

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC

DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS

CÍNTIA FORTINI DE OLIVEIRA SANTOS

**EN BUSCA DE LA IDENTIDAD VASCA EN EL CUENTO "MÉTODO PARA
PLAGIAR" DE BERNARDO ATXAGA**

Florianópolis, SC

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ESPANHOLA

DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS

CÍNTIA FORTINI DE OLIVEIRA SANTOS

**EN BUSCA DE LA IDENTIDAD VASCA EN EL CUENTO "MÉTODO PARA
PLAGIAR" DE BERNARDO ATXAGA**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al curso de Letras – Lengua y literatura Extranjeras de la Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – como requisito para la obtención de habilitación de Bacharel en Lengua Española y Literaturas de Lengua Española.

Orientado por: Dra. Meritxell Hernando Marsal

Florianópolis, SC

2014

CÍNTHIA FORTINI DE OLIVEIRA SANTOS

**EN BUSCA DE LA IDENTIDAD VASCA EN EL "MÉTODO PARA PLAGIAR"
DE BERNARDO ATXAGA**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al curso de Letras – Lengua y literatura Extranjeras de la Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – como requisito para la obtención de habilitación de Bacharel en Lengua Española y Literaturas de Lengua Española.

Florianópolis/SC, 24 de fevereiro de 2013.

Profesora orientadora: Dra. Meritxell Hernando Marsal

Mara González Bezerra

Francisco Javier Calvo del Olmo

Dedico este trabajo a Dios, mi gran amigo y
compañero inseparable, que antes y durante esta
jornada no se ha olvidado de mí y estuvo siempre
orientándome, fortaleciéndome y confortándome. Y
aquellos que conscientes de lo me estaba ocurriendo
me extendieron siempre una palabra de ánimo y
coraje para para emprender el camino a la cima de la
montaña – la conclusión del bachillerato.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por su amor y misericordia en nuestras vidas.

Por mis padres Silvio y Lydia Fortini de Oliveira, por el incentivo delante de las dificultades que fueron surgiendo en el periodo de mi carrera universitaria.

Por mi marido Ciro Aimbiré, y su ayuda siempre que la necesité.

A mi hija Camila, por caminar junto a mí en este proyecto de vida.

A Evelise, que mismo distante, en Portugal, me animó a concluir este año y por el tiempo vivido durante la licenciatura.

A la *Universidade Federal de Santa Catarina*, por la oportunidad de realizar de vivir una experiencia académica.

A mi orientadora Meritxell Hernando Marsal por la orientación que con competencia me guió por este territorio extenso de la literatura y pacientemente me ayudó a organizar las ideas que acabaron desarrollando este trabajo.

A Maria José Olaziregi Alustiza, Sebastiaan Faber y Txetxu Aguado que además de ponerse a mi disposición para ayudarme, gentilmente me enviaron algunos artículos, que me ayudaron en la elaboración de mi trabajo.

A Francisco Javier Calvo del Olmo y Mara González Bezerra que colaboraron con sus observaciones para el cierre de mi trabajo.

“Ostras felizes não fazem pérolas. Pessoas felizes não sentem a necessidade de criar. O ato criador, seja na ciência ou na arte, surge sempre de uma dor. Não é preciso que seja uma dor doída. Por vezes a dor aparece como aquela coceira que tem o nome de curiosidade”.

Rubem Alves

RESUMEN

En este trabajo se realizó una lectura del cuento de Bernardo Atxaga “Método para plagiar”, del libro *Obabakoak* (1988), que procura trazar una relación entre el texto de Atxaga y la concepción de identidad relacionándola con su lengua, el euskara. Para ello será discutida la noción de identidad, a través de las ideas de varios teóricos, entre ellos, Benedict Anderson, que trata de esta cuestión en su libro *Comunidades imaginadas*. También se hará referencia a este concepto con las ideas de Maria José Olaziregi Alustiza, Txetxu Aguado y otros autores que tratan la identidad vasca, dentro del escenario español. Este análisis tiene como objetivo intentar establecer las huellas de la identidad vasca en la narrativa de Atxaga, destacando los elementos metafóricos del cuento y la conceptualización del plagio. Los primeros expresan las dificultades de la lengua vasca en el trascurso de la historia del País Vasco; en cuanto al plagio se utiliza para subvertir la idea de originalidad y como estrategia para que el euskara, a través de la literatura, se constituya una lengua (re)conocida en el escenario nacional e internacional. Junto a eso será realizado un análisis del cuento y el lenguaje que es utilizado por Atxaga en su narrativa.

Palabras clave: Bernardo Atxaga, Literatura, Plagio, País Vasco.

RESUMO

Neste trabalho foi realizado uma leitura do conto de Bernardo Atxaga " Método para plagiar ", parte integrante do livro *Obabakoak* (1988), que procura traçar uma relação entre o texto de Atxaga e o que se entende por identidade, relacionados com a sua língua – Euskara. Neste sentido serão desenvolvidos os conceitos vinculados à identidade tratados por alguns teóricos, entre eles Benedict Anderson, que abrange esta questão em seu livro *Comunidades Imaginadas*. Também abordará as concepções de Mari Jose Olaziregi Alustiza, Txetxu Aguado e outros autores que tratam da identidade basca dentro do estado espanhol. Esta análise pressupõe estabelecer os rastros da identidade basca na narrativa de Atxaga, destacando os elementos metafóricos do conto e a conceituação do termo plágio. Os primeiros expressam as dificuldades da língua basca no curso da história do País Basco; com relação ao plágio, a ideia de usar-lo como forma de subverter a originalidade e como estratégia para que el euskara, através da linguagem literaria seja (re)reconhecido no cenário nacional e internacional. Junto a estes também será analisado o conto e a linguagem utilizada por Atxaga em sua narrativa.

Palavras-chave: Bernardo Atxaga. Literatura. Plágio. País Basco.

ABSTRACT

The essay is a reading of Bernardo Atxaga's short story "Método para Plagiar", which is part of the book *Obabakoak* (1988). There is an attempt to create a relation between Atxaga's writing and what is understood from identity, in relation to his language, the Euskara. To do so, it will be used the concept of identity developed by scholars who study this theme, such as Mari José Olaziregi Alustiza, Benedict Anderson, who thoroughly studies this topic in his book *Imagined Communities*. Moreover, Txetxu Aguado, who also studies the topic of identity within the Spanish State. This analysis intends to establish traces of identity in Atxaga's writing, while using metaphorical elements of a short story and plagiarism. The former one expresses the difficulties of the language in the history of the Basque Country; the later one regards to the meaning of the term plagiarism, which implies the originality, but ironically is justified as a strategy of the Euskara to be (re)recognized. In addition, the short story and the language used by Atxaga are analyzed.

Keywords: Bernardo Atxaga. Literature. Plagiarism. Basque Country.

SUMARIO

1	INTRODUCCIÓN	10
2	BERNARDO ATXAGA FRENTE A LITERATURA VASCA	12
2.1	PANORAMA DE LA LITERATURA VASCA.....	14
2.2	ATXAGA, LA LITERATURA SU DESTINO NATURAL	22
3	EL LENGUAJE LITERARIO DE ATXAGA	29
3.1	LA COMPOSICIÓN DE LOS CUENTOS EN <i>OBABAKOAK</i>	29
3.2	EL CUENTO “MÉTODO PARA PLAGIAR”	35
3.2.1	Los higos	38
3.2.2	Grand Saint Antoine	39
3.2.3	Ejercicio del plagio	41
3.2.4	Cómo llevar a cabo el plagio	45
3.3	IDENTIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA	49
4	CONSIDERACIONES FINALES	51
5	REFERENCIAS	54
6	ANEXO A	57

1 INTRODUCCIÓN

Percibir qué es identidad, cómo se construye y cuáles son los patrones que la rigen es un camino que el hombre traza delante de aquello que él concibe que puede identificarlo con su entorno, su cultura, sus creencias, sus lenguas, y su historia. Es un proceso en que ocurre la incorporación entre el pasado y el presente. Esta identidad está en continua transformación, pues cada nuevo registro que surge, contribuye para el enriquecimiento no solo de la historia de un pueblo sino de su cultura, su arte, su música, su existencia.

La identidad se establece a través de memorias colectivas e individuales, un reflejo de toda una cultura transmitida por una comunidad. Esta identidad no es estática, sino que se construye y reconstruye permanentemente. En este movimiento se presenta la literatura, pues, en su papel de construcción de significados, de rescate muchas veces, promueve la percepción del otro, compartiendo los sentidos de la vida a través de las gafas de un escritor. El arte de la palabra es la literatura, en ella los seres habitan sus historias, los conflictos ocurren, las relaciones se desarrollan con sus encuentros y desencuentros, los cuestionamientos y sus percepciones se aclaran y encuentran las respuestas. La literatura puede ser identitaria, pues contribuye a la construcción de una comunidad, a medida que crea una dinámica entre el tema desarrollado por el autor, haciendo una conexión con lo que fue heredado y los cambios que se pueden producir en una comunidad de lectores.

Es una paradoja que se presenta, porque a pesar de que el lector por un lado sabe que no se trata de un mundo real, su relación con el texto hace que él se mueva con la historia de manera que el texto adquiere un aspecto formador. Crear y recrear en los textos literarios, establece una complicidad con la comunidad, con el lector que se reconoce entre las líneas del texto. La lectura da vida a aquel que lee, alienta nuevos proyectos, y reafirma aquello que se cree cosificado, dándole un sentido de identidad sin perder las referencias de lo que está más allá de fronteras. El escritor vasco Bernardo Atxaga plantea precisamente que el sentimiento de pertenencia, de identidad que se construye a lo largo de los años, tiene en cuenta también la representación de los otros.

Escribí una vez que una nación no era únicamente el conjunto de personas que vivía en un territorio o hablaba una misma lengua, sino que era, sobre todo, un plural reconfortante, una forma de decir

‘nosotros’. Creo que es así, y que la palabra clave de la definición es ‘reconfortante’. (ATXAGA apud ALSINA, 2003, p.199).

Esta construcción de identidad fue lo que me aproximó a Atxaga, pues viví en el País Vasco, y la lectura del libro *Obabakoak*, me trajo claramente a la memoria los paisajes, las costumbres de la gente, las charlas, el folclore de la región. ¿Cómo todo ello podía ser aprehendido por la literatura? Así empecé a caminar por el texto y me deparé con el cuento “Método para Plagiar”. Curiosamente lo leí recordando que a finales de los años ochenta cuando allí viví, había toda una política de implemento de la lengua vasca en las escuelas. El título del cuento fue para mí como un resucitar de las palabras que fui aprendiendo a lo largo del tiempo junto al pueblo. El orgullo de la gente era evidente cuando les preguntaba sobre el idioma y me contestaban que era una lengua que no tuvo ninguna influencia de otra lengua y cuya raíz era desconocida.

Además, el título del cuento me llamó la atención por provocativo, pues parece ser cuestionable por todas las discusiones éticas que son generadas a partir de la palabra plagio, y conlleva cierto tono de ironía pues se “parodia el estilo de los textos de teoría literaria, y es innegable que el efecto que con ello se logra es extremadamente cómico.” (OLAZIREGI, 2002, p. 111). El cuento también sugiere que ya no hay historias originales, todas ya fueron escritas. Pero está claro que, la controversia en torno del tema trae en su esencia el desafío que el autor sugiere para el desarrollo de la lengua vasca a través de la literatura. Una estrategia sugerida por el autor en el texto es para que surjan escritores que utilicen el plagio como manera de crear una identidad para que la lengua salga de su aislamiento.

El trabajo plantea pues un recorrido a través del cuento “Método para Plagiar”, procurando identificar las huellas que sugieren la identidad vasca. Ha sido, por tanto, una reflexión hecha a través de mi lectura del texto y de críticos y investigadores que se ocupan del universo de Atxaga. Para introducir el tema trataré en el primer capítulo de dar una visión panorámica de la literatura vasca a lo largo de la historia, su compromiso con la proyección, reconocimiento y modernización del euskara como lengua de literatura y ubicar al escritor vasco Bernardo Atxaga dentro del panorama de la literatura vasca. En el segundo capítulo realizaré un recorrido por el libro *Obabakoak*, y un análisis del cuento “Método para Plagiar”, describiendo su estructura y los elementos literarios como forma de identificar (¿o no?) la identidad vasca en el escritor. Para finalizar, apuntaré algunas consideraciones finales sobre el tema.

2 BERNARDO ATXAGA FRENTE A LITERATURA VASCA

El escritor vasco Bernardo Atxaga¹ es aún desconocido en Brasil. Cuando hablamos de la literatura ibérica, los textos reconocidos en nuestro país están reducidos a los de lengua castellana. La diversidad lingüística, literaria y cultural dentro de España pasa desapercibida en el panorama global. Hay una heterogeneidad vinculada a la identidad en el territorio de cada provincia en España. Esas diferencias culturales y lingüísticas son responsables por obras literarias producidas en catalán, gallego y euskara. En el país Vasco, Atxaga representa la referencia máxima, según los críticos, en la literatura vasca. Es uno de los creadores de mayor penetración y originalidad en su contexto y fuera de él. Es en el momento el escritor vasco más premiado y más vendido, uno de los más destacados y reconocidos internacionalmente por la calidad de su obra, además de ser “uno de los pocos que supera el circuito escolar” (OLAZIREGI, 1998/1999, p. 307). Fue indudablemente quien presentó la literatura vasca fuera de las fronteras de Euskadi².

Gorka Aulestia Txakartegi³, al abordar el tema de los escritores rupturistas de la generación de los 70, cercanos a Gabriel Aresti, supuso la instauración de un nuevo tiempo en la literatura vasca. Ellos fueron responsables de cambios estilísticos, de la ampliación de nuevos géneros literarios quebrando así los paradigmas de la época. Reconoce que el escritor guipuzcoano Bernardo Atxaga fue el más representativo y supo mantener su coherencia ideológica desde sus primeros trabajos. Para Aulestia, la estética de Atxaga lo conceptúa como un:

excelente narrador que capta al lector con numerosos símiles, analogías y juegos de palabras que le han convertido en referencia obligatoria de la renovación literaria en el último cuarto del siglo XX y como verdadero explorador del mundo de la ficción: además de ser el escritor vasco más traducido en el extranjero, y más leído en el País Vasco. (AULESTIA, 1997, p. 268).

