ficticio, pasando de narradores de ficción a narrados en su propia ficción. Se trata de un efecto transformativo discutido por varios críticos y que el propio Genette revisó no como literalización de figura, sino como intensificación de la potencialidad de esta:

Así, pues, ese escándalo se llama *metalepsis*: *metalepsis* no ya sólo del narrador, sino en verdad *del autor*, novelista entre dos novelas, pero también entre su propio universo vivido, extradiegético por definición, y el —intradiegético— de su ficción. Esta vez la figura está tomada al pie de la letra y al mismo tiempo convertida, a su vez, en acontecimiento ficcional. Resulta más que evidente que el escándalo se debe precisamente a esa literalización fantástica de lo que para las mentalidades sensatas es una forma graciosa de hablar y que se vuelve una forma de ser, ocupar el espacio y pasar el tiempo. (Genette [2004] 2006, 29)

Desde la definición estructuralista de Genette en *Figuras III*, la figura ha sido reformulada por varios críticos, que inciden en su clasificación (John Pierr, Dorrit Cohn, Monika Fludernik o Marie-Laure Ryan), en su naturaleza ontológica (Jan Albert), ideológica (Marina Debra), hermenéutica (Julian Hanebeck) y hasta popular (Sonja Klimex o Liviu Lutas), sin que sean necesariamente excluyentes entre sí. Si bien no hay un consenso claro acerca del fenómeno, la mayoría de definiciones concuerda en que la función y la condición de la *metalepsis* contemporánea se distancia de la *metalepsis* tradicional: «Postmodernist narratives contain more instances of ontological *metalepsis* than earlier narratives, and the transmigrations of postmodernism typically have a parodic function, while the earlier ones involve a slightly more moralist attitude», señala Jan Albert (2016, 211), influenciado por las tesis de Brian McHale (1987). Las discusiones sobre el término servirán de marco teórico para concretar un análisis que detecte el funcionamiento, las variantes e implicaciones de la *metalepsis* en la mencionada tercera parte de *Obabakoak*. Se trata de un fenómeno que, en el caso que aquí se aborda, se resiste a ser figura de comprensión de las estructuras de la ficción, sino que acabará siendo ficción en sí misma, capaz de someternos en la incompreensión de la realidad. En palabras de Genette ([1972] 1989, 291): «Lo más sorprendente de la *metalepsis* radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato».

Este trabajo se divide en dos bloques. En el primero, bajo el título de «El método de la novela», se analizan los niveles narrativos, *mise en abyme* y condiciones necesarias para el paso de un nivel a otro y para la puesta en práctica, en la metadiégesis, del conocimiento de situaciones planteadas por la acción diegética, así

como la apuesta de los personajes por la intertextualidad y el plagio como posible transgresión de fronteras comparativas y, finalmente, la metalepsis ontológica. Es el lagarto que se apodera de la ficción, el narrador y el autor para disolver los anteriores niveles narrativos de la obra. En la segunda parte se examina, con el material anteriormente inspeccionado, *Obabakoak* como «La novela del método», esto es, el planteamiento anti-modernista y anti-realista o el rechazo de Atxaga a la estética de la serpiente y a la politización del campo literario vasco de la década de 1980, así como a la dominación de la hegemonía castellana y francesa sobre el euskera. Pues es la identidad o el sujeto social construido por varios discursos el que yace tras la disolución metaléptica en *Obabakoak*. Se trata de la metalepsis, siguiendo la tesis de Julian Habeneck, no como mero resultado semántico de la narrativa, sino como respuesta a una compleja situación hermenéutica: «The spatiotemporal situatedness of understanding narrative is mirrored by the spatiotemporal dimensions of the worlds of which narratives tell» (Habeneck 2017, 40).

Por consiguiente, el efecto metaléptico se plantea como diálogo transversal que responde a una situación concreta y, por tanto, desafía, primero, el orden piramidal de la narratología y, segundo, la realidad misma, lo que posibilita la autonomía literaria y la propia recuperación del sujeto que, a través de la metalepsis, muestra sus estrategias de emancipación y su emancipación en sí misma accediendo a la «República mundial de las letras» definida por Pascale Casanova ([1999] 2001). Se desprende, a través de semejante efecto, que no hay jerarquías ni narraciones naturales, solo relaciones de poder construidas y deconstruidas. La cultura no es ni será el incuestionable y sacro monolito determinista o determinante, sino una posibilidad abierta de encaje de las minorías culturales y lingüísticas. «Because it traverses an ontological hierarchy», sostiene Malina Debra (2002, 4), «metalepsis has the power to endow subjects with greater or lesser degrees of “reality”—in effect, to promote them into subjectivity and demote them from it». O, tal y como plantea Frederik Verbeke (2016, 610) en su análisis de la literatura vasca contemporánea:

[T]he Basque Country [i]s a complex network of multilingual and interliterary relationships, where the coexistence of languages and cultures cannot be divided into a simple juxtaposition of monolingual, static, and homogeneous entities. The claim to (re)write literary history focusing on hybridity, interculturality, and heterogeneity, research on the Basque Country (and so many other societies where multilingualism is and has been more visible) can provide an interesting starting point, an interesting laboratory for the creation of research models for analyzing the intercultural and multilingual complexity of our globalized world.

1. El método de la novela

En este primer capítulo se aborda la noción de metalepsis como figura que se usa en *Obabakoak* para trasladar a los sujetos de un segundo plano de la narración al dominio de la diégesis y del narrador. Para ello, primero se analiza la estructura interna de la obra, los tres tipos de planos que ofrece según su grado de enunciación (el plano del lagarto, la velada literaria y el metanarrativo) y se exponen los motivos y los problemas de su interrelación con el plano del lagarto, que se modifica a lo largo de la obra para producir el efecto o colapso metaléptico. El segundo apartado está enfocado en el plano de la velada literaria y el metanarrativo, es decir, cuando *Obabakoak* funciona como ficción sobre ficción, en una estructura de relatos cuya dependencia es temática y se inscribe en la modalidad no metaléptica o *mise en abyme*, que mantiene la superposición jerárquica de relatos y el efecto anti-ilusionista, pero que anuncia una poética capaz de derrumbar la rigidez de fronteras narrativas. Finalmente, se interpreta la figura del lagarto como la puesta en práctica de la poética que elaboran los personajes en la *mise en abyme*. En el momento de la fusión metaléptica, el lagarto se emancipa de la condición de objeto o relato en el plano metanarrativo y se consolida como sujeto y plano extradiegético. *Obabakoak* muestra así las herramientas de construcción de un texto para después realizar la posterior ejecución, la desestructuración y dislocación de sus jerarquías de niveles narrativos y ontológicos.

1.1 CONCRECIÓN DE LOS PLANOS Y NIVELES NARRATIVOS DE LA OBRA

Cuántas incógnitas esta noche, ¿verdad? Los lagartos de Ismael, los cuentos del señor Smith...

Obabakoak

A diferencia de las tres partes en que se divide la versión en castellano («Infancias», «Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana», «En busca de la última palabra»), el texto en euskera de *Obabakoak* se divide en dos (una primera, sin título, y la segunda titulada «Azken hitzaren bila»). Los relatos de la primera parte de la obra en euskera corresponden a los relatos de las dos primeras partes de la versión en español

del propio autor.¹ Por el contrario, «Azken hitzaren bila» coincide, salvo en discretas variantes de la traducción, en orden, forma y titulación con los relatos de la tercera parte de la versión castellana.² Es la complejidad estructural de esta última, según el análisis de José Ángel Ascunce, la que impide que dicha parte sufra relocalaciones de relatos u otras alteraciones importantes: «A su vez, esta parte de la novela es el cuerpo estructuralmente más elaborado y cerrado y, por tanto más difícil de variar su composición sin alterar su significado» (Ascunce 2000, 30).

En efecto, «En busca de la última palabra» presenta una ingeniosa composición de veinte relatos superpuestos en distintos niveles de representación. La narración (o diégesis) principal se ve constantemente afectada e interrumpida por otros relatos secundarios (metadieéticos) que, como sugiere Brian McHale ([1987] 1999, 112), producen «the effect of [...] complicating the ontological “horizon” of the fiction, multiplying its worlds, and laying bare the process of world-construction». Mundos dentro del mundo, relatos dentro del relato, representaciones dentro de la representación, tal estructura de narraciones-marco convierte a *Obabakoak* en un puzle, un «Juego de la Oca», en las «Chinese boxes» o las «Russian babushka dolls», alegorías de la literatura posmoderna (McHale [1987] 1999, 112), en el efecto permanente de «zigzagueo» (Ascunce 2000, 70), o la metáfora del mismo espacio de Obaba: «Desde aquel pueblo hasta Obaba nos quedaban ciento veintisiete curvas³; 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» (Atxaga [1988] 2007, 230).

El fundamento de la cohesión narrativa entre los distintos niveles se da en el hecho literario. El narrador extradiegético y los personajes («Paramos en un Restop. Luego, cuando ya estábamos en un rincón, rememoré para mi amigo el antiguo relato sufí»; Atxaga [1988] 2007, 183) anuncian sus teorías en el plano diegético y las concretan o ejemplifican con un relato en el plano metadieético. De tal manera que, sobre el carácter aparentemente fragmentario de los relatos de «En busca de la última

¹ Para más detalle, véase «Tabla 1. Índice de la primera y la segunda parte de la versión en castellano junto a la primera parte de la versión original», incorporada en el Anexo I.

² Véase «Tabla 2. Índice de la tercera parte de la versión en castellano y de la segunda parte de la versión original», incorporada en el Anexo I.

³ Veintisiete es el número de relatos de la versión original de *Obabakoak* y, como indica José Ángel Ascunce (2000, 40), el número de letras del alfabeto vasco.

palabra», se anuncia la voz del narrador extradiegético y la misma narración diegética, en la que los protagonistas recorren Obaba intercambiando teorías, anécdotas o cuentos al modo de *Las mil y una noches*, *Los cuentos de Canterbury* o *El Decamerón*. Es una estructura que, en «Plasmando una visión fragmentada: *Obabakoak* como ciclo de cuentos», María Luisa Antonaya (1999, 335-343) cataloga, a partir de la definición de Forrest Ingram, como «Ciclo de cuentos» o «Ciclo cuentístico», en el que los relatos son a la vez independientes y están interrelacionados.⁴ Así, los relatos del nivel metadieético de «En busca de la última palabra» también responden a las leyes de la creación de los personajes del nivel diegético y del narrador extradiegético. Por tanto, la novela se presenta, en palabras de Patricia Waugh, no ya como ficción, sino como conjunto de comentarios, relatos, soluciones y, en suma, distintas posiciones sobre la práctica de escribir ficción. Eso es, la ficción como metaficción:

They offer a set of alternative stories as one story, which can be explained neither as happening *simultaneously* (because they can only be substitutions for each other) nor as happening *in sequence* (because they cannot be combined according to normal logic: they erase or cancel out each other). (Waugh 1984, 137)

Los relatos independientes que componen el cuerpo de *Obabakoak* quedarían así relacionados por la idea de construcción metanarrativa o metaficción. A través de distintos nexos internos, los relatos se entrelazan en el todo de una única narración, un ciclo cuentístico. Hay, por lo tanto, un nivel diegético donde se leen o se *exteriorizan* historias e inquietudes que se proyectan en un relato de nivel metadieético. En esa línea, Ascunce, soluciona la jerarquía estructural del último capítulo con una división entre tres planos bien delimitados:

La última parte de la novela «En busca de la última palabra» viene configurada por tres planos narrativos claramente diferenciados. El primer plano concreta la historia simbólica del lagarto. El segundo gira sobre una velada literaria. Finalmente, el tercer plano puede denominarse como una historia de conceptualización metanarrativa, donde múltiples relatos funcionan como modelos ejemplares o pruebas explicativas de las ideas literarias que van exponiendo los diferentes personajes en el propio espacio de la narración principal. (Ascunce 2000, 62)

El inventario de Ascunce, confeccionado sobre tres planos de rasgos cruzados, sistematiza de manera razonable y flexible el cuerpo de la obra. El primer plano, o el plano base, es el espacio narrativo de «un narrador extradiegético, primer narrador,

⁴ «I will define a *short story cycle* as a book of short stories so linked to each other by their 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» (Ingram 1971, 19).

[que] expone su historia personal de un personaje que, de forma autodiegética, ofrece el caso de su propia historia» (Ascunce 2000, 167). El segundo, «la velada literaria», «donde otros personajes del círculo de su propia vida, narrador segundo, narradores terceros, exponen de manera intradiegética la vida del narrador segundo o de narradores terceros» (Ascunce 2000, 167). Cuando sus enunciados no contribuyen directamente a la narración base, el narrador primero y los narradores segundos devendrían enunciadores de historias que, situadas en el espacio del tercer plano metanarrativo, les convierte en narradores terceros o metadiegéticos. Así pues, Ascunce formula la escala de planos discriminando a partir de la posición enunciativa del narrador, extradiegético en el primer plano, narrador primero con narradores intradiegéticos en el segundo plano y narradores terceros o metadiegéticos en el tercero. Tal lectura ofrecería una solución pragmática y formal para distinguir y conectar las interferencias entre el tercer plano, de «conceptualización metanarrativa», y los dos primeros. Los relatos del tercer plano, la metadiégesis, responderían a inquietudes del narrador extradiegético, la «neurosis literaria» del primer plano, pero también al del segundo, pues «[e]stos tres planos de narración no presentan unos límites precisos y concretos» (Ascunce 2000, 65).

Ascunce también alerta sobre los puntos de contacto entre los dos primeros planos, el del lagarto y el de la velada literaria, o incluso con el tercero, como en la narración «De soltera, Laura Sligo», relato en un inicio aislado, narrado por un personaje desconocido que después se identifica como el protagonista Samuel Tellería, partícipe de la velada en casa del tío de Montevideo:

La historia del lagarto se funde en momentos con el plano de la velada literaria programada por el tío indiano. Incluso encontramos en repetidas ocasiones cómo pequeñas historias, propias de la denominada conceptualización metanarrativa, corpus específico del tercer plano, aparecen diseminadas dentro de los espacios narrativos de los dos primeros planos. (Ascunce 2000, 66)

Finalmente, aquello que sustenta la mezcla y la heterogeneidad, la fusión o confusión de niveles, argumenta Ascunce (2000, 63), es el hecho de que «[l]o importante de este cuento no es la historia en sí sino el origen popular de la misma, ya que se descubre que el plano primero, donde se sustenta el resto de planos narrativos, es pura ficción». Esta revisión otorga necesariamente al primer plano un presupuesto simbólico que permite el total funcionamiento de «En busca de la última palabra». Al ser ficticio el plano base, el fundamento de los otros niveles también lo es, y el conjunto del capítulo queda determinado como ficción sobre ficción. No obstante, si bien la

revisión de Asuncion traduce, clarifica u orienta una posible conclusión o sentido de la obra, esta obvia la descripción del efecto, el método y las estrategias que proyecta la supuesta experiencia de haber leído el texto como «ficción sobre ficción», es decir, aquello que acontece en el texto y que permitiría configurar la mencionada imagen de la «historia popular» del lagarto como plano base y su efecto ficticio. En términos de Wolfgang Iser ([1976] 1987, 55), si se analiza el texto por lo que significa y no por su lectura o actualización de los procesos, se pierde de vista la «estructura de realización» donde reside la calidad potencial de los textos literarios. De manera que, al presentar la estructura resolutive y no la preestructura inicial, «[se] confunde la obra con su resultado» (Iser [1976] 1987, 54). El planteamiento de Iser aboga así por enfocar la interpretación en el efecto que causa la obra y los elementos que la componen:

Si se resalta este hecho, entonces la interpretación no puede ya quedar reducida a decir a sus lectores cuál sea el contenido del sentido del texto; más bien debe hacer objeto de su atención la condición de la constitución del mismo sentido. Cesa así de explicar una obra, y en su lugar descubre la condición de su posible efecto. (Iser [1976] 1987, 40)

En suma, a pesar de que la jerarquía de los tres planos según el grado de enunciación del narrador resulte eficaz, el crítico, al poner la fábula del lagarto como plano base, resuelve o nivela el orden narrativo desde el resultado o significado narrativo final, y no desde el proceso de constitución del sentido de la obra que exige y da pie a tal representación. La consonancia de la historia del lagarto como plano base no se presenta de modo consistente a lo largo de la obra, sino que más bien resulta de una preestructura del texto literario que el receptor, el crítico, actualiza en la lectura. Aun así, que la tematización del «plano base» y del «plano segundo» resulte insuficiente para describir los efectos y mutaciones de esta parte del texto no invalida la clara y definida relación de estos con la metadiégesis. Esta ayuda a plantear, como en el inicio del presente capítulo, la estructura de «En busca de la última palabra» como metafiction. Quedaría, de esta lectura, una *mise en abyme* explícitamente referencial y de jerarquías más cerradas y delimitadas que la historia del lagarto, encargado de la desestructuración del texto, que sirven al propio autor para presentar, discutir y tematizar su poética en la obra. Es una variedad en la que autor y personajes pueden incursionar de un nivel a otro sin acabar de modificar los niveles de la obra, que Linda Hutcheon califica, en oposición a la *covert diegetic narcissism*, como *overt diegetic narcissism*:

Overt forms of narcissism are present in text in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even

allegorized within the «fiction». In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, actualized. (Hutcheon 1980, 23)

Tal forma de metaficción, que será estudiada en el siguiente capítulo, es analizada por Domingo Ródenas (1993-1994, 334) como modalidad no metaléptica, pues «[si bien] implica una mínima transferencia de niveles, [no] se conculca la jerarquía de los niveles narrativos, pero [...] se procura al receptor un conocimiento de los secretos del hacedor, de su utillaje, que resquebraja su *suspensions of disbelief* y lo deja enfrente de un *constructo*». Ante las limitaciones de una lectura de *Obabakoak* como «constructo», la otra tipología de la división de Hutcheon, *covert diegetic narcissism*, permite matizar la problemática relación entre «plano base» y «plano segundo» de Asuncce, o dónde colocar el plano del lagarto cuando este, con su efecto de irrupción, no se deja reducir a un diálogo explícito entre diégesis y metadiégesis. En *covert diegetic narcissism*, la manera de narrar se hace implícita, se confunden los planos a modo de «detective plots, fantasy, games and the erotic» (Hutcheon 1980, 86).

Un primer análisis del inicio del relato «Jóvenes y verdes», en el que el personaje narrador analiza la fotografía de su antigua clase, desvela la intención de la elección de este personaje y la función que tiene o que puede tener la historia del lagarto a lo largo de la narración:

Y el retrato hablaba, por ejemplo, de dolor, y nos pedía que nos fijáramos en aquellas dos hermanas, Ana y María, detenidas para siempre en la casilla número doce del Gran Tablero; o que pensáramos, si no, en el destino de José Arregui, aquel compañero nuestro que, de ser un niño sonriente en medio de la escalera de piedra, había pasado a ser un hombre torturado, y luego muerto, en una comisaría. (Atxaga [1988] 2007, 171)

En el retrato se presentan varias posibilidades de narrar una historia que, lejos de establecerse como «plano base» o «metadiégesis», de momento están esperando sujetas a la foto. No obstante, sigue el personaje narrador, «sus respuestas resultaban un poco tontas, reiterativas, y nunca conseguían sorprenderme. Tenía que seguir preguntando, sí, pero de alguna otra forma, en otro sitio» (Atxaga [1988] 2007, 172). El narrador parece descartar la historia de carácter testimonial o realista, de temas férreos, «reiterativos», de estructura y desenlace evidente. Como sostiene Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, «[t]anto la incredulidad como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación» (Todorov [1970] 2015, 41). Acto seguido, aparece, en la foto, el personaje Ismael con el lagarto. Entonces, el personaje narrador evoca la fábula o superstición del pueblo: «nunca os quedéis dormidos sobre la

hierba —nos decían nuestros padres—. Si lo hacéis, vendrá un lagarto y se os meterá en la cabeza» (Atxaga [1988] 2007, 173); y luego anuncia la posibilidad de realidad: «me pareció que el lagarto que Albino María tenía junto a su oreja auguraba, por algún oscuro designio, todo lo que más tarde iba a ocurrirle. En un plano simbólico, el gesto de Ismael unía el pasado con el futuro» (Atxaga [1988] 2007, 174). Finalmente, en un ejercicio de simbiosis espacio-temporal, al narrador se le presenta la duda fantástica, la *vacilación*: «¿Y si aquella relación fuera *más física* de lo que a primera vista parecía? ¿Y si el lagarto se hubiera introducido de manera real en el oído de Albino María?» (Atxaga [1988] 2007, 175). El lagarto ya «[a]parece», como en la definición de Todorov ([1970] 2015, 44), «junto al mundo de los reales [para] vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados».

Si el narrador hubiese decidido narrar la historia de las hermanas Ana y María o de José Arregui, el universo de estos personajes, a modo de historia real y conocida, irrumpiría de inmediato en un primer plano o plano base. Sin embargo, la decisión de escoger el personaje del lagarto hace que la historia, en su forma enigmática, permanezca en la duda, habite en la *vacilación*. El personaje narrador empieza una búsqueda que, por su pequeño grado de realidad y su alto grado de fantasía, se hará prescindible en gran parte de la narración. «El acontecimiento sobrenatural interviene para romper el equilibrio intermedio y provocar la larga búsqueda del segundo equilibrio», señala Todorov ([1970] 2015, 195). ¿No es esta larga y bifurcada búsqueda, implícita en la narración, el plano detectivesco o fantástico que propone Hutcheon en la *covert diegetic narrative*? El lagarto estará a caballo entre realidad y ficción, diégesis, metadiégesis y extradiégesis, preparando su irrupción, hipotética en un principio, descartada durante gran parte del capítulo en pro de la velada literaria, («segundo plano» de Asuncce), y finalmente protagonista. Ur Apalategui (2000, 151) analiza la situación de la siguiente manera: «En effet, à partir d'un point du récit, le narrateur principal semble avoir perdu de vue son souci originel et semble plus préoccupé par le mystère littéraire en soi que par le destin pathétique du personnage».