¹ Seudónimo de Joseba Irazu Garmendia.

² es el neologismo creado por Sabino Arana para referirse a la patria vasca que, según el nacionalismo vasco, estaría formada por las provincias españolas de Vizcaya, Guipúzcoa, Álava y Navarra y los antiguos territorios de Sola (Soule o Zuberoa), Baja Navarra (Basse Navarre) y Labort (Labourd), en la actualidad partes del departamento francés de Pirineos Atlánticos. El término fue utilizado por Arana en sus escritos por primera vez en septiembre de 1896 y más comúnmente a partir de 1901.

³ Escritor e profesor de literatura vasca, codirector de la Revista Sancho el Sabio y miembro de honor de Euskalzaindia – Real Academia de la lengua vasca.

Su libro, *Obabakoak*⁴ (1988), obra que trajo el euskara⁵, lengua vasca, a su transcendencia más allá de las fronteras del país vasco, marcó el inicio de su carrera internacional y fue traducida a 27 idiomas. Para el escritor el libro se trató de “Un proceso de diez años. Muchos trabajos reescritos. Mi única dedicación en estos tres años. Historias dentro de otras historias, personajes entremezclados. En los límites en el hilo” (Atxaga apud Aulestia, 2010 p. 269). La obra comprende un ciclo de cuentos (26 cuentos en total) dividido en tres secciones: el ciclo de Obaba, Nueve palabras en honor al pueblo de Villamediana, y una última sección, donde los cuentos se unen para crear una narración unitaria, En busca de la última palabra. Los cuentos que retratan personajes marginados en el pueblo de *Obaba*⁶, fueron originalmente escritos en euskara, y traducidos al castellano por el propio autor.

Jon Kortázar⁷ (2003), en su libro *Literatura vasca desde la transición*, traza un panorama sobre la expulsión de la lengua vasca, las dificultades de uso privado durante el franquismo, el cultivo literario débil, los cambios provocados con la refundación nacionalista y los nuevos planteamientos en la literatura, y así define el libro *Obabakoak* de Atxaga :

La obra ha causado un impacto profundo en el mundo de la literatura vasca, y su traducción al español ha permitido que la producción en lengua vasca sea conocida fuera de las fronteras de la lengua. Su impacto psicológico, como reafirmación interior, como salida al exterior, ha sido una de las alegrías a las que el autor nos ha acostumbrado en su continuada labor literaria. (KORTÁZAR, 2003, p. 54)

⁴ Recibió el Premio Euskadi, el Premio de la Crítica, el Prix Millepages y el Premio Nacional de Narrativa. Ha sido traducido a veintisiete lenguas y llevado al cine con el título *Obaba*.

⁵ Es la única lengua no indoeuropea de la península Ibérica. Su origen es aún desconocido, pero probablemente existe hace 4.000 años. El filólogo Alfonso Irigoyen propone que la palabra *euskara* procede del verbo "decir" en vasco antiguo, y significaría literalmente "forma de decir", "forma de hablar", "habla" o "lenguaje". En la actualidad, en España es hablado en las tres provincias del País Vasco (Álava, Vizcaya y Guipúzcoa), así como también en parte de la Comunidad Foral de Navarra y en el enclave de Treviño (Castilla y León). Y en Francia el euskera es hablado en los territorios de Labort, Baja Navarra y Sola, e integrantes junto a Bearne del departamento de Pirineos Atlánticos. Son cerca de 800.000 vascos parlantes (euskaldunak).

La decisión de utilizar el término **euskara** en este trabajo se debió al hecho de que el autor Bernardo Atxaga así la designa, mientras otros autores utilizan *euskera* o *euskara*, pues, se trata de una palabra cuya forma varía ligeramente de un dialecto a otro es el nombre de la lengua: mientras que para unos es **euskara**, para otros es **euskera**... o bien puede ser **eskuara**, o **üskara**.

⁶ Dio unidad temática a cuentos como *Sugeaktxoriari begiratzén dionean* (1984), *Bi letter jaso nituen oso denbora gutxian* (1984. *Dos letters / Cuando una serpiente*. Ediciones B, 1990), la novela corta *Bi anai* (1985. *Dos hermanos*, Ollero & Ramos, 1995), y la conocida *Obabakoak* (1988. *Obabakoak*, Ediciones B, 1989).

⁷ Catedrático de literatura vasca en la Universidad del País Vasco desde 1992.

La crítica extranjera y la nacional se rindieron ante la obra. Los críticos internacionales lo consideraron como una novela ‘viva y brillante’, con una exuberancia de estilos y lenguajes: “Quedaba claro que el libro había marcado un punto de inflexión en la evolución de la literatura vasca moderna y que las cosas no iban a ser iguales después de *Obabakoak*.” (OLAZIREGI, 2002, p. 61).

Para explicar el impacto y la trascendencia del libro trataré de dar una visión panorámica de la literatura vasca a lo largo de la historia, de su compromiso con la proyección, reconocimiento y modernización del euskara como lengua de literatura. Además de esto, pretendo ubicar al escritor guipuzcoano, Bernardo Atxaga, en este panorama y delinear los rasgos identitarios vascos en su escritura a través del cuento “Método para Plagiar” de su libro *Obabakoak*.

2.1 PANORAMA DE LA LITERATURA VASCA

En su artículo “Encuentros y desencuentros con la literatura vasca”, Mari José Olaziregi⁸ (2001), trata sobre el escenario de la literatura vasca hoy y su proyección en el futuro y señala que entiende que la literatura escrita en lengua vasca no difiere de cualquier otra literatura en el mundo. Cabe resaltar que al principio las publicaciones eran propuestas con fines de ampliar y actualizar la literatura. Estos objetivos fueron cambiando, impulsados por nuevos sistemas literarios responsables de dibujar un nuevo panorama. La autora constata que:

Hoy en día, la literatura escrita en euskara dispone de una infraestructura editorial, de una institucionalización que nos permite hablar de la autonomía del hecho literario vasco. Autonomía que ha sido sostenida e impulsada por la situación política surgida a partir de la transición democrática española. [...] Además de lo dicho, se puede constatar que hoy en día se lee más que nunca en euskara y la oferta literaria actual es la más variada que nunca hemos tenido. (OLAZIREGI, 2001 p. 380).

⁸ Maria José Olaziregi Aluztia, doctora en Filología Vasca, profesora Titular de la Universidad del País Vasco, miembro correspondiente de la Academia Vasca-Euskaltzaindia., directora y creadora del Portal Multilingüe de literatura Vasca y directora para la promoción y difusión de la lengua vasca en el Instituto Vasco Etxepare. También es escritora e investigadora de literatura vasca. Su aproximación a Bernardo Atxaga, la identidad y la literatura vasca me ayudaron a trabajar el tema. Le agradezco por su disponibilidad en ayudarme a encontrar sus artículos para la elaboración de mi trabajo, además de ponerse a mi disposición a lo que fuese necesario en esta área.

Hasta el último tercio del siglo XIX los textos escritos en lengua vasca se restringían a objetivos formativos, ideológicos o doctrinarios pero este escenario cambia a finales del siglo XIX, con la derogación de los derechos forales en 1876, cuando surge un nuevo género literario que es la novela. El derecho foral o régimen foral es el conjunto de estatutos jurídicos de la región vasca que reglaban la vida de la comunidad, característica de la monarquía de la época. Se trataba de un régimen de soberanía con contrapartida, todos tenían un rey y cada territorio sus propias instituciones, leyes y fueros. Estos fueros recogían las costumbres, los privilegios otorgados por los reyes, así como un conjunto de disposiciones que preservaban la nobleza, el clero y el vasallaje. Era un pacto solemne entre la población y el rey. Había un dicho en la época: “Antes fueran leyes que reyes”. Por cuestiones de la falta de unidad del País Vasco y de las Guerras Carlistas, este régimen perduró hasta la tercera Guerra Carlista en 1876, cuando fue promulgada la abolición de la ley de los fueros.

En esta misma época, según Olaziregi (2002), entra en escena el nacionalismo vasco, ese sentimiento de vasquidad, que utilizó la escritura en lengua vasca como instrumento de contribución para la “creación de la Nación Vasca”, eso es, la literatura fue utilizada “para establecimiento de una identidad y nación, la vasca” (Olaziregi, 2008/2009, p. 358). Esa identidad también tiene relación con la lengua. Para Jesús María Lasagabaster⁹ (2011), dentro de lo literario se definió la especificidad y la identidad de la sociedad vasca. Así que la relación de la lengua con la literatura vasca según él se puede traducir como:

hacer literatura euskérica ha sido hasta bien entrado el siglo XX, una manera no ya implícita sino hasta explícita en muchas ocasiones no simplemente de cultivar el euskara, sino de hacer una implícita apología de la lengua y de demostrar en la práctica su validez, comparable a la de otras lenguas desarrolladas para expresar los complejos universos de la realidad o de las ideas. (LASAGABASTER, 2011).

Benedict Anderson en su libro *Comunidades Imaginadas* (1993), trata de cómo se construye el concepto de nación a partir de esta concepción de literatura escrita. Eso es, la manera como los hombres imaginan su comunidad como nación es construida en los textos. Esa concepción de pensar y representar la comunidad imaginada nacional, se debe

⁹ Jesús María Lasagabaster Madinabeitia (1931-2013) Profesor y escritor donostiarra.

en parte a la novela, las editoriales y los periódicos. Cada uno de ellos es un medio de hacer nacer la idea de una comunidad. La novela para él describe la vida de los ciudadanos, sus costumbres, mientras que el periódico, concibe sus ideas a partir de informaciones; son los géneros que proveen medios para que se pueda representar y pensar “la comunidad nacionalmente imaginada” (ANDERSON, 1993, p 73). Se trata de un camino para desarrollar las verdades, los conceptos y las ideologías. En su concepción el libro tiene “su papel estratégico en la difusión de ideas” (ANDERSON, 1993, p. 59), pues se debe tener en cuenta que:

En un sentido bastante especial, el libro fue el primer producto producido en masa, al estilo moderno. Esta idea puede entenderse si comparamos al libro con otros productos industriales antiguos, como los textiles, los ladrillos o el azúcar. Estos bienes se miden en cantidades matemáticas (libras, montones o piezas). Una libra de azúcar es simplemente una cantidad, un montón conveniente, no un objeto en sí mismo. En cambio, el libro es un objeto distinto, autónomo, exactamente reproducido en gran escala, y aquí prefigura a los bienes durables de nuestra época. Una libra de azúcar se funde con la siguiente, cada libro tiene su propia autosuficiencia eremítica. (ANDERSON, 1993, p. 59)

La publicación de la primera novela en lengua vasca por Domingo Agirre (1864-1920) influye grandemente en la evolución del género con su modelo costumbrista: folklore, tiempo detenido, tiempo circular, novela sin novela, idilio. Este modelo reproducía la vida y el paisaje de los vascos, y el lenguaje del narrador “reflejaba el habla popular de los vascoparlantes de la época” (OLAZIREGI, 2011). El lenguaje es una herramienta que ayuda al individuo a organizar su imaginario social y la simbolización de su experiencia. Esta se construye a través de palabras: los sonidos, los colores, las formas, los gestos y la expresión facial. Para Lasagabaster (2011),

la lengua no la hacen los académicos, sino los hablantes, y los escritores, en cuanto hablantes cualificados, tienen ante sí el arduo problema de convertir un modelo de lengua un tanto "artificial" en una herramienta viva y flexible, adaptable a la expresión literaria de las nuevas realidades y las nuevas visiones del mundo a las que debe hacer frente una literatura que aspira a instalarse en la modernidad. (LASAGABASTER, 2011).

A lo largo de los años, de acuerdo con Olaziregi (2011), además de escritores hombres, se produce la aportación de mujeres en el escenario literario. Autoras como Rosario Artola, y otras que participaban de la *Asociación de Mujeres Nacionalistas*,

a pesar del hecho que tuvieron una posición secundaria, con relación a los hombres, escriben para revistas y publicaciones haciéndose oídas en la palabra escrita y oral.

Sin embargo, ya en el primer tercio del siglo XX la Guerra Civil Española provocó un efecto devastador para la producción literaria en euskara, que se debió al gran número de bajas y exilados que fueron reprimidos por el banado vencedor franquista. La lengua vasca fue expulsada de los ámbitos públicos, como la prensa, la escuela, la administración (fue prohibida incluso en los registros de nombres durante el franquismo), tornando así la producción literaria débil y precaria. La relación entre los escritores y su público se daba a través de concursos de la Academia, y las obras eran publicadas precariamente y a veces costeadas por los mismos autores. Los escritores a veces acudían a las entidades religiosas para hacer sus publicaciones: “De esta forma la Iglesia Católica se convirtió en uno de los mundos más comprensivos con la lengua vasca” (KORTÁZAR, 2003, p. 15). En la primera década del régimen franquista sólo se publicó en vasco *Arantzazu: euskal-sinismenaren poema* (*Arantzazu: poema de la fe vasca*, 1949), del franciscano Salvatore Mitxelena (1919 – 1965). (AULESTIA, 2008, p. 51).

En el exilio, proliferaron algunas publicaciones, entre ellas la revista *Euzko Gogoa* [Alma Vasca], publicada en Guatemala y Biarritz en lengua vasca por el sacerdote y exjesuita Jokin Zaitegi, y la editorial *Ekin* [Acción] en Buenos Aires, que según Irujo (1948), uno de sus fundadores, tuvo como objetivo la publicación de libros con temas vascos para la difusión de estos más allá de las fronteras, no solamente en Euskadi, sino por todo el mundo. En ellas los escritores hacían llegar a los lectores sus pensamientos en el exilio, con el objetivo rechazar la opresión del franquismo. Aunque su contenido fuese político manifestaban creativamente su libertad, siendo considerados pioneros, en gestar la nueva generación.