La fábula del lagarto no comparte el mismo grado de ficción que los relatos metadieгéticos, ni tampoco la misma realidad que el viaje de Obaba o la velada literaria, y la sensación final de este como «plano base» es más bien intermitente durante la lectura. Las diégesis de la obra cuentan una historia metanarrativa mientras esconden y desvían esta otra, la historia del lagarto, que se asoma por momentos, intentando

escaparse de tal control. Y precisamente esta jerarquía es la que permite la metalepsis o la transgresión de un orden inicial, el devenir del lagarto que acontece en el texto, el efecto que Ascunce anuncia y que *Obabakoak* es capaz de producir. Así, «En busca de la última palabra» produce una complejidad formal que traspasa el «ciclo cuentístico», un fenómeno que se compadece con el descrito por Ricardo Piglia (2000, 105), esto es, el cómo contar una historia, los relatos (metadiegesis) y el comentario sobre ellos en la velada literaria (diégesis), mientras se introduce y se prepara la presencia de la otra, la del lagarto, que finalmente irrumpirá en escena:

Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción. (Piglia 2000, 106)

La narración de «En busca de la última palabra» se presenta como un plano que encierra otro plano antagónico, la fábula del lagarto como mundo comentado que saldrá hacia el mundo comentador, de la descripción hacia la acción y la ocupación final de todos los planos. «El cuento clásico a la Poe», prosigue Piglia (2000, 108) «contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola». Por tanto, el «plano base» de *Obabakoak* entremezcla, o más bien reduce, oprime la fábula del lagarto con la velada literaria. Mediante el efecto metaléptico final, acaban siendo una misma, que Ascunce (2000, 65) considera como «confesión de una neurosis literaria». Pero para la actualización o nivelación de planos tiene que haber una previa jerarquía que permita esta erradicación de fronteras. Como advierte Malina Debra (2000, 4), «part of the shock value of metalepsis derives from the fact that these universes are originally conceived as hierarchically ordered».

Aquí me propongo, por una parte, analizar la estructura de la obra, la relación jerárquica entre el plano diegético y metadiegético, *overt narcissism* o *mise en abîme*, que ofrece la novela como teoría y metaficción y que la fábula del lagarto —*covert narcissism*— actualiza, desestructura, con su efecto metaléptico, analizado, por otra parte, en el apartado sobre la metalepsis ontológica. Mientras las transgresiones o comentarios de la *mise en abîme* parecen reforzar el orden narrativo sin cambiar la naturaleza de la frontera, la metalepsis ontológica, por el contrario, la deshace. Este doble efecto, derivado de dos lógicas narrativas antagónicas, es explicado por Brian McHale a partir de las dimensiones epistemológica y ontológica:

To speak of «world-views», and the juxtaposition or confrontation of «world-views», is to speak in epistemological terms; to take the metaphor literally, projecting worlds which are the realizations of discursive world-views, is to convert an epistemological motif into an ontological one. (McHale [1987] 1999, 166)

Atendiendo al grado de conexiones, transgresiones e interferencias de niveles y sus respectivas derivaciones, procedo a analizar *Obabakoak* a través de la división entre dos mecanismos de construcción narrativa: la *mise en abyme* y la transgresión de planos, la metalepsis retórica y la metalepsis ontológica. Siguiendo el análisis de Marie-Laure Ryan, relaciono la *mise en abyme* con la característica de la metalepsis retórica en oposición a la ontológica: «Alors que la métalepse rhétorique présente un acte de communication entre deux semble du même monde au sujet d'un membre d'un autre monde, la métalepse ontologique met en scène une action dont les participants appartiennent à deux domaines distincts» (Ryan 2005, 207). En consecuencia, el análisis final de la metalepsis como engranaje de *Obabakoak* se focalizará en los disensos de los planos narrativos y no en los consensos, en la ruptura *física* o la transformación de las fronteras. Aquí es el elemento del lagarto el que, aprovechando su indeterminación, efectúa la metalepsis y colapsa los niveles inicialmente instaurados. Sostiene Wolfgang Iser ([1967] 1987, 46) que es «en los procesos constitutivos donde el texto se experimenta en la lectura», a lo que añade: «Ahora hay que atender no a lo que significa, sino a lo que efectúa. Sólo así se ofrece un acceso a la función de la ficción, realizando en la mediación entre sujeto y realidad» (Iser [1967] 1987, 92).

1.2 MISE EN ABÛME COMO ESTRUCTURA DE LA OBRA

Una vez más, la última palabra tendrá que esperar. Estaría fuera de lugar continuar esa búsqueda sin antes haber dejado escritos los trabajos arriba mencionados.

Obabakoak

En su análisis de los niveles narrativos en *Figuras III*, Gérard Genette ([1972] 1989, 288-290) define tres tipos de relación que unen los relatos metadieéticos y el relato primero (diégesis) donde se insertan. En el primer tipo, la relación de causalidad entre los acontecimientos de la metadiégesis y la diégesis tiene función explicativa en el sentido de que la metadiégesis resuelve el porqué hemos llegado hasta *este punto* en la diégesis. En el segundo tipo, la relación es «puramente temática [y] no entraña, pues,

ninguna continuidad espacio-temporal entre metadiégesis y diégesis» (Genette [1972] 1989, 288). En el tercer y último caso, la narración está desempeñada por la diégesis, independientemente de las interrupciones de los relatos metadieéticos.

Para la primera relación, el relato metadieético funciona como una típica variante explicativa, mientras que en la tercera, por el contrario, hay una falta de relación explícita entre los dos niveles. Es el segundo tipo, donde la relación está temáticamente mediada por el relato y el encadenamiento es imprescindible, el que más se adecua a la estructura de «En busca de la última palabra» que, recuérdese, se compone, superficialmente, de relatos organizadas en clave de construcción metanarrativa. El narrador extradiegético interfiere en un nivel diegético, el del personaje narrador, su amigo, el tío de Montevideo, Ismael y el Señor Smith, que también anuncia y comenta los relatos proyectados en el nivel metadieético. El hecho literario cohesiona los distintos niveles de manera «puramente temática», con lo que se genera una rígida dependencia, un «ciclo cuentístico», entre ellos. El vínculo es tal que, el primer relato del señor Smith, «El monkey de Montevideo», queda solo en un mero anuncio: «Pero no pudo continuar. Tenía la lengua espesa y las palabras —algunas de ellas en inglés— se le trababan. Apagó el magnetófono lanzando un suspiro» (Atxaga [1988] 2017, 188).

En la diégesis, los personajes comentan y esbozan teorías y relatos de la metadiégesis a la vez que los relatos de la metadiégesis ofrecen material de comentario para la diégesis. Por tanto, sin los relatos de la metadiégesis no hay diégesis, y viceversa. Se trata de un conjunto de historias temáticamente relacionadas que, como se definió anteriormente, en términos de Patricia Waugh, no corresponden a leyes de secuencia ni de simultaneidad, sino que contribuyen a visibilizar el proceso de producción. Es decir, la *overt diegetic narcissism* que identifica Linda Hutcheon (1980, 42) como «[t]he use of micro-macro allegorical mirroring and *mises en abyme* in metafiction contests that very image of passivity, making the mirror productive as the genetic core of the work». *Mise en abyme*, estructura de espejos, que el propio Genette también atribuye al segundo tipo de relación entre diégesis y metadiégesis.⁵ La obra queda así como artefacto, se desnuda el procedimiento y se revela el carácter

⁵ «La famosa estructura *en abyme* tan apreciada por el «*nouveau roman*» del decenio de 1960, es, evidentemente, una forma extrema de esa relación de analogía, llevada hasta los límites de la identidad» (Genette [1972] 1989, 288).

modificable de la historia contada. «Como quieras. Pero a mí me parece que es el único final posible para ese cuento», dice el amigo del personaje narrador, a lo que este le responderá («Pues yo le he dado otro») con «Dayoub, el criado del rico mercader», su propia versión del relato sufi «El criado del rico mercader» (Atxaga [1988] 2007, 196).

«Est mise en abyme», advierte Lucien Dällenbach (1977, 18), «toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient». La *mise en abyme*, concreta Dällenbach, se da cuando los microcosmos de la ficción se superponen al macrocosmos que la contiene, con lo que se produce una resignificación donde la reflexión interviene en el significado de la obra o, dicho de otra manera, la reflexión se vuelve el significado o tema de la obra.

En conséquence, l'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation* 1) la «présentification» diegétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. (Dällenbach 1977, 100)

Desde la primera intervención del narrador autodiegético de «En busca de la última palabra», la *présentification diegétique* del productor de la narración evidencia, a modo de prólogo insertado en la narración, la presunta intencionalidad de este: «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» (Atxaga [1988] 2007, 172)». «Y, acabado el prólogo», insiste el narrador en «Jóvenes y verdes», «vayamos con la historia» (Atxaga [1988] 2007, 173). De tal modo, el narrador interviene en varias ocasiones para disculparse de la demora de la historia y para renunciar a la autoría de los textos: «El camino hacia la última palabra es largo. Me detendré de nuevo y dejaré escrita la historia que el señor Smith nos recitó en aquel paseo del cementerio» (Atxaga [1988] 2007, 205). Aquí se presenta el efecto de *présentification* no solo del autor, sino, en palabras de Genette, del propio lector, al que se le recordará varias veces que «la historia de los lagartos tendrá que esperar». Se reemplaza, a través de las excesivas intervenciones y puntualizaciones del «autor-transcriptor» de *Obabakoak*, el carácter ficcional de la obra por uno más reflexivo. Esta irrupción del narrador en la diégesis es, en la definición revisada de Genette, una variante metaléptica, pues «[s]i el autor puede fingir así que interviene en una acción que hasta entonces fingía relatar simplemente, puede también fingir que arrastra a ella a su lector» (Genette [2004] 2006, 22).

Se trata de una fórmula narrativa de desencantamiento con la que, como Cide Hamete Benengeli autor del *Quijote*, el narrador también puede anunciar que los relatos expuestos son traducciones. Así, se traslada su conocimiento y la responsabilidad del relato a otro personaje, sean autores anónimos, populares, o personajes como su amigo, el tío de Montevideo y su «método» o el señor Smith, a quien procura traducir «lo mejor posible» en «Wei Lie Deshang»: «Ha llegado, pues, el momento de hacer otro inciso, porque me resulta imposible continuar en busca de la última palabra sin antes transcribir este relato. He procurado traducirlo lo mejor posible. Vemos ahora el resultado» (Atxaga [1988] 2007, 337). Por tanto, la mayoría de los personajes intradieгéticos de «En busca de la última palabra» se sitúa como portavoces que muestran su producción en el espacio de la *abyme*. El hacer contar la historia por uno de sus personajes muestra, señala Genette ([1972] 1989, 298), que «la elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica)».

Según Genette, la actitud intervencionista del narrador es imprescindible para la estructura del conjunto, pues de ella resulta la devaluación del contrato ficcional de la diégesis. Tal relación, *mise en abyme*, se repite cuando el nivel intradieгético también sirve de representación de lo real y cancela, con sus interrupciones, la potencialidad ficticia de la metadiégesis, la literatura tal y como la concebimos. Asimismo, estas intervenciones son, en términos de Genette ([1972] 1989, 290), metalépticas: «Toda intrusión del narrador o del narratario extradieгético en el universo dieгético». Si el nivel extradieгético y el nivel intradieгético de «En busca de la última palabra» corresponden a la representación del mundo real de la novela, las intervenciones metalépticas del narrador confieren un efecto reflexivo, anti-ilusionista o incluso lúdico al conjunto de la obra: «Helo, pues, aquí. El señor Smith tiene la palabra» (Atxaga [1988] 2007, 205).

Asimismo, la distinción que hace Monika Fludernik sobre esta misma bifurcación de niveles en la categoría de metalepsis autoral coincide con el efecto desprendido en la metalepsis narrativa de Genette: «Les métalèpses de l'auteur mettent donc en évidence la nature fictionnelle de la narration, l'invention (*fingerer*) de l'histoire par le narrateur» (Fludernik 2005, 76). En este caso, además, la metalepsis también sería metafórica. O retórica, según Marie-Laure Ryan, en tanto que respeta y refuerza el dominio gráfico, la superposición de niveles de la *mise en abyme*: «la mise en abyme se

contente d'ajouter des images bien délimitées du texte au sommet de la pile, sans permettre à ces images de déborder de leur acre» (Ryan 2005, 208). De tal modo, la expresión «Parece que nos sigue como la Muerte al criado de Bagdad» (Atxaga [1988] 2007, 203) que expresa el personaje narrador sería, al evocar un personaje a modo de broma referencial o de metáfora de su cuento, un ejemplo de la interacción puramente retórica de esta variante.

Por su parte, Julian Hanebeck también considera que en las interrupciones del narrador extradiegético de la diégesis (o de la diégesis a la metadiégesis) no hay interacción física ni verbal de los personajes con el narrador, pues estas no tienen continuidad espacio-temporal (condición del segundo tipo de relación «puramente temática» entre diégesis, según Genette), sino que solo se subjetiviza el acto de narrar a la singularidad temporal del narrador extradiegético: «In other words, rhetorical metalepsis consists in the presentation of telling as if the telling were contemporaneous with the told» (Hanebeck 2017, 89). Siguiendo las anteriores definiciones, Hanebeck califica la metalepsis retórica como figurativa por su limitada capacidad de transgredir la estructura narrativa. Si bien la metalepsis retórica o figurativa baila entre los niveles de la *mise en abîme*, no se concreta una alteración espacio-temporal:

It is a transgression in the figurative sense when the transgression between the domains of the signifier and the signified is *implied* or *suggested* –thus realizing only limited metaleptic potential. The transgression is neither complete (there is no narrative entity that moves ‘physically’ and *illicitly* from one diegetic universe to another), nor does it deny the logic of the act of narrative representation in a fundamental manner. (Hanebeck 2017, 84)

La transgresión *física*, tal y como indica Hanebeck, no se *presenta*, sino que se insinúa, se sugiere o se simula verbalmente. De ahí el carácter reflexivo, lúdico o de extrañamiento que ofrece una obra de esta índole, en la que se transparentan las convenciones e intenciones del proceso narrativo que la engendra. A partir de esta aclaración, ¿podría la estructura *mise en abîme* de *Obabakoak*, donde la lógica ideal de los relatos se piensa entre la velada literaria y los relatos metadieéticos, insinuar, *sugerir* o simular la ejecución de la metalepsis ontológica final? En otras palabras: ¿podrían las ideas articuladas en la velada literaria y aplicadas en los relatos preparar, retórica o figurativamente, la transformación definitiva de niveles? La metalepsis retórica o figurativa de la obra reforzaría, por un lado, las fronteras de la obra pero anunciaría, por otro, la fórmula o ingredientes para derrumbarlas en el plano final. Al

fin y al cabo, es en el mismo plano de «la velada literaria» donde se revela y se aplica el carácter modificable de los relatos. Tal y como indica Liviu Lutas, narrador y personajes también buscan resolver, hermenéuticamente, un misterio: «The act of detection itself could be the reason why the detective novel is sometimes used as a mould for self-reflexive literary works» (Lutas 2011, 43). O, volviendo a la *overt diegetic narrative* de Hutcheon (1980, 25), «[a] text may self-consciously present its own creative processes, perhaps as a model of man's exercise of language and meaning production».

Si se atiende la cohesión de la estructura *mise en abyme* de *Obabakoak*, la sinergia temática entre diégesis y metadiégesis hace que la evolución de las cuestiones teóricas se dé a la par que los mismos relatos. El análisis de Ascunce sobre la organización textual refleja este engranaje que bien funciona a lo largo de la obra: «Cuando éste propone un relato como ejemplo explicativo de la teoría literaria, simplemente concreta narrativamente sus estados de conciencia o reflexión» (Ascunce 2000, 23). El aspecto biográfico que el narrador subrayaba en «Jóvenes y verdes» —«el autor extraerá la materia narrativa de su propia realidad» (Atxaga [1988] 2007, 72)— se confirma en «Acerca de los cuentos»: «La clave está en la mirada del autor, en su manera de ver las cosas. Si es realmente bueno, tomará como material su propia experiencia, y captará en ella algo que sea esencial» (Atxaga [1988] 2007, 194). Sin embargo, la inquietud por la experiencia y los grandes temas como «amor, odio, esperanza, deseo, honor y otros por el estilo» pronto queda reemplazado, pues pensar «un buen final es imprescindible» (Atxaga [1988] 2007, 195).

El primer relato que presenta el personaje narrador, el cuento sufi «El criado del rico mercader», marca, en este sentido, un punto de inflexión en la confección de la idea de un buen cuento. «De todas formas», dice el personaje narrador, «yo le cambiaría el final. No me gusta ese fatalismo» (Atxaga [1988] 2007, 195). El final prescrito, en el que la muerte aparece como destino inevitable, irrita al personaje narrador. Por ello, en su versión «Dayoub, el criado del rico mercader», reemplaza la unidireccionalidad del relato con nuevos actores que invierten la sucesión original de los acontecimientos y, literalmente, multiplican la visión del cuento original a través de unos espejos que permiten al criado escapar de la muerte: «Porque en aquella tienda no vio a un solo criado, sino a cinco, siete, diez criados iguales al que buscaba» (Atxaga [1988] 2007, 200). Semejante huida, no ya de la muerte, sino de la evolución o pauta aristotélica de la

obra, se repite y perfecciona en los relatos posteriores. En «De soltera, Laura Sligo», relato del Señor Smith, los protagonistas buscan al marido de Laura, personaje desaparecido en una tribu de la Amazonia. Cuando la historia ya no da más de sí y el marido parece muerto, se dan cuenta de que es el jefe de la tribu. Sin embargo, ante tal desenlace, Laura se enamora del personaje narrador, y «Un mes más tarde los dos estábamos en Dublín» (Atxaga [1988] 2007, 226). A partir de aquí el relato queda abierto, preparado para otra historia. «*Finis coronat opus*», sintetizará, en el plano diegético, el mismo Señor Smith (Atxaga [1988] 2007, 227).

En la velada en casa del tío de Montevideo, los cuatro primeros trabajos del personaje narrador, así como el de su amigo y el del Señor Smith (ahora Samuel Tellería), van en esa dirección o, mejor dicho, en esa anti- o no-dirección, pues las distintas historias de muerte desembocarán en múltiples posibilidades narrativas. El relato de «Hans Menscher», un pintor muerto en el jardín de la calle Vertrieb, está enroscado en un juego en el que el narrador reclama atención al paseante-lector del jardín, despierta su curiosidad con la historia de un amor religiosamente imposible hasta llegar a la denuncia que clarificaría tal asesinato: «Olvida usted que sólo me ocupo de los casos no resueltos— sonrió el juez» (Atxaga [1988] 2007, 252). Otros «casos no resueltos» o «espejos» que fragmentan y evitan el determinismo del relato sufí de la muerte también aparecen en el gran día de «Klaus Hanhn» y su convivencia con Alexander, su hermano muerto, o en «Margarete y Heinrich, gemelos», donde la narración aprovecha el inicial anuncio de la muerte de Margarete para deformar el relato y el personaje gemelo de Heinrich. Asimismo, en los relatos de «Wei Lie Deshang» de Samuel Tellería, que narran la revuelta de este criado contra el gobernador Aga Kubalai y «Yo, Jean Baptiste Hargous» del personaje amigo, la muerte, bien patética, bien trágica, será la que finalmente sorprenderá a la convicción de vida de los protagonistas: «*Finis coronat opus*».

Más explícitamente, más *overt*, según la clasificación de Hutcheon, en «Para escribir un cuento en cinco minutos» se define la capacidad de reinvención y transformación de la historia a través de las palabras, cuyo poder, «créanme, es, infinito», «[porque] pone en guardia a todas las demás, y un rumor como el que se escucharía al abrir las puertas de una clase de dibujo, se apodera de toda la habitación» (Atxaga [1988] 2007, 254-255). En la misma línea de los cuentos anteriores se inscribe también «Una grieta en la nieve helada» del tío de Montevideo, en el que la caída de

Philippe Auguste revela la historia de celos con su amigo Mathias, y el relato-sueño en el que se inspira «Método para plagiar», de instrucciones parejas a «Para escribir un cuento en cinco minutos»:

Supongamos que lo que hay que plagiar es una historia que sucede en Arabia o en la Edad Media, y que sus dos protagonistas —que están enzarzados en una discusión a causa de un camello— son Ibu al Farsi y Ali Rayol. Pues bien, el plagario debe tomar la historia en su conjunto, pero —pongamos por caso— situándola en la Inglaterra de hoy en día. De manera que los protagonistas se conviertan, por ejemplo, en Anthony Northmore y Philip Stevens y la causa de la discusión entablada entre amos sea, en lugar de un camello, un coche. Esos cambios, como es fácil de suponer, traerán consigo otros mil, con lo que la historia quedará prácticamente irreconocible para cualquiera. (Atxaga [1988] 2007, 307)

Se clarifica, en esta teoría, cómo se pueden contar los hechos ya conocidos, abrir los casos que parecen resueltos o ensanchar las soluciones del final, que es también el cómo escapar de la condena monotemática, de la muerte de un personaje y de una lengua o relato marginado. Los esquemas de este y de los demás cuentos se agruparían, asimismo, no por su semejanza ni por el hecho narrado, sino por su actitud con lo semejante y lo que ya se ha narrado. La incidencia de tales reflexiones, recibidas, contrastadas y actualizadas durante el capítulo, es visible, sobre todo, en la evolución del personaje del tío de Montevideo. «¡Como no me voy a acordar! Destruyó mi cuento en cinco segundos. No le importó que fuera el primero de mi vida» (Atxaga [1988] 2007, 177), responde el amigo del narrador al ser invitado a la sesión de lectura. Pero, ante su nuevo método, su conducta ya no será tan rígida. Esta evolución es otro claro ejemplo de la mencionada dependencia temática entre las diégesis del capítulo. El personaje traslada su actitud vital y narrativa para comentar y tematizar, también, el plano de «la fábula del lagarto» que, según él, condensa su teoría expuesta. «La fábula del lagarto» se presenta como estrategia narrativa anti-realista, no por negar la realidad, sino por afrontarla de otros ángulos o posibilidades más esquivas, las que solo permite la ficción.