Es interesante percibir que la experiencia del exilio para estos escritores despertó en ellos un sentimiento de nacionalismo, de vasquidad, de identidad con su patria lejana. Claudio Magris, en su libro *Utopía y Desencanto* (2001), trata de esos sentimientos que parecen ser contradictorios en sus significados: el desencanto es estar viviendo alejado de su patria y la utopía el sentimiento de que se puede construir algo mejor de lo que se está viviendo. Haciendo una analogía con el título del libro, es posible considerar que esos sentimientos pertenecen a la memoria de lo que

vivimos y lo que estamos ahora construyendo. Traduciendo eso: es nuestra identificación de a quién pertenecemos, nuestra manera de vivir y de ver el mundo este sentimiento de pertenencia el autor italiano lo describe como identidad:

La identidad no es un rígido dato inmutable, sino que es fluida, un proceso siempre en marcha, en el que continuamente nos alejamos de nuestros propios orígenes, como el hijo que deja la casa de sus padres, y vuelve a ella con el pensamiento y el sentimiento; algo que se pierde y se renueva, en un incesante desarraigo y retorno. Quien mejor ha expresado el amor a la patria, siempre pequeña y siempre grande, no ha sido quien celebra bárbaramente el terruño y la sangre, olvidándose de que ésta es siempre mestiza, sino quien ha tenido experiencia del exilio y de la pérdida y ha aprendido, de la nostalgia, que una patria y una identidad no se pueden poseer como se posee una propiedad. (MAGRIS, 2001, p. 74).

De ahí que la generación posguerra sea entendida como una de las más importantes, por posibilitar una continuidad para la creación literaria. Así son consideradas las ediciones de poesías postsimbolistas, cuyos autores, J. M. Lizardi, Lauaxeta y Orixé, buscaron explotar la expresividad de la lengua. Con ello posibilitaron una mayor expresión para la literatura vasca. La poesía tenía una ventaja frente a las novelas pues su publicación era más fácil; se publican poemas sueltos, puesto que “la actividad editorial normalizada era prácticamente imposible” (Olaziregi, 2001, p. 28). A pesar de ser tiempos donde permanecían las dificultades para la escritura literaria en euskara, los escritores realizaban este acto de escribir como un compromiso político de modernizar la literatura.

El rompimiento del modelo costumbrista, que tenía tres grandes ejes: patriotismo, fe y vasquidad, ocurre con Txillardegí¹⁰ (1929 - 2012). Este escritor con su novela *Leturiaren egunkari ezkutua* [*El diario secreto de Leturia*] (1957), “establece un diálogo con el existencialismo francés” (KORTÁZAR, 2003, p. 20). Con él se entiende que surge la novela moderna, marcando así un antes y un después en la literatura vasca. Junto con Aresti, trajo como componente espacial el ámbito de la ciudad. Su obra reflexiona sobre temas como la soledad, el fracaso, la muerte, la angustia de las elecciones, la existencia de Dios. Los temas políticos también hacían

¹⁰ Seudónimo de José Luis Álvarez Enparantza, lingüista, político y escritor. También utilizó los seudónimos de “Igara”, “Usako” y “Larresoro”.

parte de su escritura, por su vínculo con la política y directamente con ETA¹¹, pues fue uno de sus fundadores y posteriormente uno de sus senadores.

Otro ejemplo es el caso de Ramón Saizabitoria, “canonizado por la crítica académica vasca” (Olaziregi, 2001), que vio la necesidad de ampliar y actualizar la literatura. Su producción adquiere aires del *Nouveau Roman* francés, y de ahí el giro en la construcción de lo literario es radical, tanto en lo que respecta a la concepción de los personajes, como del narrador, la ruptura cronológica, el énfasis en descripciones totalizadoras en la narración y el uso de un lenguaje anti retórico. La experimentación y la vanguardia traen un nuevo escenario para la literatura vasca.

Con el retorno del sistema democrático a España, en 1975, tras el fin de la dictadura franquista, hubo cambios que posibilitaron el afianzamiento de un mayor desarrollo de la literatura vasca. Varios factores fueron responsables:

[...] (desarrollo industrial y económico, afianzamiento de las escuelas vascas o ikastolas, unificación del euskara, gran activismo político contra el régimen franquista que censuraba toda actividad cultural en euskara, campañas de alfabetización en lengua vasca...), crearon un humus propicio para la germinación de nuevos planteamientos literarios. (OLAZIREGI, 2002, p. 28).

La unificación de la lengua¹², siete dialectos y múltiples variantes, y su normalización (1982), ofreció al euskara el apoyo y su uso en los ámbitos claves de la sociedad. La lengua estándar, el euskara batua, reconocida como cooficial junto al castellano, fue sin duda el factor responsable por el desaparecimiento de rasgos diglósicos. Estos rasgos se daban como consecuencia de los diversos acentos existentes en el País Vasco y de la falta de escolarización de la población. El euskara era una lengua del entorno rural, pastoril y pesquero. Sus hablantes se entendían entre si fuera en el dialecto que se tratase, tanto los iletrados como los cultos. Ese proceso

¹¹ Euskadi Ta Askatasuna (País Vasco y Libertad). Fundada en 1958 durante la dictadura franquista. Es una organización terrorista que se proclama independentista, *abertzale*, socialista y revolucionaria.

¹² El euskara unificado no es una neolengua, precisamente porque sus bases están en una tradición, que en el caso de los tan diferentes y distanciados dialectos de la lengua vasca pueden contentar a todos. Se optó por una norma central, basada en el guipuzcoano y en el labortano, y se dejaron de lado los dialectos que se sitúan en los márgenes, el vizcaíno, a pesar de su componente demográfico, y el suletino, y el navarro. (KORTAZAR, 2007).

de unificación se dio al comando de Koldo Mitxelena¹³, pero no estuvo desprovisto de problemas como se esperaba. Varios sectores de la sociedad intentaron entorpecer el proyecto, y los defensores de la unificación fueron acusados de progresistas y comunistas. Pero esa unificación trajo beneficios a los hablantes y lectores que fueron acostumbrándose a la nueva norma.

Ese movimiento de actualización y normalización hizo que se paralizase la pérdida de la lengua, dándole el prestigio que merecía. Posibilitó que esta recuperase su identidad, su influjo, y se extendiese de la escuela hasta la Universidad. Este nuevo contexto político ofreció a los escritores posibilidades nunca antes conocidas. Kortázar cita al sociólogo J.M. Torrealday para trazar el retrato sociológico del escritor en la época:

El escritor vasco se ha visto o reconocido a sí mismo como un servidor de una lengua y de un pueblo minorizado, y como parte activa de la sociedad; no ha caído en selectas tertulias de café, no ha sido tampoco un “bohemio”; ha sabido siempre que sus lectores era minoría, pero esa minoría no era en modo algún elitista, sino popular; [...]. (TORREALDAY apud KORTÁZAR, 2003, p. 18).

Este cambio de rumbo posibilitó que la producción literaria fuese incrementada y se desarrollase plenamente. El género de la poesía adquirió un tono más existencial con Aresti¹⁴ (1933 – 1975), que supo expresar los cambios que estaban ocurriendo en *Euskadi*, creando una nueva simbología: “recogió el símbolo de la piedra, esencia del monumento prehistórico y lo llevó a su máxima expresión como un símbolo del pueblo vasco fuerte en la resistencia al franquismo” (KORTÁZAR, 2003, p. 20). Su poesía caminaba por el realismo social. Para él la literatura tenía la capacidad de transformar la sociedad. A pesar de ser un autor controvertido, influenció grandemente a los autores contemporáneos, siendo considerado el poeta más importante de la segunda mitad del siglo XX.

¹³ Lingüista español de origen vasco, considerado una de las máximas autoridades en los estudios sobre lengua vasca, y uno de los artífices de su unificación.

¹⁴ Prolífico escritor en euskara que escribió excelentes trabajos de poesía y teatro. Mostró un gran interés por la unificación de la lengua vasca y defendió el uso del euskara común unificado. Fue fundador de la editorial Lur y dio a conocer a una nueva generación de escritores vascos.

Hay que destacar aquí también a Atxaga, con la obra poética *Etiopia* (Pott, 1978). La contracultura y la neovanguardia europea hacen parte de este nuevo concepto de hacer literatura, donde “la fragmentación del individuo da lugar a la renuncia de la utópica unidad de la conciencia humana” (ATXAGA apud IMAZ, 2011, p. 168). En uno de los textos del libro vemos el reflejo de este movimiento:

Lo que tú eras
entrecruzamiento de dos viejas huellas
se ha perdido, te has perdido
se ha roto el ANFORA
multiplicado en mil espejos
no eres sino la última borrosa imagen
una frente salpicada de oscuro
y de ceniza
tus pies vírgenes hiriéndose
en los guijarros del laberinto (ATXAGA apud IMAZ, 2011 p. 169).

En el género narrativo, según Olaziregi (2002, p. 29), “la novela vasca recuperó el gusto de contar”. La producción de textos narrativos fue beneficiada por esa nueva coyuntura e impulsada también por el creciente número de revistas literarias. En un primer momento, la producción de los textos literarios aumentó por la demanda de los estudiantes seguido de la mercantilización literaria, produciendo un fenómeno antes desconocido, los *bestseller*. Para Lasagabaster:

La nueva situación política tuvo efectos positivos en la vida y la actividad cultural, y agitó fuertemente las aguas de la vida literaria vasca: proliferación de editoriales, de ayudas a la creación, de premios literarios... Tal vez, estos últimos sobre todo, con una profusión a la que apenas podían responder la actividad literaria en una lengua tan minoritaria y con un número tan restringido de lectores potenciales como el euskara. (LASAGABASTER, 2011).

A través del género narrativo la literatura escrita en euskara trasciende las fronteras del País Vasco. Este contexto destaca Bernardo Atxaga con su colección de cuentos en el libro *Obabakoak* (1988). Esta obra llevó a los lectores hacia un mundo fantástico e imaginativo aún no conocido en la literatura vasca. Como fue señalado anteriormente, su traducción al castellano impulsó al autor y a la literatura en lengua vasca al escenario internacional, de manera que fue el primer escritor vasco que con su obra obtuvo el Premio Nacional de Narrativa (1989):

Se trató del inicio de una trayectoria internacional refrendada por 27 traducciones y premios de reconocido prestigio, una trayectoria que permitió que la literatura vasca obtuviera su lugar en el mapa mundial de las letras. (OLAZIREGI, 2011).

En 2002, la tarea narrativa de Atxaga fue continuada por Unai Elorriaga (1973 -) con *SPrako tranbia*¹⁵. Según Lasagabaster (2011) “sus respectivos textos pueden marcar los nuevos referentes de la creación literaria vasca actual y el nuevo estatuto literario del escritor.”

2.2 ATXAGA: LA LITERATURA, SU DESTINO NATURAL

Tras un breve repaso por la literatura vasca, volvamos a retomar el tema del trabajo, Bernardo Atxaga y su obra. Esta es extensa y variada y abarca varios estilos: la poesía, la novela, el cuento y la literatura infantil. Es un escritor que sobresale en este nuevo contexto vivido por la literatura en el País Vasco, al adecuarse al nuevo reto que se propone y la situación de diglosia aún vivida por la lengua vasca. Olaziregi, en *Leyendo Bernardo Atxaga*, obra que hace un recorrido a lo largo del universo literario del escritor a través de las obras narrativas *Obabakoak* y *Memorias de una Vaca*, afirma que:

nos encontramos ante un escritor que gusta de combinar los diferentes ámbitos creativos, y que no duda en subvertir los estrechos márgenes de la producción literaria incorporando, para ello, expresiones artísticas que enriquecen y matizan su universo creativo. (OLAZIREGI, 2002, p. 36).

La popularidad del escritor viene en primer lugar del hecho que él probó que se puede ser universal escribiendo en una lengua minoritaria. Desde la publicación y traducción de: *Obabakoak* además de ser el autor más traducido y premiado es aún aquél que más imparte conferencias. Los miles de lectores que tiene en todo el mundo y la repercusión de su escritura lo llevaron a estar incluido en programas universitarios internacionales, como la Cátedra Bernardo Atxaga del Instituto Etxepare, en la City University de Nueva York.

En una investigación realizada por Idurre Alonso Amezua, filóloga vasca y profesora de la Universidad de Mondragón, editada en el libro *Erdigune literarioak*

¹⁵ “*Un tranvía en SP*” - primera novela del autor, publicada por Alfaguara, en 2001, recibió el Premio Nacional de Literatura en 2002.

irakaskuntzan (Núcleos literarios en la enseñanza), se analiza la enseñanza de la literatura vasca en el Bachillerato. La autora señala que lo que es enseñado en las escuelas determina lo que será transmitido a otras generaciones; ese hecho está vinculado a la memoria colectiva, motivo por el cual analizó la función de los autores en las aulas. Bajo esta visión y a través de las entrevistas y encuestas realizadas constata que:

¿Axular, Lauaxeta, Gabriel Aresti, Etxepare...? No. El escritor más conocido y leído por los alumnos de Bachillerato que estudian la historia de la literatura en euskera nada tiene que ver con los clásicos. Al contrario de lo que ocurre en las enseñanzas en castellano, en lengua vasca un autor contemporáneo encabeza la lista: Bernardo Atxaga. (ALONSO apud FERNÁNDEZ, 2010).

Según Alonso, la obra de Atxaga se trata en el 84,4% de las clases, sobre todo porque Atxaga es un escritor que tuvo presencia en los medios de comunicación en comparación con otros escritores vascos, lo que supuso para estos un freno en darse a conocer. Lo cierto es que en cierta manera fue la crítica literaria la responsable de su valoración, puesto que “muchas de sus obras han sido consideradas como puntos de inflexión y ejes indiscutibles del canon actual de la literatura vasca en los distintos géneros” (OLAZIREGI, 2002, p. 39). El sociólogo J. M. Torrealdai, en 1996, constató a partir de entrevistas que Atxaga es una referencia en cuanto a su influencia sobre otros escritores actuales, así como es el mejor escritor actualmente en el País Vasco.