—[...] ¿Pero qué es lo que le preocupa a la madre? ¿Cuál es el verdadero peligro? ¿El lagarto? ¡En absoluto! ¡De ninguna manera!

—¿Cuál puede ser, entonces? ¿La serpiente?— se le ocurrió a mi amigo.

—La serpiente es una posibilidad. Pero no sólo la serpiente. Puede ser la humedad del hierba, o un perro rabioso, o un maniaco, cualquier cosa. Los peligros pueden ser muchos; tantos que la labor de enumerárselos uno a uno al niño resultaría absurdo. Ésa es, precisamente, la razón de ser de la fábula del lagarto, pues resume, a modo de metáfora, todos los peligros posibles. (Atxaga [1988] 2007, 351)

Sosteniendo la condición del lagarto como figura mediante la comparación con otras historias, la premisa del tío de Montevideo «*strict and severe*» (Atxaga [1988] 2007, 353) se disuelve. A diferencia de la tradicional serpiente, animal de cuerpo temido, ataque directo y desenlace conocido, el lagarto permite un paréntesis en el que caben otras historias que estimulan al lector a desarrollar la astucia y a revisar, como hace el propio tío de Montevideo, su posición teórica. La figura del lagarto acaba definitivamente con la rigidez del personaje y del pensar el hecho literario bajo unos parámetros esencialistas. Esta empieza a tambalearse y a relacionarse con las demás figuras cuando, en el plano de la velada, el tío disemina sus posibilidades teóricas con la «*intertextuality* que tanto os gusta» (Atxaga [1988] 2007, 353). «La fábula del lagarto» conecta con una canción de cuna regional y con otro relato sobre el ferrocarril, que rodaba con aceite de niños derretidos, pero también con el personaje del Sacamantecas y hasta con «*Bill, the poor lizard*», de Lewis Carroll. Bajo estos parámetros, «la transtextualidad y la polifonía nos sugieren», como propone María José Olaziregi (2002, 83), «que las lecturas de los textos son plurales e infinitas. De igual manera que Pierre Ménard al reescribir el *Quijote* lo está relejendo, en cada acto de lectura se produce lo que Hans-Georg Gadamer definía como «fusión de horizontes», yuxtaposición, interpolación, superposición o plagio que coincide con la lectura de McHale ([1987] 1999, 45) sobre la literatura posmoderna: «Space here is less constructed than deconstructed by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time».

Por otro lado, en las interrupciones y comparaciones de los personajes de la diégesis con los cuentos y con «la fábula del lagarto» no hay, en el sentido de Fludernik, Ryan o Hanebeck, una metalepsis ontológica que comparta una misma dimensión espacio-temporal o que derroque estas fronteras.⁶ Autor y personajes, representantes diegéticos de lo real, siguen cancelando la ficción y dominando el acto metadieético. Los personajes atribuyen capacidad de adaptación al lagarto en un marco que, según creen, no trastoca ni modifica su propia visión de la realidad ni la realidad en sí, sino que la confirma. Por ello, el tío de Montevideo interviene, clasifica y recoloca el lagarto a su condición de figura, de metáfora al uso en dependencia con el otro nivel de realidad

⁶ El único caso de transgresión física se daría en «Método para plagiar», en el que los higos del relato-sueño del tío de Montevideo también aparecerán en el plano de lo real: «Pues saltaba a la vista que los frutos que estaban allí tan primorosamente dispuestos eran los mismos que había recogida Axular en la isla» (Atxaga [1988] 2007, 306). Sin embargo, tal disrupción queda en el sueño y no avanza más allá en el conjunto de la obra.

al que apela. Metalepsis o intromisión que, según Genette ([2004] 2006, 23), hace que el lector y personajes-lectores «no pued[an] aspirar a una plena y entera suspensión de la incredulidad, sino solo a una simulación lúdica de credulidad». Pero si bien el lagarto sigue sin emanciparse de su función como medio ficticio para un fin real, la capacidad intertextual que se le atribuye podría simbolizar una posibilidad de comunicarse con el mundo que le convoca. No en vano, el carácter reflexivo de este último agrupa a los demás relatos metadieéticos e influye en el modo de obrar de los personajes y en sus teorías narrativas. Así, en la *mise en abyme*, «la fábula del lagarto» ganaría terreno en el plano de la reflexión, pero no en la realidad, pues abandona el estatus descriptivo o el mundo comentado por un pretérito narrativo de acción.

La *mise en abyme* de *Obabakoak* mantiene las fronteras ontológicas intactas, físicamente subordinadas a las leyes de creación de la diégesis, pero obliga a lector y personajes a reconocer su código literario. En una tensión dialéctica, la estructura del capítulo perpetúa un no-estado de la ficción a la vez que engendra, no otro objeto de no-ficción, sino un estado de ficción para este objeto. Se enseña al lector a descifrar su movimiento hasta que, una vez acomodado en la lección teórica, se interrumpa su posición. El espacio irreal al que se quería reducir el lagarto como fábula se ensancha y multiplica las posibilidades contingentes de acción sobre la realidad: «¡qué raro que dos incógnitas tan distintas hayan coincidido en una misma ecuación!» (Atxaga [1988] 2007, 363), comenta el amigo del sobrino. Y el presunto mandato de la diégesis caerá víctima de la puesta en práctica de su propia teoría, pues, recuperando la teoría de Dällenbach (1977, 140), «l'importance d'une mise en abyme se mesure à son rendement narratif». El terreno alegórico, en *abyme*, del lagarto, muestra las fronteras de la representación al lector, pero también profetiza, sutilmente, el resultado final del conflicto:

Sur un point essentiel en tout cas, l'allégorèse est en défaut par rapport à l'allégorie: elle laisse entièrement au lecteur le soin de découvrir qu'en mentionnant l'instrument de la victoire la mise en abyme prophétise l'issue du conflit.
(Dällenbach 1977, 182)

La metalepsis ontológica permitirá la autosuficiencia del lagarto, que pasa de ser la figura del mundo en el que es narrado a ser el mundo desde el que las figuras son narradas, de metáfora dominada al dominio metafórico de lo real, donde, finalmente, la comparación del lagarto con el todo desestructurado de la obra será axiomática. De ahí

la principal diferencia entre la metalepsis retórica y la metalepsis ontológica: «On pourrait comparer la métalepse rhétorique à une excroissance bénigne qui ne s’infiltrer pas dans les tissus voisins, et la métalepse ontologique à une croissance envahissante qui détruit la structure de ces tissus» (Ryan 2005, 207).

1.3 LA METALEPSIS COMO DESESTRUCTURA DE LA OBRA

Además, por mí al menos me podéis dejar al lagarto dentro. No me molesta nada.

Obabakoak

Por su contingencia y su ambigua movilidad, el plano del lagarto no se adhiere a los límites estructurales que conforman la relación entre el plano de la velada literaria y el plano metanarrativo. El plano del lagarto hibrida, descose e invierte el funcionamiento de fronteras claramente aplicables a los dos últimos planos, cancelando la diferenciación básica entre sujeto y objeto de narración, presentación real y fabula representada. De este modo, al carecer de estricta dependencia temática, la relación entre el plano del lagarto y el plano de la velada literaria se sostiene no tanto en un motivo o estructura predeterminada, sino más bien en la evolución y variación de la estructura de la obra cuando entra en contacto con el plano del lagarto. En consecuencia, si el análisis de la relación entre el plano de la velada literaria y el plano metanarrativo se focaliza en el qué se tematiza en la relación entre realidad y ficción, la inspección del plano del lagarto detecta cuando esta relación se subvierte: cuando entra el lagarto en la posibilidad de ser sujeto o realidad. El lagarto exige a personajes, narrador y lector posicionamientos ontológicos⁷ que, en el desarrollo de la relación entre los otros dos planos, no traspasa su carácter lúdico o reflexivo. Por tanto, los movimientos de ruptura del narrador y de los personajes con relación al lagarto, y del lagarto con relación a estos, inscribirán el efecto de la metalepsis ontológica que perfora el anterior proceso de constitución de la obra.

L'effet radical des métalepses consiste dans l'annulation de la distinction —essentielle non seulement pour le processus narratif— entre représentation et représenté; en d'autres termes, les métalepses remettent en question la représentation en tant que telle et détruisent ainsi les fondements des processus de communication. (Kindt 2005, 175)

⁷ «To do ontology», define McHale ([1987] 1999, 27), «involve describing other universes, including “possible” or even “impossible” universes».

En las dos primeras apariciones del personaje de Ismael, el personaje narrador y su amigo médico mantienen la actitud de ambigüedad que despertó el análisis de la fotografía de la clase, en la que Ismael sostenía un lagarto que podría haberse metido en las orejas de Albino. El interrogatorio y la reacción del personaje sospechoso incitan a confirmar la hipótesis fantástica: «es verdad que lo tenía en mano... supongo que para hacer alguna trastada, claro para que la fotografía saliera de risa, con todos los de delante movidos y a todo gritar...» (Atxaga [1988] 2007, 181). La primera respuesta de Ismael parece validar la acusación del narrador, que gana convicción, es decir, credibilidad, en la narración: la fábula del lagarto es considerada *de verdad*. Una posibilidad que se incrementa en la fugaz aparición de Ismael en medio de la carretera de Obaba con un lagarto entre las manos. Como señala la definición de lo fantástico de Todorov ([1970] 2015, 44), el lector está «confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada». Sin embargo, la posibilidad de realidad de la fábula de los lagartos se tambalea con la irrupción del personaje de Ismael en la velada literaria: «Queréis saber qué clase de persona soy, ¿verdad?» (Atxaga [1988] 2007, 329). Conocedor del objeto de denuncia, el personaje se permite parodiar y apoderarse de la vacilación del narrador: «¿Para qué? Pero ¿no lo has olvidado todavía? ¡Pues para hacer a otros muchos lo que le hice a Albino María! Está muy claro, ¿no?» (Atxaga [1988] 2007, 330). Finalmente contesta atribuyendo a los acusadores la locura con que ellos mismos le acusaban:

Si me permitís decirlo, sois vosotros los que estáis locos, y no yo —prosiguió poco después inclinándose hacia nosotros—. Porque hay que estar loco de remate para tragarse esa historia de los lagartos. ¿Quién puede creer que entren por una oreja y que luego se coman el cerebro? Sólo los niños y los locos... (Atxaga [1988] 2007, 330)

En un intercambio de papeles, pruebas y defensas a modo de juicio, ambos personajes se disputan el poder de la verdad en la narración. Cuando Ismael razona verbal y físicamente, anunciando su preocupación ecologista y enseñando su chabola de lagartos, este, como indica el narrador, «se veía ya como vencedor» (Atxaga [1988] 2007, 330). Tal es la evidencia de la ficción del lagarto y la inocencia de Ismael que el mismo narrador acaba sometido a su defensa: «En el fondo, quería disculparme por la injusticia que habíamos cometido con él. No era una persona agradable, pero tampoco un enfermo obsesionado con los lagartos» (Atxaga [1988] 2007, 333). A partir del desengaño del narrador, los hechos que anteriormente había anunciado en la novela

perderán, junto a sus hechos anunciados posteriormente, parte de su autoridad. Pues esta nueva lógica narrativa, desde el planteamiento de la estructura lógica de la ficción de Félix Martínez Bonati (1972, 45), deshace la aceptación de la frase del narrador como descripción verdadera que permite al lector «imaginar la referida circunstancia como un hecho en la ficción». Es decir, cuando el narrador niega la imagen que el mismo creaba, esta, que el lector ya había asumido en un mundo de ficción, queda puesta en duda o suspendida. El «narrador lógicamente privilegiado» pierde o cede autoridad al punto de vista de los personajes y, esclarece Martínez Bonati, dejará indeterminada la verdad o falsedad de sus frases.

Las incursiones del narrador, que comentaba la ficción produciendo un desencantamiento ficcional, desaparecen y dan pie a una sucesión de diálogos sin prácticamente interrupción en el capítulo «X e Y». Una vez se retira Ismael, es el tío de Montevideo quien maneja el control de la realidad reprochando a sus discípulos el confundir a los lagartos de Ismael con el dicho popular que explica cómo estos entran en la oreja de los niños que duermen en la hierba: «¿A quién se le ocurre hacerle la acusación que vosotros le hicisteis? Y todo por una historia infantil que ni los niños se creen del todo» (Atxaga [1988] 2007, 356). Confusión que el tío relaciona con el enfoque lúdico que los dos jóvenes aplican tanto a la ficción como a la realidad: «Con lo único que tiene que ver es con vuestra errónea interpretación de la pequeña historia de los lagartos» (Atxaga [1988] 2007, 349). La clarificación de la historia del lagarto dota el planteamiento del tío de Montevideo de total autoridad sobre la peyorativamente denominada *fábula* de los jóvenes. Su visión racional parece imponerse como la única válida con una argumentación que camufla e imposibilita cuestionar su jerarquía de niveles entre ficción y realidad. Siendo la postura del tío de Montevideo la dominante, se apaciguan los vestigios sobrenaturales que el narrador anunciaba en el principio de la obra.

Con el lagarto como reflexión manejada por el tío de Montevideo, defensor de la insolubilidad entre el mundo real y el mundo ficticio, la obra queda momentáneamente estructurada como *mise en abyme*.⁸ La intervención del personaje intenta esclarecer el hilo narrativo de los lagartos y desencantar o desilusionar a sus alumnos a la vez que al lector, que también pone en suspenso la credulidad del diálogo entre ficción y realidad

⁸ «El plano o fábula del lagarto en el plano metadieгético de la obra en *mise en abyme*» está representada en el «Gráfico 1» del Anexo II del presente trabajo.

dentro de la novela. Parafraseando el análisis que Genette dedica a *L'illusion comique* de Pierre Corneille, el tío acabaría con la conducta metaléptica de los jóvenes personajes, que es, «como en el caso de Pridamant, una *ilusión* consistente en recibir ficción como realidad» (Genette [2004] 2006, 47). Hay así tres personajes escritores y lectores que, en cuanto creadores o comentaristas de ficción, no participan dentro de ella o, por lo menos, fingen dominarla, desplazándola hacia un nivel aparte: el mundo que comenta superpuesto al mundo comentado, esto es, «la relación entre diégesis y metadiégesis funciona casi siempre en la ficción como relación entre (un supuesto) nivel real y un nivel (aceptado como) ficcional» (Genette [2004] 2006, 24). O, en la definición de Kúkkonen (2011, 8), «[t]he boundary which is transgressed in metalepsis runs between the fictional world and the real world, and the real world is then represented in fiction».

Pese a sus discrepancias teóricas o, más bien gracias a ellas, los tres personajes se sitúan como representantes de lo real dentro del nivel extra- o intradieгético de la narración, trasladando la hipótesis sobre el lagarto de Ismael a la fábula o invención, al nivel metadieгético de discusión. Es una distinción jerárquica que Debra (2002, 4) explica del siguiente modo: «in the levels model, the diegesis is seen as *higher* than the hypodiegesis, as reality has a higher ontological status than fiction». Así, cuando el tío de Montevideo recoloca el lagarto a su condición de metáfora o de figura intertextual, no solo presenta sus reflexiones acerca de la narración, sino que también esclarece, subraya y determina la jerarquía de niveles entre realidad y ficción en la estructura de la obra. No obstante, advierte Martínez Bonati (1972, 45), «sabemos que en cualquier momento, en el curso de la obra, un aserto pertinente del narrador puede invalidar esas afirmaciones».

Finalmente, el personaje narrador y su amigo abandonan la casa y, de regreso, el primero vuelve a poner en duda lo establecido: si Ismael usa lagartos porque tiene una protectora de animales, en su chabola faltaba un distintivo de la sociedad en cuestión, una reflexión que su amigo rechaza atemorizado: «¿Qué me quieres decir con eso? ¿Que la segunda incógnita está aún por despejar? ¿Pero es que no has escuchado lo que ha dicho tu tío? ¡Si el mismísimo Ismael nos lo ha explicado con pelos y señales!» (Atxaga [1988] 2007, 358). En esta posible dislocación de los acontecimientos, el amigo parece temer más la pérdida del significado racional de las cosas que no la modificación del hecho concreto de Ismael. «Its interest in interpretation and in finding a solution to

“what really happened”», expone Liutas (2011, 42), «entails that detective fiction concentrates on “this world” and on the ways of knowing». El hecho de poner en cuestión las palabras y la autoridad del tío de Montevideo implicaría volver a dudar no solo la inocencia de Ismael, sino la realidad y la ficción mismas: cómo estas han sido presentadas por el tío de Montevideo a lo largo del capítulo. Si este primero aseguraba que la figura del lagarto permitiría, de manera pragmática, advertir y prepararnos para afrontar los peligros inesperados de la realidad, había desechado la posibilidad de que la propia figura sea también un peligro real, el fin y no el medio, la acción y no la metáfora: el lagarto sutilmente convertido en serpiente.

Paradójicamente, el final múltiple e inesperado de los relatos metadieéticos, junto a la teoría que utiliza el tío de Montevideo para calificar el lagarto como fábula, sirven al personaje narrador para revelarse contra esta última: «“ya sé lo que me ha traído hasta aquí”, pensé mientras cruzaba los soportes de la iglesia. Ha sido el paralelismo que existe entre la historia del lagarto y la del Sacamantecas» (Atxaga [1988] 2007, 359). De camino a la chabola de Ismael, reflexiona como si la advertencia o preocupación que representaba la fábula del lagarto se hubiese apoderado de él:

He de confesar que la mayor parte de mi vida ha ido acompañada por obsesiones, y que nunca, ni siquiera en mi infancia, he sabido reunir la fortaleza de ánimo suficiente como para poder expulsar de mi cabeza a los *inquilinos* que me hacían daño o me resultaban desagradables. (Atxaga [1988] 2007, 358)

Esta comunión se expresa físicamente a través de una fusión metaléptica entre el narrador y su fábula, que se materializa cuando Ismael lo encierra en la chabola de los lagartos: «¡Ya que tienes tanto interés por conocer lo que pasa en esta chabola, vas a disponer de toda la noche para descubrirla!» (Atxaga [1988] 2007, 360). En un giro radical de los acontecimientos, el lagarto, objeto y figura, sale del marco del universo representado y deviene sujeto de acción. El narrador y el carácter comparten, por primera vez, el mismo grado de realidad dentro del nivel diegético: la fábula se incorpora al mismo plano de los que teorizan sobre su figura.⁹ Colapsan las ideas sobre lo real y lo imaginario y, mediante su efecto, la metalepsis se rebela contra la teoría y la estética realista del tío de Montevideo y permite reflexionar sobre la relación de dominio entre teoría y práctica, entre autor y personajes.

⁹ «La metalepsis ascendente del plano del lagarto, que se incorpora al plano diegético de la velada literaria», está representada en el «Gráfico 2» del Anexo II del presente trabajo.

Pero ¿cómo podía pensar semejantes tonterías? ¿O es que no me fiaba de lo que había dicho mi tío? ¿No era Bill —*the poor lizard*— el animal más bueno y desdichado de todos los que aparecían en los libros de Carroll? ¿O es que estaba en Sudamérica? No, estaba en Obaba. Y los lagartos de Obaba nada tenían que ver con ningún tipo *demential pathology* irreversible. (Atxaga [1988] 2007, 362)

La metalepsis afirma la subjetividad del personaje representado como ficcional, que avanza y alcanza el personaje representante de lo real. Penetrando en ella con la fusión ulterior de niveles, la metalepsis del lagarto pone en duda la autoridad de la realidad, pues, en la singularidad de Obaba, los objetos narrados escapan de su control ficcional, pudiendo ser incluso más reales que la supuesta realidad concebida. Tal efecto se confirma en el último capítulo, «La antorcha», en el que el narrador, desde un futuro externo a la diégesis relatada, se presenta a sí mismo como escribiendo la obra con la ayuda del personaje-escritor Joseph Joubert, metalepsis retórica a su modo: «No es que lo desprecie, maestro, lo que sucede es que antes tengo que escribir otro cuento, el que un anciano me contó en unas fiestas; se llama Laura Sligo, el personaje, quiero decir, no el anciano» (Atxaga [1988] 2007, 364). A modo de epílogo, el narrador toma distancia y ficcionaliza el proceso de composición de la obra que ha narrado: «Quiero decir que gastaba todo mi tiempo en narrar todas las cosas que sucedieron en aquel viaje, y que así se me fueron los meses y los años» (Atxaga [1988] 2007, 364). El narrador, que hasta entonces solo anunciaba la metadiégesis o comentaba la diégesis de la novela, sale de ella describiendo, desde el futuro exterior, su quehacer como recolector, escritor o, quién sabe, como Bernardo Atxaga. De modo que se evidencia la secuencia dos veces temporal del relato (tiempo del significado y tiempo del significante) definida por Genette y, por tanto, la función del relato de «transformar un tiempo en otro tiempo» (Genette [1972] 1989, 89).