Joseba Irazu Garmendia, Bernardo Atxaga, empieza sus trabajos en Bilbao, en 1972. El punto de partida de este joven escritor casi desconocido por todos, es una obra de teatro vanguardista, *Borobila eta puntua* [El círculo y el punto]. Gabriel Aresti, poeta que promocionaba jóvenes escritores con fines de unificación del euskara, fue quien lo impulsó en su propósito de ser escritor. Según el propio Atxaga al recordar su inicio de carrera afirma que por no saber a quién enseñar su obra:

La llevé a esta librería a ver si le podía leer alguien que pase por allí. La vio uno de los poetas más importantes en lengua vasca que era Gabriel Aresti. Se la llevó y le gustó y dijo: yo la publico. Tardé más de un año y luego volvía a escribir con profesionalidad, con más constancia. Así fue como empecé. Lo importante es encontrar a un buen hombre en el camino. (ATXAGA apud RAMADAN, 2009).

Es la primera vez que el escritor guipuzcoano usa su seudónimo, según sus propias palabras en una entrevista para Javier López Iglesias “Decidí nacer de nuevo a los 20

años. Ahora soy dos personas”. Entrevistado para el blog de Hanafy Ramadan¹⁶ (2009), el escritor afirma que: “Suelo decir que Bernardo Atxaga tiene unos treinta años. Nació cuando estudiaba Económicas en Bilbao.” La elección del seudónimo tiene que ver con la situación política que se vivía en toda España, una situación no muy clara políticamente. Por prudencia al decidirse escribir en lengua vasca resolvió hacerlo con un seudónimo. “Elegí el tercer apellido mío (Atxaga) y el nombre de la persona que me dejó la máquina de escribir (Bernardo). Así nació Bernardo Atxaga.” (ATXAGA apud RAMADAN, 2009).

Su inicio fue vanguardista y experimental. Según Kortázar (2003, p. 28), el escritor afirma que hay tres etapas en su literatura: la vanguardista, la de legibilidad de los textos, donde el autor se acerca a sus lectores, período en que se aproxima de la narración oral y de lo fantástico, y, por último el ciclo realista. La novela *Ziutateaz* [Acerca de la ciudad] (1976), incorpora poemas, descripciones y textos dramáticos, que se asemejan a los dadaístas, expresionistas y surrealistas. La obra trata sobre los tiranos y la tiranía e incorpora una polifonía de voces. Los núcleos semánticos son el silencio y la cita que abre la sección de prosa: — “La ciudad es el símbolo del infierno” (OLAZIREGI, 2002, p. 41). Por ello, no hay como no acercarla al período de dictadura en que vivía el país, el panorama de represión y de restricción de libertad de los ciudadanos. La escribió durante su servicio militar y traduce el momento de su vida, El texto de la narrativa es una obra experimental en la que:

la plasmación textual de la historia pasa por la combinación de diferentes registros, la utilización de imágenes expresionistas, la modalización que altera diferentes personas narrativas, etc., un conjunto de estrategias que subrayan la riqueza textual de la novela. (OLAZIREGI, 2002, p. 41).

Atxaga introduce sus ideas prácticas con su primer libro titulado *Etiopia* (1978), que más tarde fue traducido parcialmente al castellano como *Poemas Híbridos* (1990) y posteriormente fue incluido junto a un CD con algunos de sus poemas cantados como *Nueva Etiopia* (1996). Es un libro de narraciones cortas y poemas con una carga de dramatismo, ironía y ternura. Con *Etiopia* ocurre la ruptura con cualquier idealismo, eso se puede percibir en parte de uno de sus poemas: “Pero nada dice el diccionario | del

¹⁶ Profesor de Lengua Castellana y Literatura

corazón de la gente | que marcha por la calle | nada dice de nosotros | nada dice de los parios | de la cárcel o del cuartel...” (ATXAGA, 1996).

Escrito hacia el final del franquismo y el inicio del período de transición, fue publicada artesanalmente por la editorial *Pott*, de la cual Atxaga participaba, considerada “underground”. Su título es una alusión a un juego de palabras, Utopía/Etiopía, ironizando las ideologías salvadoras y el fracaso de las utopías anarquistas. El texto contiene características expresionistas y su vocabulario mezcla lo casi rural con la ciudad, creando “un clima poético de especiales características, en el que los valores sensoriales, los colores, los sabores, las sensaciones táctiles acompañan a la musicalidad propia del texto.” (KORTÁZAR, 2003, p.34).

Obabakoak (1988), es una narrativa del período fantástico, y consagra a Bernardo Atxaga como escritor. El mismo autor la traduce al castellano. En esta edición, Atxaga escribe un epílogo autobiográfico titulado “A modo de autobiografía”, donde habla sobre “la ausencia del uso literario del euskera” (RODRÍGUEZ, 2001, p.176). Está claro para Rodríguez que lo que interesa a Atxaga es que el uso artístico del euskara ultrapase la función comunicativa. En cierta manera, Atxaga logra pasar al lector el efecto de que ciertas palabras no le son familiares, que no las conoce; eso porque los lectores todavía no poseen madurez con el idioma cuando se trata del plano artístico. Para que esto ocurra, la madurez de la lengua, es necesario que esta sea hablada y usada en la vida cotidiana:

Las lenguas no se asemejan al jabón. (...) Cuanto más se utiliza, más desgastada y menguada queda la pastilla. Con la palabra, sin embargo, se produce el fenómeno inverso: cuanto más se utiliza, más se enriquece. Para que la palabra perviva, es imprescindible que se utilice y se repita, que salga continuamente de nuestros labios. Así hablo un sabio árabe: la fuente de las palabras debe manar agua, debe gastar u malgastar el agua. La palabra debe utilizarse y volverse a utilizar, de lo contrario, no pueden sobrevivir. La repetición es la clave de la palabra. Las ideas expresadas por el sabio árabe son aceptadas por todos, o, al menos, así deberían serlo. [...] La repetición da vida a la palabra, la hace fácil de usar. (ATXAGA apud VICECONSEJERÍA DEL ESTADO VASCO, 2003, p. 4)

Para Atxaga escribir en euskara como lenguaje literario tiene un significado aún más importante. En un artículo en su página oficial en internet, comenta que el euskara es su primera lengua pues “las palabras siempre están asociadas a trazos de vida, y sirven de gran ayuda a la hora de preguntarnos por las personas y por el mundo”, “y ocupan un territorio amplio de nuestro espíritu” (ATXAGA, [20--]). El euskara para él es así:

Con todo, hay lenguas que nos marcan más que otras y ocupan un territorio amplio de nuestro espíritu. Es mi caso con el euskara: no porque fue la lengua de mi niñez, ni por llevar consigo-como dicen algunos escritores- una particular visión del mundo -me parece difícil-, sino por razón de su especial historia; una historia dura en la que mi familia, mis amigos, los miembros de mi generación, una tercera parte o más de los vascos, y yo mismo, nos hemos visto implicados. (ATXAGA, [20--]).

Lo que se concibe es que la literatura se insiere en un sistema social, y al escribir en una lengua con el alcance del euskara, minoritaria, el escritor tiene conciencia de que a través de su escritura está integrándola en un sistema que apoya el concepto de lo que es una nación y al mismo tiempo la identidad de un pueblo.

En su poema “Escribo en una lengua extraña”, incluido en el libro *Etiopia*, Atxaga transfiere al texto su sentimiento del euskara:

Escribo en una lengua extraña. Sus verbos,
la estructura de sus oraciones de relativo,
las palabras con que designa las cosas antiguas
-los ríos, las plantas, los pájaros-
no tienen hermanas en ningún otro lugar de la Tierra.

Casa se dice *etxe*; abeja *erle*; muerte *heriotz*.
El sol de los largos inviernos, *eguzki o eki*:
el sol de las suaves y lluviosas primaveras,
también *eguzki o eki*, como es natural;
Es una lengua extraña, pero no tanto.
Nacida, dicen, en la época de los megalitos
sobrevivió, lengua terca, retirándose,
ocultándose como un erizo en este lugar
que ahora, gracias precisamente a ella,
muchos llamamos País Vasco o *Euskal Herria*.
Sin embargo, su aislamiento no fue absoluto:
gato es *katu*; pipa es *pipa*; lógica es *logika*.
Como concluiría el príncipe de los detectives,
el erizo, querido Watson, salió de su madriguera
y visitó muchos lugares, y sobre todo Roma.

Lengua de una nación diminuta,
lengua de un país que no se ve en el mapa,
nunca pisó los jardines de la Corte
ni el mármol de los edificios de gobierno;
no produjo, en cuatro siglos, más que un centenar de libros:
el primero en 1545; el más importante en 1643;
el Nuevo Testamento, calvinista, en 1571;
La Biblia completa, católica, allá por 1860.
El sueño fue largo, la biblioteca breve;
Pero, en el siglo veinte, el erizo despertó. (ATXAGA, 1996).

Las palabras del poema de Atxaga nos llevan a recordar otro momento en la literatura, las palabras de Don Quijote, en el capítulo XVII de la segunda parte de *El*

Ingenioso Hidalgo de La Mancha, de Cervantes. Se trata del episodio del Caballero del Verde Gabán, donde Don Quijote al tratar sobre la vocación del hijo de D. Diego Miranda, y demostrando su inteligencia, le contesta:

Y a lo que decís, señor, que vuestro hijo no estima mucho la poesía de romance, doyme a entender que no anda muy acertado en ello, y la razón es ésta: el grande Homero no escribió en latín, porque era griego, ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino. En resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería que se extendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase al poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno, que escribe en la suya. (CERVANTES, 1615)

Con *Obabakoak*, Atxaga culmina su larga historia de esfuerzos a lo largo de dieciséis años en su carrera de escritor. Los relatos están interrelacionados, historias dentro de historias, y algunos de ellos premiados y publicados en años anteriores como el cuento *Camilo Lizardi* (1982), galardonado por el Premio Ciudad de Irún. En la revista *Lapurdum*, Gorka Aulestia, en su artículo “Bernardo Atxaga: un escritor cautivador”, afirma que: “Este libro es como un viejo arcón de caserío donde se pueden hallar diversos materiales literarios: leyendas, cuentos populares, rasgos autobiográficos” (AULESTIA, 2010 p. 107).

Su escritura singular se debe al hecho de que el escritor deconstruye la estética de la novela tradicional y convencional. Los hechos en ocasiones inverosímiles, las descripciones de las montañas y lo rural, la cronología discontinua, presentan a un escritor con un estilo novedoso. Pero Atxaga además de quebrar los patrones narrativos, lo hace en una lengua minoritaria, logrando que la literatura en euskara alcance valores universales. A eso Aulestia afirma que:

Bernardo Atxaga ha sabido crear su propio y bello estilo literario, Además de usar un vascuence funcional y práctico para reflejar el mundo moderno, cumpliendo de esta forma, el deseo del primer escritor vasco, Bernardo Detxepare: « Heuskara jalgi hadi kanpora! » (¡Euskara, sal fuera!), « Euskara jalgi adi mundura! » (Euskara, sal al mundo). (AULESTIA, 2010, p.276).

Para el escritor, uno de los secretos de *Obabakoak* [Los de Obaba] está en que no es histórico, tampoco tiene amarres, se trata de un mundo fuera de la realidad experimentada por los individuos. Obaba es el lugar donde se desarrollan los encuentros

y desencuentros fantásticos de los personajes. Una aldea entre las montañas, no definida geográficamente y mítica. Está aislada de los alrededores, y por ello es quizá una metáfora del País Vasco. Atxaga al referirse al mundo de Obaba, recuerda que nació entre las montañas de los pueblos de Alkisa, Albizur, Asteasu, Zizurkil, y el monte Ernio. Sus recuerdos que son de los años sesenta la calificaban de Guipúzcoa olvidada; “años más tarde, cuando me convencí de que se trataba de un mundo, y no solo de un territorio, yo lo bauticé de otra manera: “Obaba”. (ATXAGA, [20--]). Este mundo rural fue clave para formar la idea del paisaje, de las praderas, del vivir de los hombres en su cotidianidad; nada más corriente que un hombre rural hable de lo rural. La montaña que escondía muchas leyendas retratadas en literatura oral pasada por la población, los bertsolaris¹⁷ y sus canciones, los levantadores de piedras, una representación de la cultura de su pueblo. Ese mundo rural, en que el euskara hablado en las casas era cultivado le inspiró para escribir sus historias. Entre ellas, la historia de Manueltxo, un niño que se había vuelto perro, y que él recordó al escribir el cuento *Camilo Lizardi*. “Nadie se atreverá a negarlo: los lugares son mucho más de lo que parecen.” (ATXAGA, [20--]). En una entrevista por ocasión de la publicación del libro en japonés, le fue preguntado “¿De dónde vienen el nombre y el lugar de Obaba?” a lo que Atxaga contesta:

Efectivamente, el nombre tiene una historia. No está elegido al buen tuntún. En literatura, hay que procurar que todo sea significativo, desde el título hasta el punto final. Ni qué decir el nombre de la geografía donde todo sucede. Pero para explicar lo de "Obaba" tengo que hablar antes de la letra B, del sonido B. Yo suelo decir que la primera letra del alfabeto occidental es la A, pero que la primera en el tiempo es la B. Porque el sonido "B" es el primero que emitimos como seres humanos. Primero está la sonrisa del bebé, que, como dijo Aristóteles, es el primer signo de humanidad. Y luego viene el primer sonido: la B. Por eso precisamente se llama bebé al bebé. Y en muchísimas lenguas. En italiano es "bambino", en inglés "baby"; en árabe tienen palabras parecidas en relación a los niños pequeños, "abu", "bab". Pues bien: yo pensé que en Obabakoak se hablaba de unas gentes que hasta entonces habían estado en silencio. Que pasaban del mutismo a decir algo. Decidí que el nombre de la geografía debería tener varias "B", y elegí "Obaba" por ser una palabra que figura en las canciones de cuna vascas. Curiosamente, hay en el País Vasco un pueblo real que se llama casi igual: "Oba". (ATXAGA, 2004).

¹⁷ Persona que compone versos de forma improvisada.

3. EL LENGUAJE LITERARIO DE ATXAGA

En este capítulo trazaré un panorama del cuento “Método para Plagiar”, su estructura narrativa y los elementos metafóricos que pueden ser señalados en él. Al mismo tiempo procuraré interrogar al escritor sobre las cuestiones que pueden ser relacionadas en su texto con la identidad vasca.

3.1 La composición de los cuentos en *Obabakoak*

En el cuento *Método para Plagiar*, el proceso de lectura se muestra como un juego imaginativo, que el lector no juega pasivamente. A medida que lo leemos, vamos descubriendo nuevos elementos, que son visualizados bajo la construcción de un lenguaje irónico y fantasioso, un juego literario que el autor da a su texto. Para Kortázar (2003), esta construcción es un efecto de la cosmovisión que existe en Atxaga: “Este mundo de desparaíso, su observación, su desesperanza ante el caos, le lleva a montar sus cuentos en un doble nivel” (p. 55), los personajes son gente del pueblo, pero en relación a la narración este crítico resalta efectos complejos: la historia dentro de la historia, “la técnica de las cajas chinas” (p.56), también “la ausencia de casualidad” (p.57). Este conjunto da al texto una composición que hace que el lector se quede atrapado en su lectura. En efecto, el acto de leer proporciona al lector la tarea de construir su propio camino ante el texto literario. En cierta manera, le concede el poder de interactuar con él, participando más activamente en concretar el proceso narrativo. Olaziregi (2002, p. 19), infiere que en *Obabakoak*, a cada nueva lectura, y en cada lengua en que el texto fue traducido, son creadas nuevas voces que traspasan las fronteras de la imaginación. Esa experiencia privada emerge de las posibilidades que el lector tiene de protagonizar su propia historia, en torno de su interpretación de la vida y de sus experiencias anteriores. El narrador del libro nos conecta a su universo, invitándonos a caminar juntamente con él en su viaje en búsqueda de resolver los misterios del mundo real y ficticio de Obaba.

Un aspecto nuevo que Atxaga trae a su composición es que en el texto original escrito en euskara, en la segunda parte del libro, los cuentos están ordenados alfabéticamente, lo que sugiere que además de contar la historia el autor quiere comunicar una fórmula matemática de expresar su creación. Esta es otra característica del escritor:

“la escritura/lectura es como un juego entre dos protagonistas, a saber el autor y el lector” (Olaziregi, 2011, p. 70). En su traducción al castellano, hay menos cuentos que en el original y están ordenados diferentemente. El texto en euskara trae novedades como la nota, junto al índice del libro, en la cual Atxaga indica que los cuentos pueden ser leídos en el orden que el lector desee, con excepción de aquellos que están en letra cursiva, recomendando que estos sean leídos en el orden propuesto. A este respecto, Olaziregi (2002, p. 70) afirma que:

De este modo, el lector intuye que más que ante un simple conjunto de cuentos se halla ante una serie de relatos que tiene alguna relación y, de esta manera, sus expectativas quedan, en cierto modo, truncadas, pues lo que tiene entre manos, no es una novela ni tampoco una colección de cuentos.

Este es el estilo de Atxaga, jugar con las fronteras que existen entre los géneros, dejando que el margen entre uno y otro sea muy estrecho, posibilitando nuevas proposiciones para la creación. Las historias que tienen lugar en Obaba, y los temas tratados de la soledad y la fatalidad componen *Obabakoak*, que traducido literalmente al castellano, sería: Los de Obaba.

El cuento propuesto para el análisis está en la tercera sección de *Obabakoak*, titulada: “En busca de la última palabra”. Esta sección, que representa una reunión de un grupo de escritores en torno al tío de Montevideo, es “un homenaje a Joxemari Iturralde, que aparece en la serie como uno de los escritores, mientras que el tío es efectivamente un tío y amigo de la banda *Pott*.” (KORTÁZAR, 2003, p.59). Como lectores tenemos una muestra sobre cómo es importante para el escritor la cuestión de los títulos, pues a través de ellos Atxaga previene a los lectores sobre el desarrollo de su composición narrativa. Esa estrategia también se repite con otros títulos: “Éstos juegan con las expectativas del lector y cumplen diversas funciones dentro de la obra.” (OLAZIREGI, 2002, p. 79). Así se puede destacar que algunos evidencian la transtextualidad del cuento, en otros el título está repetido en la primera frase del cuento, y también aparecen otros con nombre propio o en latín. La función del título está en que: “Todos ellos tratan de atraer la atención del lector y dirigirlo hacia los momento clave del cuento.” (OLAZIREGI, 2002, p. 81).

El título de la sección, “En busca de la última palabra”, se repite muchas veces en los cuentos que van siendo relatados. Se puede constatar en ellos el deseo del escritor/narrador de encontrar una madurez en lo que concierne, metafóricamente

hablando, a la búsqueda del mundo infantil que “representa un mundo cercano a la fantasía y a las creencias especialmente poco lógicas [...]” (KORTÁZAR, 2003, p. 57), un hilo entre el pasado y presente.

En el primer cuento, podemos percibir en algunas afirmaciones que el autor vislumbra este escenario:

en aquella época éramos jóvenes y verdes, y no sentíamos ninguna preocupación con el pasado. La verdad nos bastaba el mundo. [...] ¿Qué era el mundo? Era imposible saberlo, pero al menos parecía inmenso, ilimitado tanto en el tiempo como en el espacio. [...] Pasaron inviernos y veranos, y, como quienes toman parte en el juego de la oca, nos fuimos alejando de nuestra casilla inicial [...] Llegó así el día en que nos levantamos de la cama y comprobamos en el espejo que ya no teníamos nueve años, [...] ¿Cómo habíamos llegado hasta allí? [...] pensamos después de mucho pensar que lo mejor era que lo volviéramos a pensar. (ATXAGA, 2007, p. 170-171).

El espacio ficcional es imaginado y proyectado por los recuerdos del escritor. El lugar es Obaba, donde ocurren las aventuras, y donde el pasado es reconstruido a través de la memoria. La escritura del pasado ocurre como un registro del tiempo vivido en la construcción narrativa, pues para el autor encuadrar el pasado de su memoria es reconstruirlo con historias. Estas se generan a través de imágenes virtuales que van siendo trazadas a través de las descripciones, transformándose en escenas teatrales imaginarias, haciendo que el texto lírico de Atxaga se llene de fantasía y sentimientos. Este espacio, para Atxaga, representa cultura, su cultura, aquella en que él comparte las referencias del pasado, de su identificación personal y de la colectiva. En ese espacio ficcional, Obaba, son reconstruidos los hechos pasados, pero elaborados en un presente: “Construida a partir de leyendas y relatos orales vascos, [...] un pasado enmarcado en un lenguaje, un espacio, un tiempo y una conciencia de grupo. Y esa memoria toma forma en lo concreto, [...]”. (OLAZIREGI, 2011, p. 51). No existen solamente recuerdos, sino la intención de reproducirlos por escrito, para que se produzca la transformación de lo que está en la memoria, en un referencial en elaboración, o quizá en una definición de una identidad. Como afirma Olaziregi,

Las descripciones de Obaba hablan de una geografía vivida, una geografía que remite a espacios presentes en la infancia del autor que sirven de excusa narrativa para transmitir un mundo antiguo en el que no rige casualidad lógica sino “esa casualidad distinta” a la que aludía Borges en Siete noches, es decir, la mágica. La oposición entre

Naturaleza y Cultura es la que condiciona el devenir de los acontecimientos en Obaba. (OLAZIREGI, 2011, p. 49).

Compartiendo la misma idea de Olaziregi, Sebastiaan Faber¹⁸, destaca que en la parte titulada “En busca de la última palabra”, donde está inserido el cuento escogido para el análisis, “se presenta un conflicto entre dos cosmovisiones: por un lado la moderna científica y por otro la popular del País Vasco.” (FABER, 2004, p. 524). Con ello podemos acercarnos a estos relatos a partir de la literatura fantástica. Aquellos que conocen a Atxaga manifiestan que en sus obras abundan los relatos y artículos que tratan sobre este tipo de literatura. Pues para el autor “la literatura fantástica no tiene ninguna peculiaridad formal y considera como tal aquella que se escribe/lee sin atender a la diferencia entre real/irreal.” (OLAZIREGI, 2011, p. 85). Esa concepción lo aproxima a Borges. Sebastiaan Faber en su artículo “El mundo está en todas partes” relata que “ambos manifiestan un decidido gusto por lo fantástico [...] lo fantástico es prueba no de la omnipotencia de la razón sino de sus limitaciones fundamentales”. (FABER, 2004, p. 521).

Emir Rodríguez Monegal en su artículo “Borges: Una teoría de la literatura fantástica”, relata que el escritor Jorge Luis Borges en una conferencia en la ciudad de Montevideo en 1949, al tratar sobre la literatura fantástica la concibe como aquella que se elaboró antes de las novelas realistas, y que lo primero que se encuentra en la historia son relatos fantásticos:

la idea que la literatura coincida con la realidad es una idea que se ha abierto camino de un modo muy lento: así, los actores que, en tiempos de Shakespeare o de Racine, representaban las obras de éstos, no se preocupaban, v.gr., del traje que debían vestir en la escena, no tenían esa especie de escrúpulo arqueológico sustentado por la literatura realista. La idea de una literatura que coincida con la realidad es, pues, bastante nueva y puede desaparecer; en cambio la idea de contar hechos fantásticos es muy antigua, y constituye algo que ha de sobrevivir por muchos siglos. (BORGES apud MONEGAL, 1976, p. 186).

En la misma conferencia Borges formula los procedimientos de aquello que entiende como literatura fantástica: “(a) La obra de arte dentro de la misma obra; (b) la contaminación de la realidad por el sueño; (c) el viaje en el tiempo; (d) el doble.” (MONEGAL, 1976, p. 186). La utilización de esas estrategias narrativas es una manera

¹⁸ Profesor de Estudios Hispánicos en los Estados Unidos, a quien doy las gracias por me haber me enviado muy gentilmente su artículo: “El mundo está en todas las partes: la subversión fantástica de Jorge Luis Borges y Bernardo Atxaga”, que mucho colaboró para escribir este trabajo.

de hacer que lo fantástico del texto sea notado de una manera expresiva. Olaziregi (2002, p. 97), hace un paralelo entre Atxaga y Borges: “Se trata de estrategias que, al hilo de lo subrayado por J.L. Borges, se basan en la duplicidad y tratan de subrayar el status de simulacro de la propia literatura. La inserción de unos relatos en otros, la confusión entre realidad y sueño o el uso de dobles”. Faber (2004) comparte la idea de Campra sobre el cuento fantástico contemporáneo de Borges, Kafka y Cortázar en que ve este género hoy más inquietante, más comprometedor:

En el cuento fantástico de hoy, esta mínima seguridad se ve tendenciosamente suplantada por la ausencia del enemigo. No hay lucha, sino la imposibilidad de explicación de algo que no se sabe siquiera si ha ocurrido o no... El héroe fantástico ya no puede combatir; se enfrenta con la nada: un punto interrogativo. (CAMPRA apud FABER, 2004, p. 525).

Para Atxaga esa literatura es verdadera, porque se acerca a un sentimiento muy humano, el miedo, y por ello al mismo tiempo también es revolucionaria. Esa concepción de lo fantástico viene al encuentro a lo propuesto por Borges, diferentemente de otros autores como Caillois y Todorov que escriben sobre este tipo de género literario. Y es precisamente a respecto de eso, que Atxaga afirma en “La literatura fantástica” (1982):

creo que Borges tiene razón, y que el adjetivo que aplica a la literatura fantástica está bien justificado: se trata de una literatura verdadera. Y ello es así porque surge en grande parte del miedo, uno de los sentimientos más reales, verdaderos y trascendentes que existen. El miedo está en todas las partes, el miedo origina un gran número de comportamientos, el miedo crea personajes fantásticos. (ATXAGA apud OLAZIREGI, 2002, p. 86).

La estructura narrativa de *Obabakoak* según Olaziregi (2002, p. 72), evoca obras como *Las mil y una noches* o el *Decamerón*, donde “una situación narrativa servía de marco para la narración de diferentes historias”. Eso ocurre con “Método para plagiar” que forma parte de una serie de cuentos, relatos breves, independientes, pero también interrelacionados unos con los otros. Esta estructura puede ser percibida en todo el libro; en esta tercera parte eso no puede ser diferente, el hilo narrativo está en descubrir qué pasó con los amigos de infancia que compartieron sus vidas en Obaba. Así, empieza un viaje al pasado, pero nada más es que un viaje literario, donde lo vasco (lo que sucede con la literatura vasca) se va entrelazando en las narraciones. El narrador y su amigo se van en dirección Obaba para una sesión de lectura, que ocurría todos los primeros sábados

del mes, en la casa del tío indiano¹⁹ del amigo “el tío de Montevideo como le gustaba llamarse.”(ATXAGA, 2007, p.175). Cabe resaltar que el conjunto de cuentos tiene una estructura muy cercana a la novela; esta relación que conecta un cuento a otro trae aspectos que se asemejan a esta, como los temas y tipos de narradores, las repeticiones de símbolos, los lugares, y a su vez, los personajes.