El espacio-tiempo de la novela se sitúa en el mismo espacio-tiempo del novelista, que está a la vez inventándola y escribiéndola bajo un presunto efecto de obsesión e imbecilidad: «¿Por qué me llamáis *Quiero decir qué?*» (Atxaga [1988] 2007, 366). Asimismo, la causa de este estado se atribuye al mismo efecto de la fábula de los lagartos: «Pues sucedió que, unos meses después de lo de Obaba, los de mi casa me dijeron: tú tienes sordera, ¿verdad? ¿Yo, sordera? No creo, les dije continuando con mi trabajo» (Atxaga [1988] 2007, 365). Se confirma la intromisión del lagarto, no solo en la diégesis o chabola de Ismael, sino también en el presente de la extradiégesis, en la oreja del narrador: «Dicho de modo que lo puedas entender, lo que ha pasado es que se

te ha metido un lagarto en la cabeza» (Atxaga [1988] 2007, 367).¹⁰ La historia del lagarto, el dominio del significado, acaba reuniéndose con la narración, dominio del significante. Como arma de doble filo, el lagarto irrumpe en el hecho objetivo de ficción y traspasa, posteriormente, al hecho subjetivo de la psicología del narrador. En un movimiento metaléptico radical, escapa de la fábula y de sus teóricos, representantes de lo real, para actuar retrospectivamente sobre el artista, creador necesario de todos los planos de la obra. Al pasar de un nivel ontológicamente inferior a otro, el movimiento metaléptico es ascendente o antimetalepsis, en la definición revisada de Genette ([2004] 2006, 25).

En todo caso, la (anti)metalepsis del lagarto adquiere doble dimensión ontológica: este pasa de la metadiégesis a la diégesis novelesca y de la diégesis novelesca a la autobiografía de su autor extradiegético que, a la vez, vuelve a agrupar la historia y los relatos desde el primer capítulo de la tercera parte «Jóvenes y verdes». El lagarto regresaría, siguiendo la secuencia, a la metadiégesis, ahora narrada desde su presencia en el nivel extradiegético. En la lectura de Ascunce (2000, 72), los lagartos «secan el cerebro y producen la ruptura del sujeto con el medio», pasan de ser la obsesión personal del autor a razón y materia de un texto literario. Sujeto y medio, interior y exterior, el mismo lagarto habita de manera simultánea en dos dominios ontológicos lógica y físicamente incompatibles. Esta transgresión, como señala Hanebeck, es ontológica en tanto que anula o modifica las reglas de la narración o producción de significado, es decir, la jerarquía de niveles espacio-temporales: «ontological metalepsis involve reciprocal communication across diegetic levels, or a transgression of the boundary that is in a certain sense complete» (Hanebeck 2017, 89).

Según la definición de Hanebeck, la violación de la lógica de la representación narrativa es una condición necesaria para la metalepsis ontológica: «metalepsis denies the logical and pragmatic rules governing the very *act* of narration or production of signs that creates the narrative in the first place» (Hanebeck 2017, 32). Así, la metalepsis transgrede el dominio del significado, lo representado o narrado, y del significante, la representación o narración, en definitiva, «the very spatio temporal make-up of our understanding, of how we make sense of the world» (Hanebeck 2017,

¹⁰ El «Gráfico 3» del Anexo II del presente trabajo muestra la doble metalepsis del plano del lagarto, que ocupa también el plano extradiegético del narrador.

113). El lagarto, en relación con la definición de Genette ([2004] 2006, 29), «se vuelve una forma de ser, ocupar el espacio y pasar el tiempo». Y de allí la desorientación y metamorfosis vital de autor y personajes *reales* que, metalépticamente, también aparecen en la extradiégesis. Tanto el amigo médico —«No me di cuenta de que me hablaba en serio, creía que lo de Ismael era otro de sus juegos literarios, algo así como jugar a detectives» (Atxaga [1988] 2007, 367)— como el tío de Montevideo —«¿Qué los lagartos me hacen mal? Le respondí yo. Eso no es posible, tío. Los lagartos son muy bonitos, tío, son muy verdes» (Atxaga [1988] 2007, 367)— o el propio narrador están qui jotescamente afectados:

Y además no recuerdo nada de ese tal Joubert, y no sé que escribir. Me aburro sentado aquí en la biblioteca. Menos mal que hay moscas. Quiero decir que luego iré con Albino María a pescar, y que entonces nos vendrán de perlas las moscas que ahora estoy cazando aquí. (Atxaga [1988] 2007, 367)

Por ello, remarca Hanebeck (2017, 112), «[w]hen this spatiotemporal duplicity (or multiplicity) is denied, the result is fundamental disorientation». El nivel de la representación, que se ensalzaba a través de la metalepsis retórica con comentarios metanarrativos que evidenciaban la diferencia entre representación y representado, se vuelve a confundir «la presencia única del objeto representado» (Martínez Bonati 1972, 97). En el final de «En busca de la última palabra», el plano del lagarto queda, según señalaba Ascunce, como «plano base» de la obra, y modifica las jerarquías entre dominios ontológicos, mostrando que es tan imaginario, o tan existente, como su propio autor. La metalepsis genera así un proceso ilusionista que confirma lo fantástico de la narración y, como propone Fludernik en su definición del término, otra posibilidad del recurso, «[l]a métalepse n'est pas nécessairement un procédé anti-illusionniste. Comme la métanarration, elle renforce considérablement l'illusion réaliste dans le roman réaliste» (Fludernik 2005, 87). Ilusión o, como detecta Klimek en su análisis sobre la metalepsis en la literatura fantástica, un estado de escepticismo cartesiano ante la realidad concebida:

When faced with the collapse of their reality system and with the complete blurring of the boundaries between 'reality' and 'fiction', characters often succumb to a general scepticism, wondering whether they are real at all, or whether their whole world could not just be a gigantic simulation. (Klimek 2011, 37)

La fábula del lagarto como objeto singular del universo de Obaba invade, en el colapso final de fronteras, la condición del narrador. Pasando de narrador de ficción a

narrado en su propia ficción, este último quedaría convertido en acontecimiento ficcional, afectado por sucesos en un principio reservados al nivel diegético. Pero a la vez, estando en el cerebro del escritor que escribe su historia, el lagarto se reinscribe, desde el marco de la representación, en el marco representado: la foto del primer capítulo, la inocencia de Ismael, la teoría del tío de Montevideo y hasta llegar a la definitiva irrupción en la oreja del narrador.¹¹ Entonces, si la obra, estructurada en *mise en abyme*, prepara la metalepsis y fusión del lagarto, la metalepsis del lagarto prepara, al mismo tiempo, la estructura de la obra que posibilita su emancipación. Como expone Martínez Bonati al analizar la dimensión ontológica de la ficción, esta «es un ente que funciona eficazmente cuando desaparece, que su actualidad eficiente, paradójicamente, coincide con su colapso». Igual que una serpiente se muerde la cola, la metalepsis del lagarto modifica por completo la lectura de *Obabakoak*: «La representación desaparece como el objeto que es y se muestra como el objeto que representa» (Martínez Bonati 1972, 98). Se trata de una cíclica retroalimentación del hecho literario que Waugh (1984, 101) atribuye también a la metaficción: «Frames are set up only to be continually broken. Contexts are ostentatiously constructed, only to be subsequently deconstructed». Pero con una diferencia substancial: el hacer de la obra está ahora en manos de un narrador encantado y dominado por el lagarto, ficción en su máxima representación.

El autor y su creación, la fábula del lagarto, dejan de ser el «objeto que es» deviniendo realidad ficcional, «objeto que representa» para, en el inicio de la obra, volver a intercambiarse los papeles y reproducir el mismo efecto *capicúa*. Pues «la presentación, o la imagen, solo funciona propia y eficazmente cuando es confundida con su objeto. Representación e imagen son entes cuya actualidad eficiente coincide con su colapso» (Martínez Bonati 1972, 96). O, como indica Todorov ([1970] 2015, 40), «se mira un objeto, pero ya no hay fronteras entre el objeto y el observador». A modo fantástico, el final de *Obabakoak* rompe el límite entre sujeto y objeto, transforma el espacio y el tiempo y se pone en juicio la separación del «esquema racional [que] nos representa al ser humano como un sujeto que se pone en relación con otras personas o con cosas exteriores a él, y que tienen un status de objeto» (Todorov [1970] 2015, 140).

¹¹ El «Gráfico 4» del Anexo II del presente trabajo muestra el plano del lagarto como plano base y, en tanto que narrador extradiegético, también reinscrito en el plano metadieético de la obra en *mise en abyme*.

La metalepsis ontológica del lagarto, como la dimensión sobrenatural de Torodov, funciona en tanto que transgrede una ley jerárquica o, mejor dicho, la jerarquía de las leyes: «Ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación» (Todorov [1970] 2015, 40).

A este respecto, Alice Bell y Jan Alber (2012, 176) plantean la metalepsis ascendiente o antimetaléptica bien como un desafío al autor que ha perdido el control sobre su creación, bien como «deconstructing hierarchies intuitively and thus fulfilling a liberating function». En ambos casos, la confusión del narrador entre ficción y realidad, como señala Wayne C. Booth ([1961] 1974, 273) puede significar una «deliberada polémica contra las nociones convencionales de realidad y en favor de la superior realidad dada en el mundo de la obra». En todo caso, apunta Christine Baron, la metalepsis pone sobre la mesa la interdependencia entre realidad y ficción, la capacidad de la última para transformar la primera:

Or, dans le jeu, la distance entre sujet et objet, leur dualité s'annulant, la métalepse place le texte sous le signe d'une interdépendance du réel et du fictionnel, où le passage détermine le lieu de l'inclusion de l'autre, ou le refus de l'exclusivité d'un monde, dans un jeu d'inclusions reciproques. (Baron 2005, 308)

Mediante su efecto desestructurador, la metalepsis del lagarto invalidaría, por un lado, la noción de ficción como estatus menor de realidad, pero también, en su empeño de escribir(se) y volver a la obra del escritor, el papel de la ficción como ente igual que la realidad. Pues sabiéndose diferente, la ficción puede quebrarla, esto es, *desrealizarla* desde sus objetos, que, tal y como señala Martínez Bonati (1972, 101), «forman parte del campo de la ficción porque, siendo irreales, pudieron ser pensados como reales o existentes». En otras palabras: «El individuo ficticio sólo *parece* existir. Esto es: es una mera apariencia que resulta de la percepción torcida de otro ente, que sí existe» (Martínez Bonati 1972, 103). Aparición que coincide con la metalepsis y, por qué no, con la fábula del lagarto que advertía a los niños sobre los peligros de la realidad: «La serpiente es una posibilidad. Pero no solo la serpiente» (Atxaga [1988] 2007, 351). La capacidad de la ficción (o del lagarto) reside en modificar o multiplicar la percepción de la realidad a modo de espejo; de «Dayoub, el criado del rico mercader», el individuo ficticio que existe dando la espalda al ente real que, si bien le presta su existencia, se ve incapaz de determinarla.

A partir de su efecto, la ficción, como el lagarto, avisa al niño no del peligro, sino de aquello que «parece» un peligro, permitiéndole evocar su propia referencia del mundo real o creando otro paralelo. En su peculiar autonomía, la ficción no imita ni presenta el mundo tal y como es, sino que, tomándolo de referencia, lo desplaza, lo nivela y manipula para incidir en él y en sus jerarquías. «La ficción no es ni simple irrealidad, nada, ni negación pura, ni ente que existe en una modalidad no real, sino un desplazamiento de propiedades de un género de seres al medio y modo de existencia de otro género de seres (las imágenes)», sostiene Martínez Bonati (1972, 104). Atendiendo a la definición de Martínez Bonati, ¿no consiste la acción metaléptica en un desplazamiento de propiedades de un género de seres a otro género de seres?

En ese sentido, la metalepsis indica una posibilidad de cultivo de la realidad que fusiona, traslada, no solo las propiedades de protagonistas supuestamente ficticios, sino que, como señala Olaziregui (2002, 72), «sin darnos cuenta, los lectores nos vemos irremediabilmente unidos al destino de este perplejo narrador». Pues «[t]ales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (Genette [2004] 2006, 122). Al insistir en su propia realidad, la ficción opera sobre la conciencia del lector, construyendo su experiencia y exigiéndole pensar un mundo con el que no está familiarizado, sea escribir o leer en euskera, o escribir metaficción para optimizar una tradición minorizada. La metalepsis de *Obabakoak* cuestiona no solo el autor y las teorías realistas, sino también la misma realidad, construida, como la ficción, mediante un proceso de lectura. Esta última ofrece, como señala Waugh (1984, 9), «models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems».

En su movimiento simultáneo, el lagarto toma la voz del relato y vuelve a dejarla en manos de un narrador extradiegético, pues solo desde allí puede plantear, a su manera, el propio estatus de la realidad y la ficción, de su literatura y lengua de la que bebe. En términos de Piglia (2000, 116), «el final implica, antes que un corte, un cambio de finalidad». El mismo corte metaléptico del lagarto es ya su propia sanación, la construcción de *Obabakoak* como obra que vuelve a ella misma, que se resiste a finalizar, a objetivarse: es la obra de un escritor que está «En busca de la última palabra», es decir, del método de la novela que hará de ella la novela del método.

2. La novela del método

Atendiendo al funcionamiento interno de *Obabakoak*, este segundo apartado «La novela del método» interroga a qué responde el primero «El método de la novela», es decir, el contexto de la obra en la que el autor usa una estrategia tan particular como la metalepsis, la intertextualidad o la metaficción. Mediante un diálogo entre texto y contexto, se intenta reconstruir el problema que el autor se pudo plantear y contestar mediante las técnicas posmodernas, así como su posterior repercusión en el modo de pensar la literatura desde dentro y desde afuera del campo literario vasco. En definitiva, con quién, para quién o contra quién usa el autor las instrucciones de la elaboración literaria de *Obabakoak* y cómo se relaciona la técnica de la obra con la estructura del campo socio-literario del País Vasco de la década de 1980 donde Bernardo Atxaga se sitúa y toma posición. Por tanto, en este apartado se intenta poner el lagarto, narrador final de la obra, y la exhibición de sus modos de producción en un contexto extraliterario: el espacio no ficticio que lo convoca. Qué dice y qué no dice el ingenioso lagarto con la narración de *Obabakoak*, obra que incorpora unas y otras técnicas extranjeras pugnando, en el campo nacional e internacional, por la legitimidad literaria. Se analiza así el espacio donde el autor produce un disenso a través de los recursos de la obra, la interferencia en un campo que a la vez posibilita su singularidad. Junto a otros factores externos que se deben considerar (la traducción o el Premio Nacional de Literatura), la estrategia metaléptica de *Obabakoak* ayudaría, asimismo, al autor, el euskera y, en general, el campo literario vasco¹² a hacerse espacio en el dominio de la llamada por Pascale Casanova ([1999] 2001) «República mundial de las letras».

¹² El uso de la expresión «campo literario vasco» en el presente apartado hace referencia no al campo delimitado por fronteras nacionales o políticas, sino al delimitado por fronteras lingüístico-literarias, es decir, la literatura vasca escrita en euskera tanto en Hegoalde (País Vasco español) como en Iparralde (País Vasco francés). Pierre Bourdieu expone el caso de la literatura francesa producida en Bélgica como literatura de alteridad en relación con el centro parisino, incluyéndola así como periferia que habita dentro del campo literario francés y asumiendo que «n'existe pas, à proprement parler, un champ littéraire belge et, proches en cela des provinciaux, les écrivains belges de langue française restent soumis aux lois du champ littéraire français» (Bourdieu 1985, 5). Por ello, paralelamente, y salvando las enormes distancias con el campo literario francés, el actual campo literario vasco engloba una periferia, situada en Iparralde, y un centro de producción literaria situado en las capitales de Hegoalde: «Just as the French literary system needs other French-speaking peripheries, so too the Basque literary system needs Biscay's, Navarre's, and Iparralde's subsystems in order to be the core of something» (Apalategui 2016, 417). Asimismo, cabe remarcar que, dentro de esta relación estructural centro-periferia, son muchos los escritores de Iparralde que optan por publicar en Hegoalde para visibilizarse (Verbeke 2016, 607).

2.1 CONCRECIÓN DEL CAMPO LITERARIO DE LA OBRA

Así pues, yo nunca diría que nosotros, los escritores vascos actuales, carecíamos de tradición; diría que lo que nos faltaba era *el antecedente*, que nos faltaban libros donde aprender a escribir en nuestra propia lengua. Pulgarcito no había pasado por nuestro camino; imposible buscar las migas de pan que habrían de llevarnos a casa.

Obabakoak

A finales de los años cincuenta, señala María José Olaziregi (1998-1999, 308), la literatura vasca se moderniza, es decir, se institucionaliza como actividad cultural autónoma después de la expulsión del euskera de la esfera pública durante el franquismo. De acuerdo con los principales investigadores sobre el campo (Lasagabaster 1990, Olaziregi 2002, Apalategui 2000, Kortazar 2003), el nuevo rumbo de la producción literaria viene acompañado, entre otros factores, por el surgimiento de las ikastolas, la unificación del euskera y el crecimiento económico de la región. Gracias a la creación del *euskara batua* (1968) y a su introducción en el sistema escolar del País Vasco, así como a la ley de normalización lingüística aprobada por el parlamento vasco en 1982, el euskera escrito se abrirá, paulatinamente, a nuevas posibilidades de mercado. Como subraya Jon Kortazar (2003, 37) «los objetivos industriales y los objetivos estéticos se han venido confundiendo». A grandes rasgos, esta es la principal infraestructura que ayuda a recuperar, de manera gradual, parte de la libertad y el desarrollo del sistema literario y cultural vasco en los años setenta y ochenta.

Por otro lado, en la participación para la recuperación del euskera es destacable el papel de individuos como el lingüista Koldo Mitxelena (1915-1987) y el poeta Gabriel Aresti (1933-1975), reconocidos en el apartado «A modo de autobiografía» de la versión castellana de *Obabakoak*, o el escultor Jorge Oteiza (1908), mencionado varias veces en la novela de Atxaga de 1995 *Zeru oriek* (*Esos cielos*). Estos dos primeros son escritores nacidos en la posguerra que conectan con la novela europea y establecen una ideología moderna y laica, una «drástica puesta al día» (Lasagabaster 1990, 89), renovando la estética frente a la novela rural y costumbrista anterior (Kortazar 2003, 17). Tales antecedentes son indispensables para entender la irrupción de *Obabakoak* en tanto que muestran el hecho de que, en términos de Pierre Bourdieu

([1992] 2006, 349), todas las búsquedas innovadoras o revolucionarias «tienen que existir en estado potencial en el seno del sistema posibilidades ya realizadas, en forma de *lagunas estructurales* que parecen estar esperando y pidiendo ser colmadas, en forma de direcciones potenciales de desarrollo, en forma de vías posibles de búsqueda».

En este resumido marco de consolidación lingüístico-literaria, en el que empieza a formarse Bernardo Atxaga como escritor, surgen artistas como Ramón Saizarbitoria, Benito Lertxundi, Arantxa Urretabizkaia, Mario Onaindia, Joan Mari Irigoien o, generacionalmente más cercanos al autor, Jon Juaristi, Joseba Sarrionandia, Jose Mari Iturralde, Manu Ertzilla y Ruper Ordorika. Estos últimos, junto al propio Atxaga, fundan la revista *Pott* (Fracaso) en Bilbao. *Pott* (1977-1980) publica cinco números en el que «reivindicaban la autonomía de la literatura y mostraban afinidades literarias, afinidades que, en el caso de Atxaga, volverán a manifestarse en la reescritura que hará en *Obabakoak*» (Olaziregui 1998-1999, 308).¹³ Según analiza Jon Juaristi, también participante de la revista *Pott*, «[l]a literatura vasca está hoy, por primera vez en la historia, en manos de literatos, y ello se debe, en gran parte, al movimiento iniciado por Saizarbitoria y Sarasoa, que llevó a culminación el grupo Pott» (Juaristi 1987, 133). La propia revista declaraba en su manifiesto que no venían a servir a nadie, sino que más bien a aclararse las mentes¹⁴, palabras que se entienden, según Kortazar (2003, 26), como «reafirmación de lo literario frente a las presiones sociales».

Sin embargo, la revista se clausura tres años después, y la autonomía del campo literario vasco sigue formándose en tensión con actitudes políticas, nacionalistas o extraliterarias. Como señala Fredric Jameson en «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism», la politización de la literatura es más frecuente en las literaturas de naciones marginadas: «All third-world texts are [...] to be read as what I will call national allegories» (Jameson 1986, 69). Si se entiende «Tercer Mundo» como regiones no normativas o no normalizadas, en el caso del País Vasco de la década de 1980 la presión del contenido ideológico sobre la literatura es particularmente fuerte por la falta de patrimonio literario, las particularidades de una lengua recién estandarizada y las demandas nacionales del proyecto político independentista. La primera y segunda restricción son así mismo referenciadas por Atxaga en el capítulo «Método para plagiar» y en «A modo de autobiografía», este último en el caso de la versión castellana

¹³ Algunos de los cuentos publicados en la revista *Pott* formarán parte del conjunto final de *Obabakoak*.