El narrador de “Método para plagiar” también es el protagonista, a pesar de que confiese en el cuento “Jóvenes y Verdes”, anterior al cuento elegido para el análisis, la extrañeza que a él le produce esto, esclareciendo que:

Pero antes de relatar lo ocurrido debo confesar que no es habitual que un escritor sea partícipe o testigo de historias que merezcan ser contadas, siendo ésa, quizá, la razón de que se esfuerce en inventarlas. No obstante, y por una vez, la ley no se cumplirá. El autor extraerá la materia narrativa de su propia realidad. No se comportará pues, como escritor, sino únicamente – a pesar de la rima, no es lo mismo – como transcriptor. (ATXAGA, 2007, p. 172).

Y así, empieza a contar la secuencia de historias/relatos. Este mismo narrador se dispone, durante la última parte, a juntar las evidencias, los hechos, las señales que va encontrando para descubrir la solución para el rompecabezas que empezó en su niñez. Un caminar continuo delante de cada nueva historia que el tío de su amigo le cuenta, las lecciones del plagio, el entendimiento de lo que es literatura. Mientras tanto las señales no son interpretadas como deberían, y el propio narrador se da cuenta de que su interpretación de la historia estaba equivocada. El tío declara: “De todos modos, y volviendo al tema de la errónea interpretación de la historia, habéis andado muy a ciegas de lo que cabía esperar de unos buenos aficionados a la literatura [...]” (ATXAGA, 2007, p.353). Este tío ejerce un papel importante, pues constituye el puente que ofrece al narrador y a su amigo, no solamente la enseñanza de cómo vivir, sino también los insiere en el mundo de la literatura, enseñándolos a leer:

– sus sesiones de lectura, sus ceremonias, su palmera iluminada; de ahí su lucha contra el modo vulgar de vida que le ofrecía el mundo. [...] con el café y el coñac delante, nos pusimos a hablar de literatura: en qué consistía la originalidad, dónde estaban los límites del plagio, cuál debía ser la función del arte... (ATXAGA, 2007, p.336).

¹⁹ Un adjetivo que se aplica a aquellas personas que fueron a América (las Índias) a hacer fortuna y que regresaron ricas a España.

En el cuento “X e Y” que cierra esta sección, el propio narrador se encuentra desilusionado con su trabajo. Le gustaría encontrar una última palabra para cerrar el libro, pero no consigue encontrar aquello que sería la clave para las respuestas que buscaba. Como el propio tío infiere: “y opinando como opináis, no habéis sido capaces de desentrañar la clave que os contaban vuestros padres.” (ATXAGA, 2007, p. 349). Ahora, lo que tiene frente a él era una página, y estaba en blanco. El trabajo se iba quedando para el día siguiente: “[...] y que eso ha sido mi perdición. Porque ahora es ya demasiado tarde, porque ya nunca encontraré la última palabra, la definitiva y la esencial.” (ATXAGA, 2007, p. 364). El cierre nos deja sin la última palabra, la antorcha aquella a la que el tío se refiere como una analogía de la creación literaria, se le está apagando; y a nosotros lectores, nos cabe dar el cierre a las páginas en blanco que el escritor/narrador enseña. Los lectores tienen ahora el papel de dar la última palabra, de componer con el autor/narrador su versión de la clave para cerrar el relato y así hacer que la antorcha continúe viva.

3.2 El cuento “Método para plagiar”

El cuento “Método para Plagiar”, nos ofrece desde su nombre una sinopsis de la historia que será narrada. Trae por detrás del nombre el planteamiento del escritor/narrador sobre el espacio que la literatura vasca debe ocupar en el escenario global. Atxaga utiliza el cuento para acercar al lector a los problemas en relación a la lengua y la escritura euskara: “Mire que perdido y débil me encuentro en este desierto” [...] “Pero el euskara es único, y distinto de cualquier otra lengua. De donde su soledad.” [...] – “aquel accidente geográfico que contemplaba no era otra cosa que mi propia lengua.” (ATXAGA, 2007, p. 298-299). Hay también una cierta comicidad, ya que la historia trata de un método para hacer un plagio. Para Olaziregi,

el efecto que con ello se logra es extremadamente cómico. El lector capta la ironía, y sus expectativas se ven en cierta medida frustradas: un narrador le habla acerca del plagio, es decir, acerca de algo que habitualmente se considera ‘incorrecto’ y ‘fuera de la norma’ queriendo sugerir con su estilo la supuesta seriedad del método. (OLAZIREGI, 2002, p. 111).

La historia se plantea con el narrador relatando a sus amigos un sueño, anticipándoles, que el sueño está relacionado con el plagio. Perdido en una selva oscura,

el narrador encuentra quién puede guiarle: una sombra, *Axular*. Conforme Olaziregi (2002, p.110) es evidente que “la conversación que en ese cuento mantiene el narrador con *Axular* se hace plagiando la que Dante mantiene con Virgilio en el Canto Primero de la *Divina Comedia*”. Los personajes se encuentran en una isla perdida en la mar, una alegoría del euskara frente las demás lenguas. En este reconocimiento *Axular* le alerta de aquello que se presenta en la actualidad: la nave negra, los peligros externos para la lengua vasca, y aquello que un día la isla (lengua) había sido: “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.” (ATXAGA, 2007, p. 299). En la exposición sobre cada elemento del barco negro que se acerca a la isla, amenazándola, el maestro *Axular* le propone al narrador un camino que cree que puede ser la salvación para el euskara no obstante la escasez de autores que escriben en esta lengua. ¿La solución? El plagio, pasando así a explicar sus ventajas: “Es más fácil de realizar y menos trabajoso” [...] “Y a menudo se logran resultados muy buenos [...]” (ATXAGA, 2007, p. 303). Así, empieza la tarea del narrador de escribir un método para plagiar. El cuento se encierra con la tarea cumplida, el método escrito y el plagio hecho, que no es otro que el cuento siguiente, *Una grieta en la nieve helada*.

Como elemento discursivo Atxaga utiliza la alegoría en el texto. Es una busca por encontrar un mundo paralelo, simbólico, en el caso, el sueño que le remite a otro mundo, y que trae en su esencia la búsqueda de la lengua. El narrador se detiene a reconocer su alrededor en el sueño, habla consigo mismo, procura tomar consciencia de que puede llegar a salir de donde está, procurando recuperarse del sentimiento que le abate, que le remite a impresión de soledad, de peligro. Habla consigo mismo en voz audible, esperando vencer el torbellino de sus sentimientos:

Como la selva se hallaba sumida en completa oscuridad y fieras de toda especie pululaban por todos lados, pensé que allí terminaban mis días, y me atemoriqué sobremanera. Pero aun así, sin dejarme vencer por el abatimiento, traté de buscar alguna salida, [...] Y en verdad que el esfuerzo no fue en vano, porque en la cima a que conducía aquella pendiente divisé las claras señales que anuncian la presencia del astro que nos da luz y calor, y porque de esa manera recobré la serenidad. Mi corazón me decía que si lograba alcanzar aquel paraje luminoso me encontraría a salvo. (ATXAGA, 2007, p.297).

El relato es introducido por el narrador que también es un personaje, que refiere que tuvo un sueño, “un mal sueño” según él, que cambió su manera de ver “al ejercicio

del plagio”. Para el desarrollo de la historia, Atxaga resucita a *Axular*, exponente de la literatura vasca en el siglo XVII, y con este personaje tiene una conversación sobre la relación del euskara con las otras lenguas y sobre qué sucederá en el futuro con la literatura vasca. La conversación entre ambos empieza con la presentación de *Axular*:

No soy hombre, pero lo fui. Mis padres vinieron al mundo en Urdax de Navarra. En cuanto a mi paso por la tierra, has de saber que tras morar en Salamanca y algunos otros lugares, me establecí en el pueblo de Sara por voluntad de mi querido señor Bertrand de Echaus, y que allí viví los años que Dios Nuestro Señor quiso que viviera, que llegaron a sumar ochenta y ocho. (ATXAGA, 2007, p. 298).

Tras la presentación, el narrador reconoce con quién está hablando: “¡En este caso, usted es Pedro Daquerre Azpilicueta, el rector que se hizo célebre con el sobrenombre de *Axular*! ¡El más preclaro maestro, la más alta autoridad, y el primero de todos los autores vascos! [...] Usted es mi maestro más querido.” (ATXAGA, 2007, p.298). Aquí cabe señalar que no es una coincidencia la aparición de *Axular*, pues él es el origen de la narración vasca. Nació en Urdazubi/Urdax (Alta Navarra), en un caserío llamado *Axular*, de dónde viene su sobrenombre. Hizo sus estudios de Teología en Pamplona y se ordenó sacerdote y más tarde se tornó rector de la parroquia de Sara/Francia. En esta ciudad, *Axular* tuvo como tarea crear una tertulia, en la cual se debatían los problemas religiosos y pastorales y la conveniencia de utilizar la lengua vasca para la conversión de los cristianos mediante devocionarios adecuados. Así se puede suponer por qué Atxaga utiliza su figura en defensa de la lengua vasca. En la imaginación popular, *Axular* se tornó protagonista de algunos cuentos tradicionales, y quizá también por esta creencia, Atxaga lo resucite en el cuento, tornándolo una vez más personaje de una historia. La obra de *Axular*, *Gero* [“Después”] (1643), también citada en el cuento, es considerada como el mejor texto escrito en vascuence. Se trata de una obra moral, donde, en la primera parte, *Axular* escribe sobre los daños de la dilación, el dejar las obligaciones para después, y, en la segunda, se dirige a los que dejando las dilaciones, quieren dedicarse a sus obligaciones. Por tanto, el propio significado del libro de *Axular* interviene en este cuento, que urge al narrador a alimentar la literatura vasca con un método heterodoxo.

Todo el cuento tiene un carácter alegórico. Los referentes aluden a otras realidades de carácter abstracto que quieren explicarse a partir de una forma imaginaria. A continuación analizaré algunas alegorías presentadas en el texto de Atxaga como los higos y el barco nefasto.

3.2.1 Los Higos

En la narración los higos son un elemento que representa la sabiduría, la fuente de inspiración que al principio es dada al narrador por *Axular*: “sacando un plato de algún lugar, se puso a recoger higos. [...] ¡Que fructifique la isla con libros nuevos! Y diciendo esto, me puso en las manos el plato lleno de higos. (ATXAGA, 2007, p. 303-304). En el transcurso de la narración se percibe que cada vez que el narrador se ponía a escribir una de las reglas del método para plagiar, cogía un higo y era todo creación. “Al ir comer un higo, se me atragantó”, y escribió así la primera regla del método. En la segunda, sucedió la misma cosa: “me llevé el higo a la boca y lo tragué con mucho cuidado”. Hasta que él narrador se da cuenta de lo que está ocurriendo:

‘¿De dónde han salido estos higos?’ me pregunté entonces atónito. Porque no era la temporada de higos en Obaba. Cogí el plato blanco en las manos, y, al examinarlo, se me disiparon todas las dudas. Pues saltaba a la vista que los frutos que estaban allí tan primorosamente dispuestos eran los mismos que había recogido *Axular* en la isla. Por fin lo vi con claridad y comprendí todo lo que había ocurrido. [...] Y me di cuenta, en consecuencia, de aquello que había en el plato no eran higos corrientes, sino que estaban llenos de sabiduría, y de que aquellos higos me darían a conocer – como ya habían comenzado a hacerlo – el método para plagiar. (ATXAGA, 2007, p. 306-307).

La comprensión del narrador sobre lo que ocurrió nos trae también un elemento interesante relacionado con el higo. Son uno de los primeros frutos conocidos en el mundo; era la fruta preferida del filósofo griego Platón (427-347aC), y por ello se la conoce como la fruta de los filósofos. Al igual que el narrador, podemos llegar a la conclusión que *Axular* sabía lo que estaba dando a su discípulo: una fruta milenaria que tenía el poder de hacerlo capaz de traducir en su escrito aquello que los filósofos de la antigüedad también buscaban, la sabiduría. Además, el higo es un elemento estructural de la narración, el vínculo entre lo soñado y lo real, pues los higos proceden del sueño, pero permanecen en el despertar.

En su ensayo *La Flor de Coleridge*, Borges refiere una enigmática pregunta del poeta inglés: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué? (COLERIDGE apud BORGES, 2004, p. 163). La imagen de *La Flor de Coleridge* no está obtenida ni en el tiempo real o en el espacio virtual de los sueños, dando

la impresión que los espacios reales e imaginarios coexisten. A esto Borges sugiere que hay una contradicción que trae una cierta perplejidad, esencia de lo fantástico, y, lo mismo sucede con el narrador del cuento “Método para plagiar”. Al mismo tiempo afirma que la literatura utiliza elementos que fueron concebidos desde hace siglos por los escritores y perpetuados con otros colores, otras cosas o elementos. El mismo, Borges, responde a su pregunta:

No sé qué opinará mi lector de esa imaginación; yo la juzgo perfecta. Usarla como base de otras invenciones felices, parece previamente imposible; tiene la integridad y la unidad de un terminus ad quem, de una meta. Claro está que lo es; en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos. (BORGES, 2004, p.163).

Los higos, para el narrador, representan la misión revelada por *Axular* en el sueño y a través de ellos consigue el intento de trazar un método para plagiar que tendrá éxito en el alcance de su objetivo: hacer que la lengua fructifique de nuevo. Su imaginación y capacidad es proyectada por la imagen del higo, que trasladada a través de su sueño le transfiere su dulzura alimentando así su imaginación.

La florescencia del higo que estaba en su interior brotó de manera sorprendente hasta para el narrador, y casi sin darse cuenta las reglas para redactar un buen plagio estaban determinadas.

3.2.2 Grand Saint Antoine

Ese es el nombre dado por *Axular* al barco que llega a la isla con gente de todo tipo: los hipócritas – “Originan cargas pesadas que resultan insufribles de llevar, y las colocan en los hombros del vecino”; los banausianos – “gente de gran avidez y necesidad, que no tiene ninguna aspiración espiritual [...] es muy de su conveniencia que la isla permanezca tal como está, reducida y limitada”; los de tez amarillenta – “se dirigen a la isla para ver si hay prados. [...] no pueden vivir sin sembrar mala simiente entre el trigo”; los subidos en el mástil – “Se creen sublimes, y están constantemente burlándose de la isla o atacándola”; los tristes – “sólo le ofrecen a la isla sus penas, [...]”. (ATXAGA, 2007, p. 300-302). En vista de eso, el barco es un instrumento que trae destrucción a la isla, el euskara. Es una metáfora para representar todos los elementos y actitudes que

fueron responsables de los obstáculos surgidos a lo largo del tiempo intentando destruir la lengua vasca.