¹⁴ Manifiesto traducido en la página del escritor <<https://www.atxaga.eus/es/news/1494322836>>.

de *Obabakoak*: «Nosotros, los que ahora empezamos a ser traducidos a otras lenguas, partimos con muy poco equipaje. Mirábamos nuestro hatillo y allí no encontrábamos más que cinco o diez libros escritos en la lengua en que pretendíamos escribir» (Atxaga [1988] 2007, 370). A pesar de que Casanova en *La República Mundial de las Letras* no referencia ni ejemplifica el campo literario vasco (y sí el gallego o el catalán), su análisis de las literaturas nacientes es en este caso pertinente:

Para todos aquellos que están desprovistos de todo patrimonio literario, de toda tradición constituida, que están desposeídos en materia de lengua, cultura y tradición populares, no hay otra salida que participar en la lucha política para conseguir los instrumentos específicos. En este combate, las armas principales serán el pueblo y la lengua (supuesta o proclamada) del pueblo. (Casanova [1999] 2001, 253)

Si bien en el País Vasco¹⁵ no hay tal «desposesión» de la tradición o cultura popular, la lengua sí que se establece como uno de los rasgos básicos de la comunidad, una de las «armas principales» para la lucha política por la emancipación. La reflexión que Antón Figueroa aplica al caso gallego sobre la pérdida de valor potencialmente estético o poético de una lengua que, por estar en conflicto constante con otra, queda relegada a un carácter pragmático o «militante», tiene paralelismos con el uso lingüístico del euskera: «a producción de textos primando o seu valor conflictivo inmediato sobre o seu valor estético elimina as posibilidades de progreso cultural autónomo» (Figueroa 2015, 26). Se trata de una condición de resistencia que una lengua minorizada se ve obligada a tomar, y que Lasagabaster analiza como una significación ideológica o sociocultural por encima de la estética y «que la literatura no sólo no destruye, sino que enfatiza y en ocasiones hasta explícitamente la sirve. Esto no sé si es bueno o malo. Sencillamente, no es literario. La literatura es la literatura, y no la ancilla de la lengua» (Lasagabaster 1990, 87). Es así cómo, según Lasagabaster la lengua deviene nacional, popular, folklórica o política y, en consecuencia, la motivación de lectura es más lingüística que literaria. Concluye Lasagabaster (1990, 88) que «[l]a

¹⁵ En ese sentido, es necesario concretar la diferenciación entre el uso social, político y literario del euskera en la zona de Iparralde y en la zona de Hegoalde bajo la dictadura franquista y la denominada transición española. «By destroying literary infrastructures and often by physically eliminating writers (through execution or exile), Franco's regime delayed the rise of Hegoalde as the core of the Basque literary system» (Apalategui 2016, 411). Posiciones que poco a poco se invirtieron en los años ochenta, debido sobre todo a la nueva situación política del estado español junto a la modernización económica de la comunidad autónoma del País Vasco y a la confección del *euskera batua*: «Throughout the 1980s, the writers of Iparralde systematically began to publish their works in publishing houses established in Hegoalde. The publishing houses of the Southern Basque Country started to professionalize (thus creating a culture industry), whereas in Iparralde publishing was more of a craft» (Apalategui 2016, 412).

novela euskérica tiene, como no podía ser menos, los límites del euskara mismo en cuanto seña de identidad y de diferenciación social».

Por ello, la reducción del euskara a código de grupos sociales determinados va ligada a la anteriormente mencionada tercera limitación en el campo literario vasco de los años ochenta: el conflicto del campo literario con el campo político, ideológico o nacionalista. En esa dirección, el campo literario vasco se debate entre las nociones de autonomía y heteronomía que propone Bourdieu en *Las reglas del arte* ([1992] 2006). El grado de autonomía de un campo de producción cultural, señala el sociólogo, se mide a través de la independencia de este respecto a las demandas externas o las prácticas heterónomas que lo someten a directivas políticas, económicas o incluso a unos requisitos estéticos o éticos:

El grado de autonomía del campo puede calibrarse a partir de la importancia del efecto de retraducción o de refracción que su lógica específica impone a las influencias o a los mandatos externos y a la transformación, incluso hasta la transfiguración, a los que somete a las representaciones religiosas o políticas y a las imposiciones de los poderes temporales. (Bourdieu [1992] 2006, 326)

Así, las reivindicaciones de lucha nacional engendran una dependencia del campo literario con el proyecto y el público nacional, confundiendo intereses literarios y nacionales y perdiendo así su autonomía e independencia de campo. Si según Bourdieu la autonomía del arte contrarresta el mundo social o administrado, esta última dependerá del estado de campo: la posición en que se encuentre y su grado de institucionalización. Es decir, la posición de dominio o dominación del campo literario respecto al campo del poder, el «espacio de las relaciones fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económicos y cultural en especial)» (Bourdieu [1992] 2006, 320). En la misma línea, señala Casanova ([1999] 2001, 451), «el escritor está situado dos veces en el espacio-tiempo literario: una vez según la posición del espacio literario nacional del que ha surgido, y otra según el lugar que ocupa en dicho espacio nacional». Asimismo, Casanova también reflexiona sobre la importancia del tema nacional en la producción literaria como vara de medir la dependencia o autonomía de un espacio literario: «[l]a cuestión crucial en torno a la que se organiza entonces la mayoría de los debates literarios en esos espacios emergentes sigue siendo la de la nación, la lengua del pueblo, la definición lingüística, literaria e histórica del país» (Casanova [1999] 2001, 251). Y, de manera similar, Figueroa (2016, 28) habla del «*surplus* de reflexión» o de

conciencia política de la literatura nacional o institucional, «que interfiere en la espontaneidad y la libertad necesaria del hecho artístico».

La postura que afrontan los escritores de regiones marginadas, «comprometidos» y con el «deber» de escribir sobre una temática nacional, popular o documental al servicio del cambio social, entra en tensión en el espacio literario del País Vasco de los años ochenta, sobre todo a raíz del intercambio de debates y artículos publicados en el diario *Egin* en 1985 entre José Luis Álvarez Enparanza, conocido como Txillardegui, y el propio Atxaga. Este encuentro, según plasman los análisis de Miren Billelabeita (2016) y Beñat Sarasola (2017), fue fundamental para la formación del campo literario vasco y de la literatura vasca moderna. Txillardegui, ensayista y novelista con influencia en la primera ETA, defiende que la relación literaria debe regirse por consideraciones ideológicas, mientras que Atxaga aboga por la plena autonomía de la literatura.

Según las crónicas, Txillardegui criticó el individualismo de muchos escritores, y defendió que todo escritor, en tanto que personaje público, tiene un deber político. Añadió que si en algún momento existe una contradicción entre la literatura y los derechos del pueblo, el arte deviene en lujo [...] Atxaga le contestó que uno de los males de la izquierda abertzale era la de preocuparse de la literatura vasca y no de la literatura; es decir, en lugar de hacer una oferta cultural, se enclaustra en un deber ético, el deber de ser vasco. (Sarasola 2017, 20)

Txillardegui parece situarse próximo a la noción sartriana de compromiso en *¿Qué es la literatura?* o con la fórmula de Jameson (1986, 75) «the cultural intellectual who is also a political militant, the intellectual who produces both poetry and praxis». Así, Txillardegui le echa en cara a Atxaga un presunto apoliticismo por negarse a seguir las pautas estéticas provenientes del campo político y por prescindir de identificar la cultura con una ideología política concreta, la que el propio Txillardegui defiende. De manera que, tal y como analiza Miren Billelabeit, mientras que Txillardegui remite a la responsabilidad del *euskaldun* con su entorno social, Atxaga conduce sus ideas a trabajar en el plano de la literatura y «[p]retende comunicar que la manifestación cultural basada en el desarrollo y la profundización expresiva de la lengua apoya en mayor medida el refuerzo de la identidad cultural y de la difusión de la cultura que la mera posición política» (Billelabeit 2016, 198).

Cabe remarcar que, en ese período, Atxaga, defensor de que el escritor debe trabajar al margen de la política, confecciona el mundo de Obaba en la novela *Bi anai*, publicada en euskera en 1985, el mismo año de los debates con Txillardegui. Con ello,

parece ser que Atxaga se focaliza en trabajar la técnica, la calidad y la innovación del estilo para crear un plano literario autosuficiente o autónomo que pondría las bases para una oferta cultural de calidad y un futuro desarrollo lingüístico. Atxaga, pues, rechaza la fusión entre campos y piensa más en «la separación de la política y la construcción de un estilo literario desde el trabajo poético» (Billelabeita 2016, 207). En la disputa entre Atxaga y Txillardegui se aprecia, como señala Bourdieu ([1992] 2006, 323), que «los artistas no tienen nada en común salvo su participación» y que tales relaciones de interacción de un campo pueden «seguir profundamente determinad[a]s en su práctica, por la relación de oposición que los une».

Ante el deber, la ética y la autenticidad de Txillardegui, Atxaga responde con la autonomía del arte, que va de la mano de la normalización de la lengua: «cuando responde que en su opinión los nacionalistas no hacen nada en favor de Euskal Herria y que él mismo hace más, se refiere, en mi opinión, al papel que juega el desarrollo de una literatura culta en euskera» (Billelabeita 2016, 198). Asimismo, es remarcable que las declaraciones de Atxaga coinciden con la descripción alegórica de la situación del euskera como isla en el «Método para plagiar» dentro de *Obabakoak*, en el que el personaje del tío de Montevideo conversa con Pedro Daquerre Azpilicueta (Axular). Ante los que «enarbolan banderas y lanzan vítores», Axular advierte: «Pues no les creas. En verdad te digo que son hipócritas, y que todo lo que hacen se queda en pura apariencia. Usan de la palabra largamente, pero en cuanto a los hechos... no les verás nunca hacer nada» (Atxaga [1988] 2007, 300). La posterior respuesta de Axular, referente histórico de la literatura vasca, parece una contestación directa de Atxaga desde la propia literatura al campo político.

Uno lucirá grabados o lemas que llevará prendidos en su atuendo; otro embellecerá el frontis de su casa con una inscripción cogida en la isla; el siguiente, por su parte, querrá que su nombre figure el primero a la hora de signar una proclama. Pero no es más que paja. Sus palabras, como las monedas de aquel Maese Adam, solamente sirven para el engaño. (Atxaga [1988] 2007, 300)

De manera que, mediante la *mise en abyme* de *Obabakoak*, el escritor se permite reflexionar sobre «un lugar árido y muerto», así como contestar a la posición del entorno de Txillardegui y su intento de regular, institucionalizar, el arte o la lengua desde su ideología. «Atxaga», sostiene Billelabeita (2016, 46), «asume su papel de escritor vanguardista que rompe con posiciones tradicionales anquilosadas en una visión folclorista de la cultura y la literatura». En favor del empoderamiento literario, el

escritor parece rechazar la subordinación de la literatura a la lógica del campo político e incluso la caída en el juego de opuestos. Sin embargo, ¿no es la respuesta de Axular una respuesta explícitamente política en una obra literaria? El hecho de que alguien como Atxaga, que defiende la emancipación literaria, responda al movimiento político del país a través de un emblema literario como Axular parecería contradictorio. No obstante, la situación podría plantearse al revés: el escritor, en *Obabakoak*, se sirve del envoltorio, los personajes, los cuentos y el aura literaria para trazar un mensaje que, ni mucho menos, es elemental en el desarrollo de los planos narrativos, ni tampoco interrumpe el conjunto ni el efecto estético de *Obabakoak*, pero sí despierta la curiosidad del lector.

A modo de fábula, *Obabakoak* se posiciona contra parte de la literatura vasca del momento, «literatura social, de corte homogéneo y esencialista en la presentación de una identidad cultural “claramente definida”» (Billelabeita 2016, 186). Se posiciona para después, como el propio lagarto, volver a la narración desde la perspectiva ficticia e interna que le corresponde, pues, en palabras de Figueroa (2016, 46) «[e]l arte nace con una función política, pero al mismo tiempo con el deber de ser arte, de constituirse en un campo autónomo y solo desde aquí aparece legítima y legitimada su intervención libre y a la vez ineludible en política». O, como afirma Casanova ([1999] 2001, 449), «[h]ay una clara distorsión temporal entre el mundo y la literatura, pero es el tiempo (literario) el que permite a la literatura liberarse del tiempo (político)».

La lucha interna entre los partidarios del arte heterónimo o autónomo, el uso o apropiación de uno u otro referente entra en la pugna, como señala Bourdieu ([1992] 2006, 331), «de definición de los límites (de producción literaria) del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, en la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo». Aquí entra en juego el poder de delimitar o legislar qué es literario y qué no, es decir, el derecho de ser escritor o no. Con *Obabakoak*, Atxaga crea un disenso, invierte el derecho de entrada al campo literario vasco mediante una temática y una forma radicalmente diferente, descubriendo y explotando nuevas posibilidades estilísticas. En ese sentido, el autor trabaja los tres problemas anteriormente expuestos —la lengua marginada o literariamente desfasada, la falta de referentes literarios y el dominio político del campo literario— que resuelve, en términos de Apalategui (2000, 172), con la intertextualidad: «L’inter textualisme volontaire, s’il aura servi durant la décennie précédente à combattre la dépendance face

aux références exclusivement politiques et totalement extralittéraires, n'est cependant pas suffisant pour donner jour à une tradition propre». Tal es la poética del capítulo «Método para plagiar», representada por el tío de Montevideo, o el pensamiento que tiene el narrador-protagonista antes de ir a la chabola del personaje de Ismael. Como los personajes, el autor ve en la intertextualidad la liberación formal y estética, la superación de las limitaciones de trabajar en —y para— un campo reducido:

On peut dire que l'idée d'une autonomie de la littérature —le refus de l'instrumentalisation de l'activité littéraire, le besoin d'envisager la littérature basque dans son rapport à la tradition littéraire universelle— a incontestablement supplanté l'idée d'une littérature militante dans les débats littéraires ayant cours entre écrivains. (Apalategui 2000, 184)

Ejerciendo de mediador y superando dicotomías clásicas, *Obabakoak* desestructura la composición del campo literario vasco y *se inscribe* —e inscribe el campo— en la literatura universal para deshacerse del funcionalismo político y nacional, conquistar la autonomía y «obedecer de modo exclusivo a la ley específica de la literatura» (Casanova [1999] 2001, 59). Siguiendo la tesis de Casanova, la liberación de una obra o una literatura también es su inscripción en el tiempo del «Meridiano de Greenwich», la plena contemporaneidad formal. ¿No es este desajuste espaciotemporal el efecto que también propicia la metalepsis? Sin renunciar al euskera ni a su tradición, *Obabakoak* la usa para crear un disenso en el campo nacional e internacional, mezclando elementos locales y globales y creando así sus propias reglas. Atxaga contesta, como el lagarto que vuelve a la obra después de tomar el poder de la narración, al entorno representado por Txillardegui desde la obra, la forma, la experimentación y, en definitiva, la ficción. Pues, tal y como señala Ricardo Piglia sobre la novela polaca (2000, 66), «[l]a literatura discute los mismos problemas que discute la sociedad, pero de otra manera, y esa otra manera es la clave de todo».

2.2 OBABAKOAK COMO DESESTRUCTURA DEL CAMPO LITERARIO

Intertextuality, sobrino, *intertextuality*

Obabakoak

Situar a *Obabakoak* en el contexto extraliterario que lo engendra permite entender que, tras el efecto estético y la calidad de la obra en sí misma, hay un proyecto trabajado a conciencia. El poder pensar en *Obabakoak* como obra de cierta calidad o estética

literaria no es sino fruto del proyecto literario con el que el autor respondió en su contexto determinado. En efecto, el Bernardo Atxaga que compone los relatos y el conjunto de la obra es consciente de las restricciones del euskera como lengua minorizada y de la literatura vasca como objeto de disputas políticas y nacionales. Y la vivencia de esta realidad incide directamente en la forma y la producción de *Obabakoak*, bien sorteándola en tanto que se pueda defender como obra literaria autónoma, o bien exponiendo sus conflictos en pequeñas dosis más heterónomas o extraliterarias. Asimismo, el objetivo inmediato de la obra sería crear, primero, una desestructura en el campo literario vasco a partir de la introducción de las premisas y revoluciones de la literatura internacional y, luego, en una radical inversión de la relación dialéctica entre los sujetos, desestructurar el mismo campo literario internacional con la introducción y la legitimización de una literatura y una lengua que el propio campo internacional marginaba. Pues «[e]l verdadero drama que puede constituir el hecho [...] de pertenecer y ser miembro de una patria desheredada (en el sentido literario)», remarca Casanova ([1999] 2001, 240), «imprime su sello no solamente a toda la vida de un escritor, sino que también puede dar forma a toda una obra».

En la tercera parte de *Obabakoak*, «En busca de la última palabra», la preocupación por la deriva del campo literario vasco se aborda explícitamente con el mencionado ejemplo del personaje de Axular o con el paratexto «A modo de autobiografía», incorporado en la versión en castellano. Pero también se puede apreciar la definición de la voluntad y la poética del autor de manera implícita. Esta última está insinuada a través del argumento, los diálogos y los personajes-ideas (el tío de Montevideo o el personaje-narrador, aunque también el lagarto, la alegoría del euskera como isla u otros personajes marginados de los cuentos), así como mediante la misma forma narrativa (similar a los clásicos *Las mil y una noches*, *Los cuentos de Canterbury* o *El Decamerón* de Bocaccio) junto a sus técnicas que logran la relativa autonomía de la obra de su contexto político (la metaficción, la *mise en abyme*, la intertextualidad, el plagio o la metalepsis). Con ello, el autor escribe con y sobre cuestiones de la modernidad y posmodernidad de los movimientos literarios europeos a la vez que reflexiona sobre el momento cultural del País Vasco. Parafraseando la comparación que hace Piglia de la tradición literaria argentina borgiana con la literatura polaca de Witold Gombrowicz, en *Obabakoak* también están presentes «[l]os lenguajes extranjeros, la

guerra y la pasión de las citas. Son los problemas de la inferioridad cultural los que están puestos en juego y ficcionalizados» (Piglia 2000, 66).

A este respecto, el personaje-narrador y el tío de Montevideo encarnan dos debates interrelacionados: la tensión o el cambio de paradigma literario a nivel mundial y cómo este afecta a la literatura vasca. Al situar los conflictos literarios occidentales en el pensamiento de los personajes de Obaba, la tradición literaria de estos últimos, que en un principio no debería discernir mucho más allá de la literatura vasca, se actualiza, entra en disputa y, en definitiva, se alimenta de más repertorios. A su vez, los personajes, como críticos y especialistas literarios también participan, subvirtiendo las jerarquías de la realidad, en la composición del orden de la literatura mundial. El tío de Montevideo representa la posición más conservadora, la nostalgia por la forma y la temática del siglo XIX que se está perdiendo por las corrientes posmodernas de literatura lúdica. Una de sus primeras caracterizaciones o parodias respecto a su figura es realizada por el personaje-narrador: «Describiéndolo al estilo de los novelistas del siglo diecinueve que tanto le gustaban, mi tío era un hombre corpulento y metido en carnes» (Atxaga [1988] 2007, 244). O en una descripción de sus gustos: «Me imagino que leerá algún ensayo corto. *De cómo el siglo diecinueve fue el segundo y último Siglo de Oro*, o algo por el estilo» (Atxaga [1988] 2007, 230).

La parodia con la que el personaje es caracterizado durante «En busca de la última palabra» muestra la manera en que la obra instala actitudes, convenciones y modos tradicionales en personajes para después subvertirlos mediante la evolución de su comportamiento: «¡Ya está otra vez el hombre del siglo diecinueve! Experiencia y originalidad, y, a ser posible, dos o tres adulterios por novela. ¡Pues sí que se puede fiar uno de tu nueva fe!» (Atxaga [1988] 2007, 321). Como señala Linda Hutcheon ([1988] 1995, 11), «[p]arody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies». Con el cambio de actitud literaria del tío de Montevideo y el desenlace del lagarto, habitando el oído del personaje narrador, la obra revelará la imposibilidad de escribir, leer o existir como en el siglo diecinueve. A través de este personaje, Atxaga parece ironizar y descartar la posibilidad de narrar con los grandes temas trascendentales (la muerte, la vida, la patria o el amor) y con las formas tradicionales del pasado. Para una óptima apertura, el campo literario vasco no puede ir por ahí. No es una renuncia al pasado o a la tradición (la presencia del personaje de Axular evidencia que no), sino más bien un diálogo, una

revisión o revaluación de este a partir del presente: «To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it» (Hutcheon [1988] 1995, 126).

Así, la obra responde al personaje y a su idea de una visión de la literatura humanista, esencialista y aislada de las demás corrientes. Las anacrónicas contradicciones, el hermetismo y la retroalimentación de la literatura del XIX se desglosan, y el mismo tío de Montevideo —cuyo nombre ya es un guiño a una realidad moderna o global— acabará ampliando los horizontes y referencias del mundo literario. Parece que Atxaga, mediante la ironía y la parodia, trata de desdibujar las convenciones de los géneros y las corrientes literarias en el camino de la búsqueda lingüística y literaria de «la última palabra» que recorre la obra como proyecto. Si en «Acerca de los cuentos» el personaje-narrador y su acompañante se refieren a los grandes clásicos —Schwob, Chéjov o Chesterton— como modelos de escritores de cuentos, en «Método para plagiar» se confirma la imposibilidad de la literatura vasca de no ir más allá de Axular y demás referentes propios por la escasez de autores y de obras. Será el propio Axular quien en «Método para plagiar», relato del sueño del tío de Montevideo, responde a esta visión de que «[e]l plagiar está muy mal considerado desde el siglo dieciocho. Tan mal como el 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» (Atxaga [1988] 2007, 303).