Una curiosidad a cerca del nombre de este barco es que el Grand Saint Antoine, fue un barco que trajo a Marsella un cargamento de telas finas de Siria infectadas por una bacteria que causaba la peste. Gracias a influencias políticas los mercaderes consiguieron evitar la cuarentena y atracar en el puerto e, infectando la ciudad, la epidemia se propagó por toda la provincia de Provenza. En su sabiduría, *Axular* adelantó al narrador, a través de la metáfora del nombre del barco, la necesidad de evitar que lo que aconteció en Francia sucediese en Euskal Herria. El instrumento para hacerlo sería el plagio, traer la lengua y el lenguaje de nuevo para el dominio de los vascuences.

Otro aspecto a ser observado es que el narrador, al notar la proximidad de la nave negra de la isla, percibe “los grupos de gente que iban en cubierta” (ATXAGA, 2007, p.299). La verdad es que “esa gente”, no demuestra su real intención en relación a sus actitudes. Cada cual tiene su motivo particular, objetivando obtener éxito a través de lo que cada uno dispone en sus manos. Solo acercándonos a los adjetivos dados por *Axular*, hipócritas, banausianos, tez amarillenta, los inflados como sapos, los tristes, se percibe que en cada uno de los adjetivos, *Axular* da una explicación sobre qué clase de gente son. Con esa descripción podemos hacer, quizás, un paralelo con la realidad que vivió el País Vasco. Las dificultades que surgieron para el desarrollo de la lengua se establecieron por una acción de los políticos, “los hipócritas”, aquellos que buscan los loros a través de sus actos “Todo lo que hacen es para que la gente los vea [...] Sus palabras son como las monedas de aquel Maese Adam.” (ATXAGA, 2007, p. 300). Aquí *Axular* hace otra vez referencia a un personaje de Dante en *La divina comedia*, el maese Adam.

Después se refiere a “los banausianos”, aquellos que tienen interés en que nada cambie, puesto que esta es una manera de dominación de toda una cultura, y su desarrollo; podemos aquí tal vez referirnos al estado español, que impuso durante un tiempo una única lengua y religión: “es muy de su conveniencia que la isla permanezca como está, reducida y limitada.” (ATXAGA, 2007, p. 301). Los de “tez amarillenta”, posiblemente nos permiten hacer un paralelo con los de la prensa, puesto que parte de ella permaneció al lado del estado no solo durante la dictadura sino también con el tratamiento maniqueo con el que han abordado el conflicto vasco: “allí los verás reunidos en nombre del pueblo

o de su periódico.” (ATXAGA, 2007, p. 301). Y por último, “los inflados como sapos”, que nos remiten a aquellos que deseaban marginar la lengua, disminuyéndola, poniéndose a favor de la ley vigente.

Esta es una interpretación quizá imaginaria de los adjetivos a los cuales *Axular* se refirió, pero lo que es verdad es que el barco es visto como algo grotesco y destructivo, en que la gente es mal intencionada, contaminada por razones particulares. Al mismo tiempo, se puede notar el tono irónico con que *Axular* concibe las clases de gente, pues al finalizar su conversación con el narrador, al referirse al último grupo, dice: “Si la isla estuviera en sus manos, Getsemaní, comparándolo con ella, sería un lugar alegre”. (ATXAGA, 2007, p. 302). Esta ironía enseña la actual situación que la lengua y la cultura vasca estaban viviendo, la acción de aquellos que intentaron, sin éxito, atrapar al euskara, hasta el punto de casi tornarla no solamente minoritaria sino también desconocida. Pero superando el tono de lamento, Atxaga consigue que el efecto del lenguaje literario sea cómico, a medida que nos deparamos con las imágenes visuales vamos dibujando en nuestra mente mientras leemos el cuento. La crítica está en lo grotesco de las imágenes y en la posibilidad de superarlas con un método muy poco ortodoxo.

3.2.3 Ejercicio del Plagio

El término plagio tiene una connotación negativa. Muchos teóricos intentan construir conceptos que traigan criterios para esa cuestión. Algunos lo consideran como un problema ético y pedagógico, una apropiación del uso de las palabras o ideas sin citar la fuente. La cuestión que se señala es que el plagio lleva al texto una verdad engañosa. Kevin Perromat Agustín en su artículo “Poéticas combinatorias (re)producción fragmentaria y plagio”, cita a Umberto Eco y cómo este autor conceptúa dicha cuestión: “la ‘semiótica de la mentira’, sistema cerrado y tautológico que gravita entorno a los polos de lo ‘auténtico’ y lo ‘original’”. (ECO apud PERROMAT, s/f). Lo cierto es que el plagio es una reproducción matizada por razones que, justificada o no, trae para la comunidad académica y los lectores la percepción de una autoría deshonesta, como apunta Perissé:

O poeta Décio Valente publicou em 1986 um livro intitulado O plágio, em que faz uma arguta, e por vezes paranóica... identificação de cópias conscientes ou inconscientes, voluntárias ou involuntárias, mal feitas ou magistrais, de pensamento, versos, poemas inteiros, cópias

realizadas por autores conhecidos ou desconhecidos, geniais ou medíocres. (PERISSÉ, s/f).

Hay que considerar que antes del Romanticismo, no se planteaba tan marcadamente la cuestión de autoría y la originalidad. La noción de originalidad no era valorada, pues era común que un escritor plagiasse/imitase a otro escritor por considerarlo su maestro y en algunos casos como una manera de hacerle un homenaje; a veces esto era un artificio para ejercitar y desarrollar sus propias técnicas. Lo importante para el creador era conformarse a la tradición de la época. Los escritores románticos fueron los primeros que cuestionaron esa forma de expresión literaria. A partir de este momento, hubo un mayor énfasis en el sujeto, el individualismo trajo la noción de originalidad, y el escritor fue elevado a la condición de autor. A partir de ese momento el autor no era simplemente el responsable del texto, sino que pasaba a ser el propietario de su creación. La originalidad pasó a ser la manera de representar el sujeto, siendo considerada como un proceso de transformación constante del espíritu. El crítico inglés Raymond Williams señala que es en el siglo XVIII que la noción de originalidad toma su sentido actual, implicado en una nueva filosofía del arte, de la naturaleza y de la sociedad, marcadas por la consolidación del capitalismo:

É interessante que o que ocorreu foi uma extensão metafórica do uso mais antigo de um original e suas implicações (cópias) para o novo uso de um tipo de obra distinguida pelo *gênio*, pelo crescimento e pela ausência de construção e, por tanto, não *mecânica*, que extrai seus materiais de si própria e não das outras, e não é meramente um produto da arte (v., mas aqui ainda com sentido de “habilidade”) e do *trabalho* (esforço). Originalidade, assim, tornou-se um termo comum de elogio da arte e da literatura. (WILLIAMS, 2007, p.308).

La verdad es que el plagio siempre nos inquietó. Aquellos que escriben tienen miedo tanto del plagio como del hecho de ser plagiarios. Olaziregi (2011) cuando trata sobre la estética de la recepción, hace mención a que el escritor Jorge Luis Borges en su cuento “Pierre Ménard, autor del *Quijote*” (1939), alude a que solamente hay un método para que dos personas escriban un mismo texto: el hecho que hayan pasado por las mismas experiencias, y aun así eso puede no resultar. En el caso de Pierre Ménard, este percibe que solamente hay una manera de escribir el texto de Cervantes, esto es, ser Cervantes. Hablando de Cervantes y del plagio, él mismo tuvo su experiencia personal; finalizó rápidamente la segunda parte de su novela, en razón de que otro, Fernández de

Avellaneda, se apropió de su personaje (algo común en la época). Cervantes le reprocha la inautenticidad del libro en el prólogo y al final del segundo tomo de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En el Prólogo, Cervantes denuncia su cobardía por tal acto: “sabiendo que no se ha añadir aflicción al afligido, y que la que debe tener este señor sin duda es grande, pues no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad”. (CERVANTES, 2003, p.34). Esta afirmación de Cervantes nos lleva a reafirmar que el plagiario tiene miedo de las consecuencias de lo que produjo. El libro termina con una afirmación contundente de la pluma de Cervantes frente a la intervención de este autor: “Para mi sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero [...]”. (CERVANTES, 2003, p. 592).

André Guerra Cotta (2000) en un artículo sobre el plagio, cita a varios autores que reflexionan acerca del tema, entre ellos a Chaves, que afirma:

Há poucas coisas tão óbvias quanto a frase que diz que não há nada de novo sob o sol. Há poucas, também, tão compreensivelmente verdadeiras. Na literatura, na arte, na música e na arquitetura, como na filosofia, lei, religião e ciência, nós incessantemente reiteramos o passado. As nossas mais ousadas inovações, quando cuidadosamente estudadas, revelam-se ser nada mais que variações de velhos temas. (...) Os originais, diz Emerson, não são originais. Há imitação, modelo e sugestão, até verdadeiros arquétipos, se nós conhecemos sua história. O primeiro livro tiraniza o segundo. (CHAVES apud COTTA, 2000, p. 191).

Hay aquellos que consideran que la construcción de nuevos textos con base en textos antiguos ya existentes no es plagio. Se trata de originalidad, del suscitar nuevas voces al texto antiguo, tornando esta nueva voz original e individual en su composición. La originalidad muchas veces tan buscada no puede detenerse por el miedo de no traer nada de nuevo, lo importante es trabajar el proceso creativo. Se trata de una paradoja entre la memoria que tenemos de lo que somos y aquello que vamos colectando a través de los tiempos y el uso de nuestra imaginación. Perissé define el plagio como creativo:

Desconhecer o que já foi feito será a única forma de iludir-se, de pensar que é totalmente original, que nada deve ao passado, e ...ao presente. [...] Eu defendo, porém o plagio criativo, com o qual “roubamos” da seara alheia (de autores conhecidos ou não) algo que pode tornar o

nosso trabalho mais fértil e promissor. Mais ainda: devemos ser tão bons ladrões que ninguém perceba que fizemos com o alheio algo melhor. O plágio criativo perfeito é quando o roubo é seguido de assassinato, e nem precisamos citar a vítima, cuja alma absorvemos e cujo corpo escondemos dentro do nosso próprio texto. [...] é uma imitação de versos e metáforas, de idéias e frases, de resultados e conclusões de outros autores, [...] nada existe de novo sob o sol..., frase do autor de Eclesiastes [...]. (PERISSÉ, s/f).

Para Atxaga, esta cuestión en el cuento está relacionada con la lengua, el ejercicio literario a través del plagio, para: “¡Que fructifique la isla con libros nuevos!” (ATXAGA, 2007, 304). El intento de *Axular* en convencer a su discípulo a aceptar “el ejercicio del plagio”, y su importancia para el euskara, viene en esta dirección. Eso es, proporcionar una manera de que el discípulo llegue a su meta: el “renacimiento” de la lengua vasca. De esa manera no hay como no considerar que el hecho de escribir, de hacer literatura, no sea de por sí una cuestión importante, para la identidad de una región o nación, para su desarrollo, para que sea reconocida como lengua. El diálogo que éste traba con el narrador, hace emerger la cuestión del por qué la lengua está sin vida. Sus conjeturas sobre el tema dan razones para que el plagio sea considerado una estrategia para hacer revivir la lengua y el lenguaje literario. Su diálogo con *Axular* deja clara la intención de hacer que, a través de la literatura, la lengua crezca y encuentre una salida para ser reconocida y ganar ascensión:

– Ya te lo he dicho antes: si se hubieran escrito en euskara tantos libros... – ¡Pero son muy pocos los escritores, Maestro! Y además, no son de su talla. [...] – ¿Y plagiaros? ¿No hay plagiaros? – me preguntó a continuación. No sé si le comprendo, Maestro – me disculpé. —Lo que quiero saber es a ver si no hay quien, teniendo en mucha consideración a un escritor bueno, no escriba como él. En mi época era así como se concebían casi todos los libros, [...] – No lo creo, señor – comencé –. Además, las cosas han cambiado mucho de su época a la mía. El plagiar está muy mal considerado desde el siglo dieciocho. Tan mal como robar. Hoy en día, el trabajo de un escritor ha de dar la impresión de haber sido creado de la nada. Dicho de otro modo, el trabajo ha de ser original. (ATXAGA, 2007, p.302-303).

Estableciendo así la cuestión de la lengua en el proceso de identidad, y la importancia del texto literario para que eso ocurra, y considerando el proceso sobre el plagio, podemos pensar también el hecho de la traducción como un punto importante para el desarrollo identitario, siendo que en ella: “una lengua actúa como reveladora de la otra.” (TORRES, 2001). Sobre el acto de la traducción Atxaga dijo que, muchas veces, hay la necesidad de hacer una reescritura de su obra, ya que algunos textos se destacan

por la imposibilidad de traducirlos. En una entrevista para el periódico *El País* (2009), en ocasión del lanzamiento de su libro *Siete casas en Francia* en gallego, Atxaga considera que: “en relación a los idiomas, ‘hay una lucha por el capital simbólico’, aquello que tiene prestigio, *glamour*”. Y en esa lucha "hay un enfrentamiento: unos quitan valor a las lenguas minoritarias y otros queremos dárselo". (ATXAGA apud PAMPÍN, 2009). Pero reflexiona que, para las lenguas minoritarias, y en particular para el euskara, su lengua, debe defenderse la traducción como un punto importante para que llegue al idioma vasco la cultura de otros pueblos y viceversa. Para esto cree que hay que hacer que los traductores unifiquen aquello que todavía difiere del modelo de lenguaje que hoy se está utilizando. De ahí la importancia que el autor a la traducción y al desarrollo del euskara según Torres:

La traducción es para Atxaga un pilar importante en el mundo del euskara, y por ello se lamenta de la poca importancia que se le concede a la formación del traductor en nuestro país. En su opinión, una escuela de traductores debería ser aún más dura y exigente que una de ingenieros, y aquí ni siquiera tenemos una sola en condiciones. (TORRES, 2001).