Partiendo de la delicada situación del euskera, la recreación de Axular considera que «esa consideración de latrocinio es perjudicial. Porque nos priva del mejor instrumento que poseemos para dar vida a la isla». A lo que el personaje del tío de Montevideo contesta, inquieto: «¿Hacer los plagios sin revelar que lo son? ¿Quiere decir eso, Maestro?» (Atxaga [1988] 2007, 303). Caen así los cimientos de su pensamiento anterior mediante la voz de uno de estos cimientos que lo componía (la voz del Maestro). Se desafían las verdades absolutas tales como la de un origen o una tradición férrea, un pensamiento inamovible o una originalidad literaria y una divinidad autorial. Además, la aparición de Axular exigirá al protagonista que practique el plagio que repudiaba como única posibilidad de recuperación de la literatura vasca: «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!» (Atxaga [1988] 2007, 304). El acceso y la práctica del conocimiento internacional deja de ser

objeto de rechazo o de respeto excesivo para convertirse en garantía de conocimiento propio:

Hubo un tiempo en que este lugar fue delicioso, mientras que hoy en día, en cambio, es un lugar árido y muerto. Por ello la isla te parece tan diminuta y limitada. Sin embargo, si se hubieran escrito en euskara tantos libros como se han escrito en francés o en cualquier otra lengua, también el euskara sería una lengua rica y perfecta como ellas, y si eso no es así, son los mismos euskaldunes los que tienen la culpa, y no esta isla. (Atxaga [1988] 2007, 299)

El autor soluciona la falta de repertorio y de referentes de una literatura con la traducción y la elaboración de un corpus metaficcional: «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» (Atxaga [1988] 2007, 310). Se trata de una planificación cultural que abraza los movimientos literarios europeos que a su vez permiten, a nivel de campo interno, retener las directrices provenientes del campo político e institucional. Tal y como señala Casanova ([1999] 2001, 156), «[l]a acusación de plagio sólo es posible y “creíble” en un universo literario que aún no haya sido afectado por ninguna de las grandes revoluciones literarias, estéticas y formales de este siglo». El programa que propone «Método para plagiar» no se limita a una copia exacta de la modernidad novelesca internacional, sino a un diálogo activo con ella, de continua recepción y aportación. A la manera de «Pierre Menard, autor del Quijote» de Jorge Luis Borges, «[s]er, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard» (Borges [1956] 1971, 53). Si bien los elementos comparados son finitos, como también sugiere la «Biblioteca de Babel» borgiana, la posibilidad de combinaciones es infinita. Ahí es donde Atxaga parece ver la oportunidad de emancipación de una literatura marginada, en una combinatoria que multiplique su capacidad, lejos de las limitaciones que podrían acontecer en esta combinación o subordinación. Esto es, a grandes rasgos, lo que el crítico John Barthes, referenciando al propio Borges, llamó «Literature of Exhaustion»: «he confronts an intellectual dead end and imploys it against itself to accomplish new human work» (Barthes 1984, 70).

En una línea más ideológica, la definición posmoderna de Linda Hutcheon explica que «[t]he postmodern attempts to negotiate the space between centers and

margins in ways that acknowledge difference and its challenge to any supposedly monolithic culture (as implied by liberal humanism)» (Hutcheon [1988] 1995, 11). Asimismo, el hecho de acabar con la noción aristotélica de genio creador e interrelacionar, actualizar, el pasado y la lengua con las diferentes culturas globales ubica, según la mayoría de críticos, a *Obabakoak* como novela de vanguardia o como puerta a la modernidad literaria vasca. Lejos de combatir o definirse con relación al enemigo exterior, Atxaga analiza qué posibilidades puede ofrecer la asimilación de su pluralidad. Se trata asimismo de una estrategia similar a la definición del posmodernismo que hace Hutcheon ([1988] 1995, 196): «As we have been seeing, postmodernism tends to combat this by asserting the plurality of the “different” and rejecting the binary opposition of the “other”». Así, la modalidad metaficticia o posmoderna que señala la figuración de Axular le sirve al autor para rebasar los modos tradicionales de representación y los límites lingüísticos a favor de vertebrar el potencial del euskera en su uso, posición y crédito literario. En esa línea, Néstor E. Rodríguez analiza la intertextualidad de la obra como una pragmática del autor para dinamizar la lengua vasca:

Atxaga emplea la experiencia de la autorreferencialidad textual posmoderna en *Obabakoak* como una manera de poner en práctica el proceso de maduración acelerada del euskera como lengua literaria, propiciando en la práctica la ductilidad de la lengua vasca como herramienta de la creación artística. (Rodríguez 2001, 179)

Atxaga propone así el método del plagio para ayudar a la literatura vasca a combatir su déficit de repertorio en el posfranquismo. Tal ejercicio conduce a pensar que la tradición literaria universal es la que le da acceso a acabar con la marginalidad lingüística, que la lengua literariamente más pobre agrupa e importa recursos de textos universales y «[se] apropia de un fondo literario» (Casanova [1999] 2001, 181). Paradójicamente, la literatura vasca, menos dotada por la falta de continuidad en su campo y marginada por las lenguas hegemónicas de la comunidad literaria internacional (el francés y el español), se adscribe a ella. Tal modelo permite solucionar la falta de patrimonio, así como «aproximar a escritores a los que ni el análisis estilístico ni las historias literarias nacionales hubiesen podido relacionar entre sí [...] Se constituyen hermandades o familias, una verdadera historia literaria comparativa» (Casanova [1999] 2001, 234).

Asimismo, el viaje intertextual de *Obabakoak* llega al extremo cuando el tío de Montevideo adopta la «fábula del lagarto» para teorizar contra la teoría realista y costumbrista y la compara con una canción de cuna regional, una leyenda sobre el ferrocarril, el personaje del Sacamantecas y el Bill de Lewis Carroll. «Pero tío, ¿Cómo relacionas lo del tren con la historia del lagarto?», pregunta el sobrino-narrador. A lo que el tío de Montevideo contesta: «*Intertextuality*, sobrino, *intertextuality*» (Atxaga [1988] 2007, 365). Como se ha analizado en «El método de la novela», la «fábula del lagarto» cobraría vida a través de comparaciones inauditas, pero también *Obabakoak* en su conjunto, ofreciendo un catálogo que llega a versionar el relato sufí «El criado del rico mercader» o el «Torture par esperance» de Villiers d'Isle Adam con «Una grieta en la nieve helada» entre otras parodias, citas, textos, pensamientos y, en definitiva, ficción nacional e internacional. A través de la intertextualidad, el lagarto, la obra y la literatura vasca toman conciencia literaria, engendrando una nueva tradición que, al verse conectada, se empodera, se muestra autosuficiente y encamina su paso a la autonomía. Tal y como argumenta Apalategui (2000, 148):

Le plagiat littéraire, parce qu'il permet de se forger une tradition littéraire à bon compte permettant à la littérature basque d'obtenir une reconnaissance spécifiquement littéraire, est la solution préconisée par Axular et que le narrateur-écrivain d'*Obabakoak* se chargera d'appliquer en rédigeant, précisément, une œuvre gorgée d'intertextualité telle qu'*Obabakoak*.

Al ser esta figura una consecuencia del hambre de intertextualidad del personaje-narrador, la metalepsis final de «la fábula del lagarto» podría actuar como manual del proceso de construcción y deconstrucción de la realidad, poniendo fin a las estructuras que definen y marginan a los sujetos. Como define Malina Debra (2002, 10), «[f]or the workings of metalepsis suggest that narrative constitutes the subject in part by breaking down the very structures that apparently define subjects and lend them their air of stability». En acciones paralelas, la estrategia intertextual y metaléptica de *Obabakoak* ayudaría al autor, al euskera y, en general, al campo literario del País Vasco a hacerse espacio en el dominio de la «República mundial de las letras» definida por Casanova. En este sentido, Olaziregui (2001, 312) detalla la inscripción de *Obabakoak* en la tradición literaria universal: «*Obabakoak* rinde homenaje a los maestros universales del cuento literario, sea a los que publicaron diferentes teorizaciones sobre el género (E. A. Poe, H. Quiroga o J. Cortázar), sea a los escritores del s. XIX y del XX». Tal inscripción en la literatura universal sería, asimismo, una relación de dominio no

exempta de ambigüedad. Como señala Casanova ([1999] 2001, 158), en esta dependencia «los escritores pueden ser dominados y a la vez servirse de esta dominación como instrumento de emancipación y de legitimidad».

En el caso de *Obabakoak*, servirse de la dominación para su propio beneficio parte de su previa condición de región dominada y marginal. A nivel geográfico, un claro ejemplo de la distinción centro-periferia se encuentra en la primera parte de la obra, en los cuentos de «Infancias». Al ser Obaba el universo de los personajes de la narración, el espacio de Hamburgo (que, a priori, resultaría más reconocible para el lector) pasa a ser tratado como espacio de otredad¹⁶. A este respecto, César Domínguez analiza el símbolo de la isla de Atxaga en comparación con la tendencia de la literatura vasca a retratarse como *aislada*, como imagen de un territorio menor, protegido y en frontera con el gran, abierto y cosmopolita territorio continental:

In the multiplicity of insular imaginaries, Basque literature has made its island-ness a place of mystery, of initiation rites. Distressed by the specter of minor literary capital, in a curious acceptance of old-fashioned geopolitical theories that made the *Kleinstaat* an inviable national entity, the Basque literary island measures its power with neighboring continents in an attempt at cosmopolitanism. (Domínguez 2010, 116)

En la misma línea, Apalategui (2000, 131) remarca que el carácter cerrado de Obaba («comment ne pas remarquer que le village mythique d'Obaba est en soi un symbole de la clôture?») se define por su dialéctica y relación con lugares más abiertos o más reales:

Le fait même d'avoir mis côte à côte Obaba et des lieux réels (Hambourg, par exemple) dans un même texte et dans un même monde narratif accentue l'irréalité foncière du village, sa marginalité à l'intérieur du monde réel moderne auquel il ne cesse, cependant, d'appartenir. (Apalategui 2000, 131)

Según la lectura de Apalategui, la relación de Obaba con el exterior sirve sobretodo para definir su carácter de aislamiento geográfico y cultural: «le village occupe la même position —position marginale— dans le monde contemporain que celle qu'occupe le personnage dans le village» (Apalategui 2000, 131). Exponiendo unos personajes, una región, una cultura y una lengua marginada, *Obabakoak*, considera Apalategui en términos bíblicos, no es sino un sacrificio, un intento mesiánico de salvar la literatura vasca de su marginalidad preservando su integridad. En el espacio de la

¹⁶ Tal es la importancia de la apropiación de lo ajeno que, como señala Jon Kortazar (2003, 58), la obra iba a titularse *Obaba-Hamburgo*.

obra los elementos de la literatura mundial se abren poco a poco y en el capítulo «En busca de la última palabra» pasan a ser el otro, el dominado, en un movimiento de reapropiación y fortalecimiento de la periferia. Obaba se apropia de las técnicas y teorías del centro, las usa y crea un mundo alternativo adaptando los elementos externos a su realidad interior. Se tergiversa así el discurso hegemónico, que es asimilado por los márgenes para crear una nueva versión más plural e híbrida. En esa línea, Theo D’haen (1995, 198), plantea lo siguiente: «Here it is the Westerner who becomes “other” Magic, which in the colonial often functions as the sign of the otherness of non-Western society and civilization”». En un movimiento metaléptico, los sujetos que solo existen como objetos narrados en las literaturas dominantes pasan a ser sujetos narradores, y las literaturas dominantes pasan a ser objeto de narración o parodia de las literaturas dominadas. Por ello, concluye D’haen (1995, 203) que «to talk of magic realism in relation to postmodernism is to contribute do decentring that privileged discourse».

De esta manera, la región de Obaba deshace determinaciones y se empodera al incorporar revoluciones exteriores que ayudarán «a los escritores desprovistos específicamente [a] conseguir un reconocimiento y una existencia concretas» (Casanova [1999] 2001, 159). Es un reconocimiento también dado al conjunto de la literatura vasca que aspira a una existencia o a una subjetivación, a salir del anacronismo provinciano o del siglo XIX —como representa el tío de Montevideo— y tener un presente y una legitimidad literaria, es decir, una modernidad o una autonomía, la autonomía relativa del campo que, definida por Bourdieu ([1992] 2006, 369), se va afirmando «en unas obras que tan sólo deben sus propiedades formales y su valor a la estructura». Tal y como argumenta Casanova, es a través de las innovaciones o revoluciones literarias que se mide el poder literario de una nación. La literatura nacional se desprende del dominio de las instituciones políticas mediante la conjunción de recursos literarios «que es asimismo la invención y la acumulación de un conjunto de técnicas, de formas literarias, de posibilidades estéticas, de soluciones narrativas o formales [...] [que] permite[n] al espacio literario adquirir una autonomía progresiva, conquistar su independencia y sus leyes propias de funcionamiento» (Casanova [1999] 2001, 58).

Obabakoak es fundamental para que la literatura vasca entre en el mercado literario por su valor estético, contribuyendo así a establecer unas reglas y autoridades propias y a deshacerse de sus dependencias y de autoridades políticas. En términos de Rodríguez (2001, 184), «*Obabakoak* señala un hito y lleva a la narrativa escrita en

euskera a un nivel de perfeccionamiento nunca antes visto», o, según Lasagabaster (1990, 90), *Obabakoak* inaugura «[e]l proceso de aggiornamento» de una progresiva autonomía de la literatura, siendo así «no una seguridad, sino una nostalgia, una búsqueda: de sentido y de lenguaje [...] la posibilidad de la narración, el lugar de la escritura». Pero este reconocimiento literario se consigue no solo gracias a la previa estructura del campo literario vasco o universal, sino también a pesar de ella: de ahí su doble efecto de desestructuración. *Obabakoak* inventa estrategias complejas que trastocan el universo de los posibles literarios, soluciones «arrancadas a la inercia de la estructura» o «producto de transacciones sabias» (Casanova [1999] 2001, 233). Es decir, una «literalización» tal y como la expone Casanova ([1999] 2001, 172):

La transmutación mágica que operan los grandes consagradores es, para los textos procedentes de regiones desheredadas literariamente, un cambio de naturaleza: un tránsito de la inexistencia a la existencia literaria, de la invisibilidad al estado de literatura, transformación aquí llamada literarización.

Se trata de una literalización que permite que una región literariamente desheredada se imponga como literaria. Asimismo, tal cambio de estado es imposible sin ciertas instituciones y mediadores (desde críticos o premios a traductores) que permiten su legitimidad y su consagración: la nueva estructura que recoge sus frutos. Siguiendo el análisis de Casanova, la literalidad de una lengua se visibiliza también gracias a factores externos que permitirá que un texto redactado en una lengua poco reconocida acceda a las demás y que las demás accedan a su literatura.

2.3 *OBABAKOAK* COMO ESTRUCTURA DEL CAMPO LITERARIO

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!

Obabakoak

La mayoría de los críticos e investigadores concuerda en afirmar que *Obabakoak* supone, más allá de la consolidación de Bernardo Atxaga como escritor de éxito, una revolución sin precedentes y un punto de inflexión en la historia del campo literario del País Vasco, el nacimiento del escritor vasco, en la afortunada fórmula de Apalategui (2000). Desde *Obabakoak*, la literatura vasca ha incorporado nuevos autores, obras y traducciones, aumentando de manera exponencial la cantidad y la calidad de activos

participantes dentro de la estructura del campo. En ese sentido, la concesión del Premio Nacional de Literatura otorgado a *Obabakoak* en el año 1989 fue indispensable para, como señala Ascunce (2000, 37), «reconocer los méritos de una obra y de un escritor al mismo tiempo que admitía la mayoría de edad de la literatura vasca». A partir del Premio Nacional, es reconocido como «uno de los jóvenes novelistas más prometedores» (Ascunce 2000, 37), y se dan a conocer nuevos títulos y escritores vascos en el campo internacional. Pero también de manera inversa y avalando el mismo propósito con el que dialoga *Obabakoak*, se traducen y se dan a conocer escritores y títulos internacionales que permiten abrir el campo literario del País Vasco. Tal y como afirma el propio Ascunce (37, 2000): «Desde este punto de vista, *Obabakoak* asume la misión de ser embajador y exponente de las letras vascas en los cinco continentes. Todas estas consideraciones nos hacen valorar y proponer la dimensión emblemática de esta obra».

Además del Premio Nacional de Narrativa, que es el más relevante para el descubrimiento de *Obabakoak* por el lector español e internacional, la obra también fue premiada con el Premio de la Crítica (1988), el Premio Euskadi (1989), el Premio Milepages de París (1991), el Premio Tres Coronas de los Pirineos Atlánticos (1995) y fue finalista en el European Literary Price (1990). Tales reconocimientos permitieron a *Obabakoak* traspasar el campo nacional y, a partir de su versión en castellano, participar del campo literario español e internacional. Como describe Apalategui (2000, 11-12) «[a] partir de 1989, son œuvre s'inscrit dans un triple contexte (champ littéraire basque, champ littéraire espagnol, et champ littéraire international) qui en rend l'étude particulièrement intéressante». Por tanto, la traducción y el reconocimiento de la obra rompen el previo estado de aislamiento de un autor y de una obra escrita en euskera y reúne el autor con un triple contexto: el campo literario vasco, español e internacional. Pues si bien la mayoría de las veces los premios responden a veredictos que no son estrictamente literarios, «[s]on, pues, la parte que aflora y la más visible de los mecanismos de consagración, una especie de confirmación al uso del gran público» (Casanova [1999] 2001, 197).

No obstante, en el caso español, la concesión del Premio Nacional como reconocimiento o literalización de una lengua no está, como señala Domínguez (2010, 103), exenta de ambigüedad. Si bien el Premio Nacional acepta las lenguas cooficiales del estado, estas deben pasar obligatoriamente por una traducción al castellano para ser

valoradas, tal y como pasó en el caso de Atxaga entre otros¹⁷. En términos de Domínguez (2010, 103), «the national canonization that the prize involves operates via a Castilian-ization that we can only recognize when we contrast the original and final versions». Por otro lado, Rodríguez (2001, 178) no considera esta jerarquía sociolingüística de la política del Premio Nacional y afirma que «[l]a traducción del euskera al castellano da por sentado la continuidad de la lengua vasca; es decir, de cierto modo la operación ubica a ambas lenguas en un mismo plano valorativo». En todo caso, el reconocimiento del Premio Nacional a través de la traducción de *Obabakoak* muestra, por un lado, la hegemonía del castellano en relación con las otras lenguas del estado y, por otro, el relativo reconocimiento del campo literario español de la capacidad de una lengua minorizada para crear universos literarios. «El reconocimiento crítico y la traducción son», afirma Casanova ([1999] 2001, 39), «armas en la lucha por y para el capital literario», pues «[q]uienes escriben en lenguas poco o nada reconocidas como literarias, muy carentes de tradiciones propias, no pueden ser, de entrada, consagrados literariamente» (Casanova [1999] 2001, 183).

Según Casanova, la traducción no se limita a intermediar de manera neutral entre fronteras lingüísticas ni a traspasar una obra de una lengua a otra, sino que también valora las regiones literariamente dominadas situándolas a la misma altura que las que, con una lengua prestigiosa y mucho más influyente, son literariamente dominantes. Con ello, en respuesta al estancamiento u opresión, argumenta Casanova ([1999] 2001, 180), la traducción «[es] la vía principal de acceso al universo literario para todos los escritores “excéntricos”»: es una forma de reconocimiento literario y no un simple cambio de lengua, puro intercambio horizontal que se podría (se debería) cuantificar para conocer el volumen de las transacciones editoriales en el mundo». En ese sentido, Casanova opta por el concepto de literalización como crédito otorgado por un centro literariamente más poderoso a una región periférica que permite el cambio de estado o la metamorfosis literaria de este último:

Por eso defino aquí como literalización toda operación —traducción, autotraducción, transcripción, escritura directa en la lengua dominante— por la cual un texto procedente de una región literariamente desheredada logra imponerse como

¹⁷ «A review of the list of prizes awarded to works originally written in languages other than Castilian shows that this case is not unique. We find other self-translations with the 1986 prize-winner, Alfredo Conde's *Xa vai o griffón no vento* (*The Griffon*), and the 1995 prize-winner, Carme Riera's *Dins el darrer blau* (*In the last blue*)» (Domínguez 2010, 103).

literario ante las instituciones legitimadoras. Sea cual sea la lengua en que estén escritos, estos textos deben «ser traducidos», es decir, obtener un certificado de literariedad. (Casanova [1999] 2001, 184)

La literalización mediante la crítica y traducción permite, pues, consagrar y visibilizar una región minorizada y carente de soportes propios (de capitales lingüísticos, económicos o sociales) que aseguren su existencia exterior. Tal motivo es trabajado por Atxaga en profundidad en los capítulos «Método para plagiar» y en «A modo de autobiografía» de la versión en castellano. En el primero, el personaje de Axular subraya la singularidad del euskera, motivo de aislamiento y dificultad de conectar con las demás lenguas del mundo (Atxaga [1988] 2007, 99): «Todas las demás lenguas y lenguajes comunes que en el mundo son, están entre ellos entreverados y relacionados. Pero el euskara es único, y distinto de cualquier otra lengua. De donde su soledad». Mientras que en «A modo de autobiografía» Atxaga describe explícitamente al público español los inconvenientes que tuvo su generación para escribir en euskera: «Nosotros, los que ahora empezamos a ser traducidos a otras lenguas, partimos con muy poco equipaje. Mirábamos nuestro hatillo y allí no encontrábamos más que cinco o diez libros escritos en la lengua en que pretendíamos escribir» (Atxaga [1988] 2007, 370).

Asimismo, la lectura de Apalategui (2000, 121) relaciona el euskera como otro de los personajes marginales que abundan en los relatos de la obra: «Dans la nouvelle Méthode pour plagier c'est la langue basque elle-même qui apparaît comme un personnage marginalisé. La langue basque est la victime potentielle des langues hégémoniques européennes». Domínguez, por su parte, ve en la metáfora del juego de la oca que aparece en «A modo de autobiografía» una presentación de la literatura vasca al exterior con especial énfasis en su pequeñez: «Faced with this scene, it makes sense that another one of Atxaga's preferred minor (childhood) images, included in this second-degree paratext, is the game of the goose, which is offered as a model for the Basque literary space» (Domínguez 2010, 104). En ese sentido, Domínguez analiza la incorporación de «A modo de autobiografía» entre el texto y el paratexto como una adaptación explícita de *Obabakoak* para la nueva audiencia española e internacional: «there is no doubt of the desired impact —unnecessary in the case of the Basque audience— on the Spanish audience of the record of a literature that can be read in all its entirety in three years» (Domínguez 2010, 104). Además, Domínguez analiza el contenido de la autobiografía situada entre texto y paratexto como una exotización de la

literatura vasca al público extranjero, que no crea ni creó un interés lingüístico-literario real:

The aspect of general Castilian-ization of the Premios Nacionales to which I am referring, as perceptible in second-degree paratexts (and not just authorial; one example is historian Ibon Sarasola's opening editorial paratext), shows that the dual process of adjustment mentioned earlier requires foreignizing on the part of the Spanish audience and exoticization on the part of the extra-systemic work. Good proof of this is that Atxaga's paratext persists in extra-Peninsular versions through Castilian translation, which makes the Spanish (but also the French). (Domínguez 2010, 104)

Entonces, si bien es gracias al Premio Nacional de Literatura y a la traducción a las grandes lenguas que *Obabakoak* accede a una visibilidad y reconocimiento inéditos hasta el momento en el panorama de la literatura vasca, las posteriores traducciones provenientes del castellano muestran que el reconocimiento externo del euskera como lengua literaria es prácticamente superficial. Con ello, de las reseñas y artículos de la prensa nacional e internacional Olaziregui (1998-1999) destaca que tienen en común la sorpresa ante el hecho de que la obra premiada sea una obra escrita originariamente en euskera. Es una sorpresa que, por un lado, «puso de manifiesto el desconocimiento que a nivel nacional se tenía de la literatura escrita en nuestra lengua» (Olaziregui 1998-1999, 311)¹⁸ y, por otro, muestra las dificultades que tiene un autor vasco para llegar a un campo más amplio y para que su obra sea reconocida por su calidad literaria. A pesar de ello, señala Olaziregui, los críticos también celebraron la complejidad, la originalidad y la relación de la obra con la literatura posmoderna o la metanarrativa contemporánea:

Tanto la crítica extranjera como la nacional se hizo eco, en su día, de la calidad literaria de la obra. Entre las felicitaciones que recibió, citaríamos la de E. Suárez Galbán (cf. *The New York Times Book Review*, 20-6-93) quien calificó el libro como una "paella deliciosa y barroca". Para el prestigioso crítico inglés A. S. Byatt, *Obabakoak* se inscribía en la línea de las tendencias contemporáneas de la literatura europea al combinar, con gran acierto, historias y motivos primigenios con técnicas metanarrativas modernas. Por otro lado, también la prensa francesa resaltó, a raíz de los artículos que se publicaron con motivo del Salón du Livre de 1995, la

¹⁸ «Algunos de los títulos de los artículos ("La mítica e ingenua región de Obaba", "Para leer al amor de la lumbre", "Un perfume arcaico") subrayaban el exotismo que percibían en la obra y no faltaron elogios a la hora de explicar la impresión que les había causado la lectura del libro ("Paraíso literario", "¿Cómo no descubrirse ante un libro tan espléndido como *Obabakoak* de B. Atxaga?", "Imposible no gozar de su lectura" [...] también fueron reseñables, los comentarios que establecían nexos intertextuales con la tradición cuentística del s. XIX o con estéticas posmodernas del XX, y artículos excelentes como el publicado por I. Martínez de Pisón ("Instrucciones de uso" in *Diario 16*, 23-6-89) o por A. Iglesias ("Literatura para el próximo milenio", *El Correo*, 31-1-90)» (Olaziregui 1998-1999, 311).

originalidad del texto dentro del panorama del estado español (cf. F. Vitoux in *Le Nouvel Observateur*, marzo de 1995). (Olaziregui 1998-1999, 310)

Si bien la buena acogida de la obra por parte de la crítica internacional contribuyó a su reconocimiento y consagración, en ella se aprecia, más allá del exotismo étnico-lingüístico de la crítica, una sugerencia de lectura de *Obabakoak* en clave ante todo (o a pesar de todo) literaria. Al ser comparada con otras obras o movimientos, esta lectura confirmaría que, aparte de la traducción al castellano, la apropiación de *Obabakoak* de los temas y las técnicas modernas facilita la autonomía y la visibilidad del campo literario vasco en el exterior: la conquista de una existencia en el espacio literario mundial, en la «República mundial de las letras» de Casanova. El uso de referentes literarios y externos le permite a Atxaga escapar, siempre de manera parcial y dentro de lo posible en un contexto tan complejo, de la influencia político-nacional y de la dependencia lingüística de la que partía el escritor vasco en los años ochenta y noventa. De manera similar a la literatura argentina y polaca, la literatura vasca también es parte de estos «pueblos de frontera» que, en el análisis de Piglia (2000, 73)

se manejan entre dos historias en dos tiempos y a menudo en dos lenguas. Una cultura nacional dispersa y fracturada, en tensión con una tradición dominante de alta cultura extranjera. Para Borges (como para Gombrowitzsch) este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Ésa sería la tradición argentina.

En cuanto a la literatura vasca, Domínguez (2010, 104-107) enfatiza la insistencia de muchos autores de adherirse al canon europeo y occidental. En ese sentido, comparando la irrupción de Atxaga con la revolución que en su día provocaron Jorge Luis Borges o Gabriel García Márquez, Apalategui ve en *Obabakoak* una obra de importancia capital en tanto que permitió que el euskera no fuera visto como un objeto etnográfico, lingüístico o regional. Según Apalategui, con *Obabakoak* se conquistó el derecho a ser literatura y a equipararse con las demás grandes literaturas: «l'internationalisation soudaine de l'œuvre d'Atxaga a placé d'emblée l'ensemble de la tradition littéraire basque [...] face au défi de sa participation au patrimoine littéraire universel» (Apalategui 2000, 9). Paralelamente, el análisis de Olaziregui coincide y destaca la obra de Atxaga como primer intento de universalización y de aprovechar los altavoces de la globalización para alcanzar una autonomía y visibilidad literaria:

Yet it is also true that until Bernardo Atxaga's *Obabakoak* (1989) was published, no other Basque literary work managed to go beyond our own literary system. The favorable reception for the twenty-six translations of Atxaga's book demonstrates his skill in an eagerness to break down the invisibility to which globalization submits so-called peripheral literary voices (Olaziregui 2009, 12-13)

El hecho de que *Obabakoak* sea «un homenaje a los maestros universales del cuento» (Olaziregui 2002, 44) le permite superar el presente de su generación y acceder a la temporalidad y a la consagración en la literatura moderna. Tal es el «Método para plagiar», que anuncia que «son muy recomendables para él escritores como Saki, Buzzati, o el mismo Hemingway» (Atxaga [1988] 2007, 305), o la recomendación al escritor en euskera, quien «[t]iene que dirigirse al *Boulevard Balzac* o a los *Hardy Gardens* o a la *Hoffmann Strasse* o a la *Piazza Pirandello*... lo que, expresado de otra manera, quiere decir que ha de elegir sus modelos entre los autores que andan en boca de todo el mundo» (Atxaga [1988] 2007, 306). El conocimiento de las últimas innovaciones en la literatura mundial será así lo que permita llegar y alcanzar el espacio y el tiempo de la literatura universal. A este respecto, Olaziregui contextualiza el papel de las traducciones de los clásicos al euskera en la formación de Atxaga: «The translation of universal texts into the Basque language allowed, as in the case of other smaller literatures, the autonomy process of Basque literature to accelerate after 1980 via the incorporation of a body of modern poetics and the renewal of Euskara» (Olaziregui 2009, 14). Como afirma Casanova, estos últimos ejercen la función inversa de los traductores del euskera a los idiomas universales: «no introducen a la periferia en el centro para consagrarla, sino que dan a conocer al centro (y lo que ha sido consagrado como centro) en sus países, al traducir la producción central» (Casanova ([1999] 2001, 182). «A modo de autobiografía» en la versión en castellano es, en cierta medida, una celebración de la traducción y del mestizaje de la hemeroteca de la que se puede servir el escritor vasco en tiempos de globalización literaria:

Todo el pasado literario, ya el de Arabia, ya el de China, ya el de Europa, está a nuestra disposición; en las tiendas, en las bibliotecas, en todas partes. Cualquier escritor puede así crearse su propia tradición. Puede leer *Las mil y una noches* un día, y al siguiente puede leer *Moby Dick* o *La Metamorfosis* de Kafka. . . y esas obras, el espíritu que ellas transmiten, pasarán inmediatamente a su vida y a su trabajo de escritor.

No hay, hoy en día, nada que sea estrictamente particular. El mundo está en todas partes, y Euskal Herria, ya no es solamente Euskal Herria, sino —como habría

dicho Celso Emilio Ferreiro— *el lugar donde el mundo toma el nombre de Euskal Herria*. (Atxaga [1988] 2007, 370)

Mediante citas intertextuales, soluciones y técnicas de vanguardia, Atxaga celebra a lo largo de la obra el mestizaje mundial no para renunciar al uso de su lengua y costumbres, como le reprocharon autores como Txillardegui (Billelabeita 2016, 198), sino para alimentarla con ellos, para fundar un nuevo modo de hacer literatura y convertirla en términos de Apalategui (2000, 149), en una tradición autosuficiente: «la section A la recherche du dernier mot [...] représente la matérialisation du miracle du plagiat qui “restitue” à la littérature basque une tradition qu’elle n’a jamais eue». A este respecto, es interesante el análisis de Casanova sobre las regiones literariamente más desheredadas que, según la autora, suelen entender mejor el funcionamiento de las lógicas literarias en tanto que tienen que saben de su importancia para obtener el reconocimiento universal:

Por eso, paradójicamente, son siempre los autores de esos confines del mundo los que, tras haber aprendido desde hace mucho tiempo a afrontar las leyes específicas y las fuerzas inscritas en la estructura desigual del universo literario, y conscientes de que deben ser consagrados en esos centros para tener alguna oportunidad de sobrevivir como escritores, son más abiertos a las últimas «invenciones» estéticas de la literatura internacional. (Casanova [1999] 2001, 66)

De manera similar, Kortazar (2003, 49) vislumbra, en los relatos de Atxaga y Sarrionandia, la continuidad de la literatura fantástica de Cortázar y Borges, así como el papel de la narrativa experimental en Anjel Letxundi y Ramon Saizarbitoria o la influencia del absurdo kafkiano en la prosa de Juan Luis Zabala o Karlos Linazasoro. La preocupación literaria de estos escritores está a la altura de otras narrativas de mayor tradición porque, señala Kortazar (2003, 49), «como es bien sabido, cualquier escritor que se expresa en euskara puede leer en otra lengua, al menos, y algunos en más de una, y todos han intentado acercarse a las grandes cuestiones de la modernidad y de la postmodernidad». En la misma línea, Ascunce (2000, 181) afirma que la metaliteratura es la obsesión de los escritores vascos inmediatamente anteriores o contemporáneos a *Obabakoak*: el propio Ramón Saizarbitoria con *Egunero hasten delako* (1969), Joxe Austin Arrieta con *Manu militari* (1987) o Andu Lertxundi con *Carla* (1989). Tales adopciones y apropiaciones de técnicas centrales pueden ser muestra de que el hecho literario no es sino «una especie de creación irreductiblemente singular y, sin embargo, ineluctablemente colectiva, de todos los que la han creado, la han reinventado o se han

reapropiado del conjunto de soluciones disponibles para cambiar el orden del mundo literario y la univocidad de las relaciones de fuerza que la rigen» (Casanova [1999] 2001, 232).

Adoptando técnicas externas y combinándolas con las propias, Atxaga consigue no solo la autonomía literaria y la liberación del tiempo político o nacional para el campo literario vasco, sino crear una estructura y un camino de posibilidades que las nuevas generaciones explotarán e incluso mejorarán. Este movimiento que produce *Obabakoak* en el campo literario vasco e internacional podría ligarse a la definición de metalepsis de Malina Debre como proceso de construcción del sujeto de la ficción que también afecta a los modos de pensarse en el mundo real: «[t]hese narratives may, in other words, have a transformative effect, as they enact upon us something of the (de)construction of the subject they simultaneously depict» (Debre 2002, 17). Como la metalepsis del lagarto, *Obabakoak* rompe con las dependencias espaciotemporales del campo que lo retenía para devenir pleno sujeto en el campo literario vasco e internacional: «[a]nd indeed, in some manifestations, fictional metaleptic subject constructions actually test out strategies by which we might become something else» (Debre 2002, 3). *Obabakoak* se apropia así del canon occidental para reformularlo de nuevo, un movimiento que, en términos de Hutcheon, ([1988] 1995, 130) «signals its dependence by its *use* of the canon, but reveals its rebellion through its ironic *abuse* of it».

El uso e intercambio de técnicas modernas y el reconocimiento de ellas a nivel internacional garantiza, como la misma metalepsis, un cambio de estado espaciotemporal, la visibilización de la literatura vasca en el espacio literario, con lo que adquiere «la localización de un presente específico: el meridiano de Greenwich literario» (Casanova [1999] 2001, 14). Atxaga, afirma Olaziregui (308, 1998-1999), es «el escritor más conocido, premiado, traducido y exportado de la Historia de la Literatura en Lengua Vasca. Pero lo que es más importante, también hablamos del escritor actual más leído en euskera y de uno de los pocos que supera el circuito escolar». Así, si el fenómeno de *Obabakoak* como reconocimiento de la literatura vasca a nivel externo es matizable en tanto que las traducciones provienen de la versión en español, su eco en el campo literario vasco representa un suplemento de confianza para los lectores y escritores vascos que escriben y leen en euskera dentro del mercado literario nacional. Prueba de ello es que, como señala Olaziregui (2001, 470) «[l]os

escritores vascos actuales consideran Atxaga como el escritor que más ha influido en ellos, por delante de otros autores canonizados como Axular, Agirre, Lizardi, Orixe, Aresti, Txillardegui, Sarrionandia y Saizarbitoria». Así mismo, Iban Zaldúa reivindica el trabajo de Atxaga y su generación como clave para afianzar la autonomía del campo literario que, a la vez, le permite abogar por «una concepción no agónica de la literatura vasca, más atenta a la creación en sí que al contexto que la rodea, más expansiva que centrada en su propia agonía, más crítica y menos autocompansiva» (Zaldúa 2012, 37).

Es remarcable el optimismo de Zaldúa, impropio de escritores en lenguas minorizadas, al valorar la producción de la literatura vasca contemporánea como variada, plural e incluso como literatura que ha alcanzado la «normalidad»: «jamás ha habido tantos escritores juntos, y tan distintos, en toda la historia de la literatura vasca» (Zaldúa 2012, 197). En su presentación de la literatura vasca al público hispanohablante, Zaldúa valora la solidez del campo literario en tanto que se ha permitido tomar distancia con el conflicto vasco y cada vez surgen más obras sobre «La Cosa» (ETA) que trascienden el panfleto y contienen mayor calidad literaria (Zaldúa 2012, 83). Tal es el caso de la producción de Joseba Sarrionandia, Kirmen Uribe, Eider Rodríguez, el mismo Iban Zaldúa o de la obra posterior de Atxaga, pues, como indica Ascunce (2000, 16), «Obabakoak representa el fin y culminación de una etapa creativa y, al mismo tiempo, inicio y concreción de otra nueva. El período de los tanteos y pruebas creativas da paso al tiempo de las realidades narrativas». Posteriormente, Atxaga evolucionará, con un uso más moderado de la metanarrativa —aunque se recupera en *El hijo del acordeonista*¹⁹ (2004) y, sobre todo, en la última novela, *Casas y tumbas* (2020)—, hacia una literatura de corte más realista que retrata la situación del País Vasco —*El hombre solo* (1993) y *Esos cielos* (1995)—, o de lugares conflictivos como *Siete casas en Francia* (2009), ambientado en el Congo francés.

Por ello, el fenómeno *Obabakoak* en cuanto obra premiada, traducida y elogiada por la crítica internacional hace que, según Zaldúa (2012, 173)²⁰, «las posibilidades de

¹⁹ A este respecto, Olaziregui (2018, 145) encuentra, entre *Obabakoak* (1988) y *El hijo del acordeonista* (2004), paralelismos tanto estructurales («*El hijo del acordeonista* comienza, tal y como ocurriera en el relato “Jóvenes y verdes” de *Obabakoak*, narrando lo acontecido en la escuela de Obaba cuarenta y os antes, es decir, en 1957»), como formales (citas e intertextualidad) y temáticos (la preocupación por el futuro del euskera).

²⁰ Es significativo cómo, en el ensayo *Ese idioma raro y poderoso: 11 decisiones cruciales que el escritor vasco está obligado a tomar*, Iban Zaldúa añade un «Apéndice 1» en el que recomienda autores y obras contemporáneas bajo un título que ironiza con el estatus mediático que ha alcanzado Atxaga: «Qué libros

que los vascos empecemos a escribir “mirando por encima del hombro hacia los extranjeros” que nos van a leer aument[e]n: creo que eso puede ser aplicable [...] a la obra de Atxaga posterior a *Obabakoak* y, con mucha más claridad, a la de Kirmen Uribe». Es interesante cómo, al contrario del tradicional discurso que alude a los obstáculos que atraviesa el escritor en una lengua minorizada, Zaldúa utilice la falta de escritores o de lectores o, en definitiva, la marginalidad lingüística, como herramienta de empoderamiento literario ante su público y ante el público extranjero. Así, «[o]f the various modern literatures in the Iberian Peninsula», sostiene Domínguez (2010, 108), «Basque is assuredly the one that has applied the most insistence and devotion to its self-definition as a small literature». Situándose entre el europeísmo y la diversidad cultural, pero insistiendo en su condición de literatura que se ve y se trabaja como minoritaria y en un contexto muy complejo, Annabel Martín, analiza la obra posterior de Atxaga de manera similar:

Writers like Basque poet Julia Otxoa who reminds us in her short stories, poems, and visual art that «No será desde luego / hundiendo el tenedor / en el corazón de las golondrinas / cómo nos alimentaremos de libertad» («Of course, / stabbing a fork / in a swallow’s heart / will not feed us freedom») or Bernardo Atxaga, who relentlessly works to elevate the imaginary of all things Basque to their rightful multicultural, multilingual, and transnational interfaces, are just two examples of an entire cohort of Basque artists whose work is deeply embedded with moral habits that are hypersensitive to their moment in history, artists who tend bridges between the two chasms that bind human life: fanaticism and absolute skepticism. This is the lens through which Basque cultural discourse can become «minor» and «great». (Martín 2009, 183)

Con todo, mediante las críticas, los premios y las traducciones provenientes de la versión en español, el *Obabakoak* (1988) de Bernardo Atxaga implica, por lo menos a nivel del campo literario vasco, la posibilidad de escribir en euskera a la manera de los clásicos contemporáneos y el empoderamiento o la toma de voz de la literatura vasca ante las literaturas universales. En ese sentido, la insistencia en presentar personajes pequeños e irrelevantes, pero también misteriosos y mágicos como el lagarto, le sirven a la obra en sí, y a la literatura vasca en general, para hacerse un hueco en las orejas de la literatura universal, que comienza a mirar y admirarla con la curiosidad y la duda del niño que acaba enganchado y poseído por el lagarto. De manera que, con *Obabakoak*,

y autores de la literatura eusquérica actual recomendaría leer (Aparte de los de Bernardo Atxaga, claro está)» (Zaldúa 2012, 185).

Atxaga crea un disenso y una desestructura en el campo literario vasco para después facilitar una estructura que interrelaciona la literatura vasca con las grandes tradiciones a modo de técnicas y revoluciones literarias, pero también a través de traducciones, congresos, o demás políticas culturales. La insistencia de la literatura vasca en proponer símbolos aislados (Domínguez 2010, 116) o en narrar hechos e historias marginales (Apalategui 2000, 131), tales como el mismo lagarto, confirma la influencia de *Obabakoak* como sello literario o método narrativo que, lejos de grandes historias, insiste en su anormalidad para, paradójicamente, habitar la normalidad. Tal y como Zaldúa (2012, 209-216) titula, parafraseando a Rodrigo Fresán, el «Apéndice 3» de su ensayo, desde los Atxaga, Sarrionandia o Mujika, la literatura vasca hace del País Vasco un «País cuento». Es más, tras los ejemplos, Zaldúa (2012, 212) se permite la divagación de que «[l]a literatura vasca es especialmente propicia al cuento a causa de su historia, es decir, por su dislocamiento como cultura y como nación». De allí que *Obabakoak* sea una literatura sobre todo de cuento o de lagartos, es decir, de intertextualidad, de cambios de estado, de infiltraciones metalépticas, parodias, usos y abusos de clásicos que le permiten subsistir y alimentar su falta de referentes literarios para escribir con y, finalmente, contra ellos, pugnando por la legitimidad en el espacio hegemónico que en un principio les negaba. Tomando la referencia que Piglia (2000, 80) aplica a la literatura argentina y polaca, con la evolución del método y la estructura de *Obabakoak* Bernardo Atxaga evidencia que «[t]oda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot». Mediante acciones y estrategias metalépticas, la literatura vasca define unos movimientos o modos de actuar propios y radicalmente transformativos que, como propone Verbeke (2016, 608), podrían devenir un óptimo referente en respuesta a la excluyente historiografía tradicional de los imperios literarios:

Why should the Basque literary system be provided with a literary history based on the model of traditional Spanish or French historical discourses? [...] Wouldn't it be more suitable if heterogeneity was not considered as a handicap or an obstacle, but converted into an asset?

Conclusión

A partir de dos bloques claramente delimitados, el presente trabajo se propuso indagar en la naturaleza y en el efecto de la metalepsis como pieza fundamental del funcionamiento que exige la tercera parte de *Obabakoak* «En busca de la última palabra» tanto a nivel literario como extraliterario. El hecho de poner en común el mecanismo narratológico que utiliza Atxaga para su obra y el contexto particular que la engendra permite ver ciertos paralelismos en el modo de producción de la ficción y en la estrategia de emancipación de los sujetos a quienes en un principio la estructura dominante les limita a un segundo plano o a un plano objeto narrado y controlado por agentes externos. Al fin y al cabo, retomando la definición de Malina Debra (2000, 4), «part of the shock value of metalepsis derives from the fact that these universes are originally conceived as hierarchically ordered». Si la metalepsis traslada el sujeto de un estado espaciotemporal a otro, de la metadiégesis a la diégesis y a la extradiégesis como en el caso del lagarto, este, como el conjunto de *Obabakoak*, se libera también del espacio estrictamente político y minorizado del euskera en pro de un espacio autónomo, es decir, literario, a la altura de los demás clásicos. Así, el carácter metaléptico del lagarto de *Obabakoak* es el elemento transgresor que permite y explota el universo de Obaba para después abrirse camino en el ámbito de «La República mundial de las letras» definido por Pascale Casanova ([1999] 2001). Dicho en los términos utilizados en el trabajo, la metalepsis es el método de la novela que hizo y todavía hace de ella la novela del método.

El análisis de «El método de la novela» se ha centrado en concretar la complejidad estructural de la tercera parte de *Obabakoak*, así como en los problemas de plantearla bien como relatos interdependientes o bien como tres planos identificables según el grado de enunciación del narrador y el grado de significación que se resuelve de la lectura final (Ascunce 2000). Por ello, el estudio de la obra a partir de la metalepsis debió atender no tanto a la resolución o a lo que esta significa, sino a los procesos de constitución y a la evolución que permite llegar a esta resolución final, a la «estructura de realización» definida por Wolfgang Iser ([1976] 1987, 54). En este sentido, esta primera parte del trabajo ha planteado la evolución de la obra en relación con la evolución del plano del lagarto, sujeto que primero aparece preso dentro del plano metanarrativo y luego saldrá de él produciendo la dislocación de fronteras en la obra: el efecto de la metalepsis. De aquí que, para explicar la estructura inicial de

Obabakoak en la que el lagarto está en el plano metanarrativo, en el segundo apartado se plantea la relación entre planos en forma de *mise en abyme* con algunas interferencias metalépticas del narrador y de los personajes que no van más allá de la metalepsis retórica o figurativa, definida por Marie-Laure Ryan (2005, 207): «On pourrait comparer la métalepse rhétorique à une excroissance bénigne qui ne s’infilte pas dans les tissus voisins, et la métalepse ontologique à une croissance envahissante qui détruit la structure de ces tissus». Esto es, la *mise en abyme* de *Obabakoak* como un sistema de causalidad que retiene al lagarto, refuerza las jerarquías y la verticalidad de dominios ontológicos en la superposición de relatos. No obstante, tal y como se ha planteado, los análisis y los relatos de los personajes diegéticos a través de la *mise en abyme* permiten a estos exponer explícitamente sus modos de producción: la preferencia por los finales múltiples, las técnicas disruptivas, el plagio o la intertextualidad. De modo que los personajes elaboran un código literario contra la rigidez y las convenciones de las formas que, dentro de la propia *mise en abyme*, insinúa una posible emancipación del relato que luego el lagarto pone en práctica mediante la metalepsis ontológica.

Planteada como desestructura de la obra, la metalepsis del lagarto es ontológica en tanto que invierte las relaciones entre dominios y cancela o subvierte las distinciones entre la representación y lo representado. El lagarto abandona la condición de fábula que le otorgaba el tío de Montevideo y pasa a dominar el plano de lo real dentro de la jerarquía de la ficción, saliendo de lo representado y deveniendo sujeto de acción. Asimismo, el movimiento metaléptico del lagarto es aparentemente ascendiente porque, desde la condición de fábula (metadiégesis), toma el espaciotiempo de la novela (diégesis) y el espaciotiempo del novelista (extradiégesis). No obstante, la denominación de este movimiento metaléptico como ascendiente no es del todo exacta porque, ya desde las orejas del narrador, el lagarto volverá a la obra como *mise en abyme* para escribir la tercera parte de nuevo. Así, la lectura que se deriva de este movimiento circular es que el lagarto acaba insertado en dos dominios a la vez, en el metadieético como figura representada y en el extradieético como narrador representante. Por tanto, si, a partir de la exposición metanarrativa que hacen los personajes, la *mise en abyme* sugiere la fusión metaleptica y la desestructura de la obra, la desestructura de la obra con el lagarto como narrador está preparando *al mismo tiempo* la estructura que le vuelve a retener en la estructura *mise en abyme* y posteriormente posibilita su emancipación en un colapso total de fronteras de efecto de

capicúa, aunque con una relectura que ya no puede ser la misma, pues, como define Debra planteando las posibilidades de la disrupción metaléptica:

In these interactive modes, metalepsis may have not only a rhetorical effect on us —teaching us new ways to read and to think about our own world— but even a transformative effect, allowing us, momentarily, to experience new ways of being, as radically metaleptic novels construct our subjectivity to some degree. (Debra 2000, 9)

Con el soporte del primer análisis del funcionamiento de la obra, en la segunda parte se ha examinado *Obabakoak* como «La novela del método», esto es, siguiendo la definición de Debra y Hanebeck (2017, 40), el planteamiento de la obra como sujeto social y hermenéutico, constituido con y contra varios discursos y literaturas. Así, el segundo apartado «La novela del método» ha indagado en la decisión del autor de escribir un modo concreto de ficción en el campo literario vasco e internacional de los años ochenta. A través de la metalepsis y otras técnicas, Bernardo Atxaga toma posición en el campo literario del País Vasco apostando por las técnicas posmodernas y, como el lagarto de su novela, por volver a la ficción para tejer posibilidades disruptivas a las que el discurso político no puede llegar. El autor crea así un disenso dentro de un campo devastado por la marginalización lingüística y por la dictadura franquista en el caso español y, con ello, limitado, por un lado, por la falta de patrimonio literario y una lengua apenas estandarizada y, por otro lado, por el proyecto independentista que, representado por Txillardegui, pugnaba por crear un campo literario políticamente comprometido.

El análisis del campo literario donde Atxaga actúa y se posiciona se ha concretado, mediante los términos de Pierre Bourdieu ([1992] 2006) y la revisión de Antón Figuerola (2015), en el análisis de la tensión entre el carácter heterónomo y autónomo de los campos literarios emergentes. En el caso del campo literario del País Vasco de la década de 1980, la pugna está entre una literatura más militante o sociocultural y una literatura con fines estéticos como la explícitamente propuesta por la revista vanguardista *Pott* y por el propio Atxaga en los debates con Txillardegui. Asimismo, la *mise en abyme* de *Obabakoak* sirve al autor para reflexionar sobre el futuro del euskera mediante la ficcionalización de la inferioridad de una lengua y una cultura oprimidas y el planteamiento de técnicas innovadoras como la parodia, la paráfrasis o el plagio de clásicos como soluciones óptimas. Por ello, en un movimiento metaléptico a su modo, el autor se apropia de repertorios dominantes para finalmente

dominarlos y engendrar una nueva tradición, un nuevo equilibrio o modo de narrar. Como se ha analizado en el último capítulo, la narrativa euskérica posterior a *Obabakoak* ha incrementado, dentro del propio campo, el número de traductores y autores que siguen y debaten este camino literario que abre «La novela del método». Por tanto, si bien en *Obabakoak* Atxaga desestructura el campo interno a favor de la autonomía literaria y reivindica la maduración del euskera a través de una asimilación de la pluralidad posmoderna con obras que no se deben más que a sus propiedades formales, este también creará una estructura que hace de él «embajador y exponente de las letras vascas» (Ascunce 2000, 37). Aunque, si bien *Obabakoak* es el libro que más se ha traducido y que más se ha premiado en la historia de la literatura vasca, así como el libro más influyente en las siguientes generaciones de escritores euskaldunes, el hecho de que las traducciones de *Obabakoak* partan de la versión en español (Domínguez 2010) muestra que a la lengua vasca todavía no se le ha concedido un crédito o legitimización literaria total.

En suma, el presente trabajo ha ahondado en la metalepsis como uno de los mecanismos narratológicos más complejos y potentes para presentar la realidad como fragmentaria y para dejar entrever un encuentro y anulación de las polaridades de los distintos planos y sujetos narrativos. El uso de Atxaga de una técnica de semejante potencial en *Obabakoak* muestra, por un lado, su confianza en que los elementos situados en planos inferiores tengan o deban tener la misma importancia que los situados en planos superiores, así como las lenguas y las literaturas minorizadas y, por otro lado, y más importante aún, la confianza de que, en esta supuesta inferioridad, reside todo su potencial subversivo. Es significativo ver cómo, en sus narraciones y definiciones, muchos de los autores vascos posteriores insisten en plantear la lengua y su literatura con la metáfora atxaguiana de lengua-isla (Domínguez 2010, 116). Tal insistencia en asociar una literatura con personajes pequeños y aislados podría mostrar, por un lado, el anhelo de la narrativa vasca de un cambio de estado y, por otro, la necesidad de conservar, a modo del lagarto, el anhelo de este cambio para hacer de esta no-normalidad o anormalidad su peculiar normalización en el ámbito de la literatura internacional. Pues, tal y como remarca Frederik Verbeke (2016, 610), la otra conocida metáfora de Atxaga «Euskal Hirria» (la ciudad Vasca) complementa a la literatura-isla y presenta la literatura vasca una literatura referente en tanto que «offers a model that can also be useful [...] on the multiple literatures that make up the so-called Basque city, a

city to be considered, not as a point of a national territory, but as a node of an interurban network or even as a node of a cross-border global network, a “global city”». (Verbeke 2016, 610).

Obras citadas

- Alber, Jan. 2016. *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Alber, Jan & Alice Bell. 2012. «Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology». *Journal of Narrative Theory* 42.2: 66-92.
- Antonaya, María Luisa. 1999. «Plasmando una visión fragmentada; *Obabakoak* como ciclo de cuentos». *Revista de Filología Hispánica* 15.1: 335-343.
- Apalategui, Ur. 2000. *La Naissance l'écrivain basque. L'évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*. París: L'Harmattan.
- . 2016. «The Recent Systemic Repositioning of Literature in the French Basque Country. Origins of a Literary Subfield». En *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, editado por César Domínguez, Anxo Abuín y Ellen Sapega, 409-423. Ámsterdam: John Benjamins.
- Ascunce, José Ángel. 2000. *Bernardo Atxaga: los demonios personales de un escritor*. San Sebastián: Saturrarán.
- Atxaga, Bernardo. (1988) 2007. *Obabakoak*. Madrid: Santillana.
- . (1988) 2017. *Obabakoak*. Donostia: Erein.
- Baron, Christine. 2005. «Effet métalpetique et statut des discours fictionnels». En *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, editado por John Pier y Jean-Marie Schaeffer, 295-311. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Barth, John. 1984. «The Literature of Exhaustion». En *The Friday: Essays and Other Non-Fiction*, 62-76. London: The John Hopkins University Press.
- Billelabeita, Miren. 2016. «Autonomía e ideología en literatura vasca. La polémica Atxaga-Txillardegi». En *Autonomía e ideología: tensiones en el campo cultural vasco*, editado por Jon Kortazar, 183-235. Madrid: Vervuert.
- Borges, Jorge Luis. (1956) 1971. *Ficciones*. Madrid: Alianza.

- Bourdieu, Pierre. 1985. «Existe-t-il une littérature belge? Limites d'un champ et frontières politiques». *Études de lettres* 4: 3-6.
- . (1992) 2006. *Las reglas del arte*. Traducido por Thomas Kauff. Barcelona: Anagrama.
- Casanova, Pascale. (1999) 2001. *La República Mundial de las Letras*. Traducido por Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- Dällenbach, Lucien. 1977. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. París: Éditions du Seuil.
- D'haen, Theo. 1995. «Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers». En *Magical Realism: History, Theory, Community*, editado por Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, 191-208. Durham, NC: Duke University Press.
- Domínguez, César. 2010. «Historiography and the geo-literary imaginary: The Iberian Peninsula: Between *Lebensraum* and *espace vécu*». En *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, editado por Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González y César Domínguez, 53-132. Ámsterdam: John Benjamins.
- Figuerola, Antón. 2015. *Marxes e centros. Para unha socioloxía do campo cultural*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- . 2016. «Autonomía frente a ideología en el origen del campo artístico (literario): hacia un modelo teórico». En *Autonomía e ideología: tensiones en el campo cultural vasco*, editado por Jon Kortazar, 25-94. Madrid: Vervuert.
- Fludernik, Monika. 2005. «Changement de scène et mode métalepique». En *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, editado por John Pier y Jean-Marie Schaeffer, 201-225. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Genette, Gérard. (1972) 1989. *Figuras III*. Traducido por Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

- . (2004) 2006. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Traducido por Carlos Manzano. Barcelona: Reverso.
- Hanebeck, Julian. 2017. *Understanding Metalepsis The Hermeneutics of Narrative Transgression*. Berlín: De Gruyter.
- Hutcheon, Linda. (1988) 1995. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Londres: Methuen.
- Ingram, Forrest L. 1971. *Representative Short Story. Cycles of the Twentieth Century. Studies in Literary Genre*. La Haya y París: Mouton.
- Iser, Wolfgang. (1976) 1987. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducido por J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus.
- Jameson, Fredric. 1986. «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism». *Social text* 15: 65-88.
- Juaristi, Jon. 1987. *Literatura vasca*. Madrid: Taurus.
- Kindt, Tom. 2015. «L'Art de violer le contrat. Une comparaison entre la métalepse et la non- fiabilité narrative». En *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, editado por John Pier y Jean-Marie Schaeffer, 167-179. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales..
- Klimek, Sonja. 2011. «Metalepsis in Fantasy Fiction». En *Metalepsis in popular culture*, editado por Karyn Kúkkonen y Sonja Klimex, 22-41. Berlín: De Gruyter.
- Kortazar, Jon. 2003. *Literatura vasca desde la transición: Bernardo Atxaga*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Kúkkonen, Karyn. 2011. «Metalepsis in Popular Culture. An Introduction». En *Metalepsis in Popular Culture*, editado por Karyn Kúkkonen y Sonja Klimex, 1-22. Berlín: De Gruyter.

- Lasagabaster, Jesús M. 1990. «De Arranondo a Obaba, pasando por Madrid. (Diagnóstico de urgencia de la actual narrativa esukérica)». *Hegats* 2: 85-92.
- Lutas, Liviu. 2011. «Narrative Metalepsis in Detective Fiction». En *Metalepsis in Popular Culture*, editado por Karyn Kúkkonen y Sonja Klimex, 41-66. Berlín: De Gruyter.
- Malina, Debra. 2002. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State University Press.
- Martín, Annabel. 2009. «A Place for Literature in Postnationalist Identity». En *Writers in between Languages: Minority Literatures in the Global Scene*, 171-191. Nevada: University of Nevada.
- Martínez, Félix. 1972. *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona: Seix Barral.
- McHale, Brian. (1987) 1999. *Postmodernist Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Olaziregi, Maria José. 1998-1999. «La recepción de la obra literaria de Bernardo Atxaga». *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 6: 307-322.
- . 2001. «Bernardo Atxaga o la seducción de los lectores vascos». En *Literatura y sociedad. El papel de la literatura en el siglo XX: [I Congreso Nacional Literatura y Sociedad]*, 463-374. A Coruña: Universidade da Coruña.
- . 2002. *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- . 2009. «Introduction». En *Writers In Between Languages: Minority Literatures in the Global Scene*, 11-27. Nevada: University of Nevada Press.
- . 2018. «Siempre nos quedará Obaba. *El hijo del acordeonista*, de Bernardo Atxaga». En *El mundo está en todas partes. La creación literaria de Bernardo Atxaga*, editado por José Ángel Ascunce e Iker González-Allende, 141-161. Barcelona: Anthropos.
- Piglia, Ricardo. 2000. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

- Ródenas, Domingo. 1993-1994. «Metaficción y metaficciones: del concepto y las tipologías». *Tropelías* 5-6: 323-335.
- Rodríguez, Néstor E. 2001. «La palabra está en otra parte. Escritura e identidad en *Obabakoak*». *Revista Hispánica Moderna* 54: 176-190.
- Ryan, Marie-Laure. 2005. «Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états». En *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, editado por John Pier y Jean-Marie Schaeffer, 201-225. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Sarasola, Beñat. 2017. «Bernardo Atxaga y su defensa de la autonomía del arte». *Castilla. Estudios de Literatura* 8: 1-26.
- Sarrionandia, Joseba. (2010) 2011. *Som com moros dins la boira?*. Traducido por Ainara Munt. Barcelona: Pol·len.
- Todorov, Tzvetan. (1970) 2015. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.
- Verbeke, Frederik. 2016. «Epilogue. A View from Basque Literature. The Historian Who Mistook Its Literature for an Island». En *A comparative history of literatures in the iberian peninsula*, editado por César Domínguez, Anxo Abuín y Ellen Sapega, 605-610. Ámsterdam: John Benjamins.
- Zaldua, Iban. 2012. *Ese idioma raro y poderoso. Once decisiones cruciales que un escritor vasco está obligado a tomar*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Methuen.

Anexos

ANEXO I. TABLA COMPARATIVA DEL ÍNDICE DE CONTENIDOS DE *OBABAKOAK* EN CASTELLANO Y EN EUSKERA¹

Tabla 1. Índice de la primera y la segunda parte de la versión en castellano junto a la primera parte de la versión original

Castellano	Euskera
1. INFANCIAS	
Esteban Werfell	Lizardi erretore jaunaren etxean aurkitutako gutunaren azalpena
Exposición de la carta al canónigo Lizardi	Jose Francisco: Obabako erretore etxean azaldutako bigarren aitortza ²
<i>Post tenebras spero lucem</i>	Post tenebras spero lucem
Saldría a pasear todas las noches <i>I. Declaración de Katharina</i>	Esteban Werfell
Saldría a pasear todas las noches <i>II. Declaración de Marie</i>	Gauero aterako nintzateke paseatzera I. Katharina-ren azalpena
	Gauero aterako nintzateke paseatzera II. Marie-ren azalpena
2. NUEVE PALABRAS EN HONOR DEL PUEBLO DE VILLAMEDIANA	Hamaika hitz Villamedianako herriaren ohoretan, eta bar gehiago

¹ A diferencia de la versión en castellano, la versión original de *Obabakoak* incluye una nota («Oharra») al final del índice en la que se avisa de que, si bien las historias de este libro pueden ser leídas en cualquier orden, es recomendable seguir el orden que se marca, sobre todo en los títulos en cursivas: «Liburu honetako Ianak edozein ordenetan Irakur daitezke. Habere, hemengo berberari jarraitzea komeni da izena *letra etzanez* idatzita daukatenetan» (Atxaga [1988] 2017, 363).

² El relato «Jose Francisco: Obabako erretore etxean azaldutako bigarren aitortza» fue excluido de la versión en castellano de *Obabakoak*.

Tabla 2. Índice de la tercera parte de la versión en castellano y de la segunda parte de la versión original³

Castellano	Euskera
3. EN BUSCA DE LA ÚLTIMA PALABRA	AZKEN HITZAREN BILA
Jóvenes y verdes	Apaldi, artean gartze eta verde ginela
El criado del rico mercader	Bagdadeko morroia
Acerca de los cuentos	<i>Cocteauk</i>
Dayoub, el criado del rico mercader	Dayoub, Bagdadeko morroia
Mister Smith	<i>Eskuarekin agur egiten zigun norbait</i>
De Soltera, Laura Sligo	Ezkontaurreko izenez, Laura Sligo
<i>Finis coronat opus</i>	<i>Finis coronat opus</i>
Por la mañana	<i>Goizean</i>
Hans Menscher	Hans Menscher
Para escribir un cuento en cinco minutos	Ipuin bat bost minutuan izkiriatzeko
Klaus Hanhn	Klaus Hanhn
Margarete y Heinrich, gemelos	Margarete, Heinrich
Yo, Jean Baptiste Hargous	Ni, Jean Baptiste Hargous
Método para plagiar	Ondo, plagiatzeko metodoaren azalpen laburra, eta adibide bat
Una grieta en la nieve helada	Pitzadura bat elur izoztuan
Un vino del Rhin	<i>Rhineko ardo bat hartuz</i>
Samuel Tellería Uribe	<i>Samuel Tellería Uribe</i>
Wei Lie Deshang	Wei Lie Deshang
X e Y	<i>X eta Y</i>
La antorcha	<i>Zuzia iratxekirik dagoenean bizi da</i>

³ El paratexto final «A modo de autobiografía» solo se incluye en la versión en castellano de *Obabakoak*, así como en las posteriores traducciones.

ANEXO II. GRÁFICO EXPLICATIVO DE LA METALEPSIS DE LA FÁBULA DEL LAGARTO EN OBABAKOAK



Gráfico 1: El plano o fábula del lagarto en el plano metadieético de la obra en *mise en abyme*



Gráfico 2: La metalepsis ascendente del plano del lagarto, que se incorpora al plano diegético de la velada literaria



Gráfico 3: La doble metalepsis del plano del lagarto, que asciende también en el plano extradiegético del narrador



Gráfico 4: el plano del lagarto como plano base y, en cuanto narrador extradiegético, también reinscrito en el plano metadieгético de la obra en *mise en abyme*