3.2.4 Cómo llevar a cabo el plagio

Los argumentos del maestro convencen al discípulo sobre la necesidad de realizar lo que en el sueño habían acordado. Además “no era una palabra dada a cualquiera, sino al mismísimo *Axular*, el Doctor Angélico de Euskal Herria. (ATXAGA, 2007, p. 299)”. Su tarea, empieza cuando escribe cuatro reglas:

1. Seleccionar textos de argumento claro, buscar modelos, cuanto más antiguos mejor, como la recopilación de *Las mil y una noches*, o autores como Saky, Buzzati o Hemingway.
2. Dejar de lado los libros raros, lo bueno es elegir autores que andan en la boca del pueblo. Eso se debe al hecho que los libros raros son fácilmente reconocidos cuando alguien los compara con el plagiado.
3. Contextualizar y actualizar la historia, introduciendo los cambios necesarios, que tornarán la historia irreconocible, para resolver el problema de tiempo y espacio.
4. Preparar una buena defensa para el plagiario; para esto procurar esparcir los *rastros* del original, aprender algo de metaliteratura, y alcanzar algún prestigio. Esta sería la defensa perfecta para el plagiario.

Con esto establecido, el narrador escogió argumentos que fuesen lo bastante buenos para cubrir los *rastros* de su plagio, y así decidió poner su método en práctica: “Así pues fui a la biblioteca y elegí un cuento de argumento claro de un libro con muchas ediciones a cuestas”. En poco tiempo “antes que cayera la noche” tenía terminado su cuento. (ATXAGA, 2007, p. 311).

El plagio en el libro, no está solamente señalado en este cuento, sino que también en otros cuentos: en “Jóvenes y verdes” el narrador es de alguna manera acusado de plagio: “¡Pero si lo que yo escribo no te gusta nada! ¡Todos mis cuentos te parecen plagios! - ¿Y acaso es mentira? Los escritores de ahora no hacéis más que plagiar.” (ATXAGA, 2007, p. 176). Otro ejemplo está en “*Finis coronat opus*”, donde el narrador empieza a dar muestras de su aprobación por el hecho de plagiar: “Aviso: he cambiado de opinión, ahora no estoy en contra del plagio.” (ATXAGA, 2007, p. 241). “En por la mañana”, hay tres citas acerca del plagio una frase que reprocha al siglo veinte los conceptos creados a ese respecto: “- ¿Algún escrito de tu tío? - Me parece que son unas traducciones tuyas, y hechas, además con muy mala idea. Si no me equivoco, ha dado con otro plagio. ¡Realizado, claro está, en este ridículo siglo veinte!”; y otras dos afirmaciones, en que una es la expresión de extrañeza sobre el cambio que ocurrió con el narrador sobre su concepto acerca del plagio y otra sobre las ganancias de los plagiarios. Para cerrar el cuento el tío de Montevideo expone su nueva teoría sobre el plagio con el texto “Breve explicación del método para plagiar bien y un ejemplo”. (ATXAGA, 2007, p. 240-245).

Estos preámbulos, son una introducción para el cuento “Método para plagiar”. Todo va ocurriendo de manera que los cuentos anteriores van preparando al lector para creer que la solución para la lengua vasca en la literatura es plagiar. No hay otra salida. Una buena estrategia tanto para aquel que va escribir, como para el lector que será contagiado con una historia “antigua”, pero con nuevos argumentos, personajes con nuevo ropaje, y contextualizado en otra ciudad o siglo.

La necesidad de encontrar un modelo con un argumento claro remite también a la narrativa de Jorge Luis Borges. En su Prólogo, a *La invención de Morel* (1953) de Bioy Casares, Borges califica de “perfecta” esta novela, y argumenta que el siglo XX tiene ventajas sobre los otros y una de ellas es la de “tejer tramas interesantes” (BORGES,

1997, p. 14). Borges contrapone las afirmaciones de Stevenson, escritor inglés, y Ortega y Gasset, que apuntan la facilidad de escribir una novela sin argumentos, el desdén por la peripecias y que “el placer por las de aventura es inexistente” (BORGES, 1997, p. 13). En su texto, Borges argumenta en oposición a ellos, afirmando su creencia sobre la importancia de una novela de aventuras donde lo narrador es un “objeto artificial”, con buenos argumentos, visto que “no se propone como una transcripción de la realidad” (BORGES, 1997, p. 13). Estas afirmaciones de un escritor como Borges vienen al encuentro de aquellas que el narrador del cuento redacta en su “Método para plagiar”. Cabe resaltar las similitudes de Borges y de Atxaga, según Sebastiaan Faber,

El escritor Bernardo Atxaga y Jorge Luis Borges, argentino, no solo comparten su relativa marginalidad cultural, sino también su gusto por el cuento fantástico y su actitud poco reverente ante la tradición literaria universal, de la que se consideran tan herederos como cualquier escritor metropolitano.[...] En el ámbito más estrictamente textual y narrativo, lo fantástico les ayuda a deshacer una serie de importantes diferencias paradigmáticas – entre original e imitación, texto y mundo, o autor y lector – y, así, abrir el campo literario a la libertad del juego intertextual. (FABER, 2004, p.519).

Además de eso, Faber aboga en favor de Atxaga, en el sentido de que el método sugerido en el cuento sí que funciona, tanto que “le sirvió a Atxaga para hacer el salto a la fama, al mismo tiempo que pudo izar la bandera vasca en la cumbre de la literatura universal” (FABER, 2004, p. 520). Recuerda que le precedió Borges, que empleando las mismas estrategias, se apropió de algunos argumentos, cumpliendo de antemano la sugestión de *Axular*.

Olaziregi (2002), al tratar la cuestión, señala que el argumento del cuento que sigue al “Método para plagiar” (que a su vez es un plagio), “Una grieta en la nieve helada”, lo toma el narrador del cuento “La torture par l’esperance” de Villiers de L’Isle-Adam (1838-1889). Se puede notar que la historia de los dos cuentos ocurre en períodos históricos diferentes, así como el hecho de que están ambientados en zonas geográficas diferentes. Pero también se percibe que hay algunos rasgos y similitudes que el escritor va trazando en el cuento dejando perceptible el plagio. En el cuadro de abajo trazo algunos de esos rasgos en las dos variantes:

La torture par l'espérance	Una grito en la nieve helada
La historia: siglo XVI, en la cárcel de Zaragoza	La historia: durante la segunda mitad del siglo XX, en los altos alrededores de Loste (Nepal)
Los personajes: Pedro Arbuez D'Espila y Rabbi Aser Abarbanel.	Los personajes: Philippe Auguste y Mathias , que son los nombres de "Villiers": (Jean Marie Mathias Philippe Auguste – comte de Villiers de l'Isle-Adam).
	El personaje femenino: Vera . Véra (1874) – es el título de otro cuento de Villiers
	El lago Villiers de Lausana (nombre geográfico) Título del escritor " Villiers "
El argumento: Es la historia de un Rabino, Aser Abarbanel, encerrado en la cárcel, condenado a muerte por su crimen y por el hecho de no abjurar su fe.	El argumento: Es la historia de Philippe Auguste atrapado en una grieta en la montaña, condenado a muerte por su amigo Mathias, por haberlo traicionado con su mujer Vera y no admitir el hecho.
Pistas perceptibles: <ul style="list-style-type: none"> • Una catacumba subterránea • Prisionero • Una anémica luz iluminaba al Rabí • La ilusión de escapar de la cárcel, y escapar de la muerte • Estremecido del dolor • La fuga ocurrió por la noche • Unos brazos oscuros lo rodeaban (el Inquisidor) • El desenlace: la muerte (en la hoguera) 	Pistas perceptibles: <ul style="list-style-type: none"> • La grieta parecía profunda • Prisionero • La luz de una linterna iluminó a Phil • La esperanza de salir con vida de la grieta • Las heridas le hacían gemir • Los hechos pasaron de noche • Encontró unos brazos que le abrazaron (los de Math) • El desenlace: la muerte (en la grieta)

Cabe observar que lo que fue introducido, los cambios de tiempo y espacio, trajeron un ropaje irreconocible para el plagio. El mensaje que el escritor nos trae es que "en la literatura, la originalidad, la novedad absoluta, es imposible. [...] podríamos afirmar que es cierto 'todas las buenas historias ya están escritas, y si no lo están es señal de que son malas'" (OLAZIREGI, 2002 p. 111).

3.3 Identidad en la construcción literaria

Comprender la construcción de la identidad en la literatura requiere tener en cuenta cómo lo literario utiliza los recursos discursivos y simbólicos de una sociedad. Esta construcción puede ser vehiculada para recuperar aquello que fue transmitido, impedido de continuar, o aquello que se desea rescatar. La composición literaria tiene la capacidad de que, a través de la narración y el símbolo, enseñar el proceso argumentativo que pondrá las bases para trazar esta identidad, o mejor su construcción por los individuos. Eso produce transformaciones delante de los conceptos ya erigidos, permitiendo así el proceso reflexivo de indagación, sobre lo que somos, a quién pertenecemos, dónde vivimos y cuáles son nuestros argumentos de vida e identidad. La intención no está en descubrir lo que ya somos, sino en descubrir y construir aquello que deseamos ser.

La identidad vasca que el autor propone tiene un tono de memoria de su tierra, su lengua y su etnia. Txetxu Aguado²⁰, en su artículo “Viviendo en lo global: una identidad vasca en Bernardo Atxaga” (2007), afirma que “La identidad vasca para el autor, lejos de esencias de raigambre vieja, es una discusión sobre problemáticas humanas utilizando como herramientas los iconos espaciales y temporales de lo que llamamos geográfica, histórica, política y socialmente Euskadi.” (AGUADO, 2007, p. 92) Así, se puede entender que el espacio de la escritura, hace posible reconocer el repertorio de expresiones orales que nos cercan, y que comunican nuestras experiencias cotidianas y personales. El escritor recrea, reconstruye esa lengua en la escritura, haciéndola acercarse a la creación de una identidad colectiva.

Este caminar de las palabras es una expresión de lo que sucedió con aquellos que nos precedieron, y que contribuyeron para el crecimiento de la lengua. Para Atxaga, la condición para que las palabras no desaparezcan, para que no se reduzca la identidad, es hacerla perpetuar\vivir a través de la escritura. La tradición oral es limitada en su capacidad de grabar la propia historia, de hacer literatura, de producir ciencia. La escritura

²⁰ Profesor de literatura y cultura española en la Universidad de Dartmouth – EE.UU. y escritor, a quién agradezco por su atención y solicitud al enviarme dos de sus artículos: “Viviendo en lo global: una identidad vasca en Bernardo Atxaga” y “Las tribulaciones del estado-nación español: un país en búsqueda de una identidad”, que me ayudaron en la investigación del tema de mi trabajo.

hace posible que la memoria colectiva se amplíe y perpetúe. El autor afirma que: “La memoria, que aísla los hechos y les concede una singularidad, un valor aparte, tiende a descomponer las medias y a convertir lo pequeño en grande.” (ATXAGA, 2011, p. 19). Esta memoria contribuye para que aquello que, es muchas veces individual se incorpore a lo colectivo promoviendo su cultura, su salida del aislamiento cultural. Cómo recuperar aquello que el tiempo redujo a una tradición oral, a aquello que los bertsolaris cantaban, pero que para la mayoría eran palabras no entendidas, que se les olvidó por cuestiones adversas de la política. Es pensando en esto que Atxaga intenta traer a través de sus textos, para la nación vasca y al mismo tiempo para todos, la importancia del reconocimiento de su lengua en la producción literaria. En la Revista web de crítica literaria *SOBRELIBROS*, Carlos Labbé, escribe su percepción con relación a leer en euskara:

Se trata, empero, de una precisión fértil porque no es anónima de la extrañeza, del misterio inarticulable a que me suena la lengua vasca. El mérito de Bernardo Atxaga es que logra traducir el efecto de ese pasmo lingüístico, esa imposibilidad comunicativa – uno se cree que es la única relación que puede existir entre culturas vecinas tan desiguales como la castellana y la vasca, pero no – preciosas historias, diálogos, personajes. El método que se utiliza para romper el cerco es tan antiguo, [...] Sin duda la traducción de *Obabakoak* que he leído pierde la impronta de recia soledad del euskera. Pero gana en aperturas. Puedo leer en la lengua vasca, al fin. (LABBÉ, 2002).

Así que, en *Obabakoak* y en otras de sus obras, Atxaga se basa en estrategias literarias que le permiten cimentar su lengua, y a partir de ella, de la creación literaria, su nación y su identidad. Atxaga usa en el cuento “Método para plagiar” algunas de estas estrategias: el ejercicio del plagio y las metáforas, elementos que pueden ser relacionados como referencias a la identidad vasca.

4 CONSIDERACIONES FINALES

Una manera de estructurar nuestros puntos de vista, nuestras experiencias, es hacer uso de las metáforas. Este es un camino que va al encuentro de que podamos reforzar alguna idea o lograr que nuestro poder de convencimiento, alcance el objetivo a que nos prestamos. Nos conduce a estructurar nuevos significados en la narración, a lograr el mismo propósito, pero con diferentes descripciones, creando así una nueva realidad. ¿Cómo la historia es narrada y cómo organizamos el texto? La estrategia que el escritor encuentra para eso es el uso de las metáforas. Esa es una de las herramientas que proporciona esta condición, la de representar y estimular las sensaciones, de estructurar las ideas sirviendo al propósito que queramos alcanzar. Esta experiencia a veces privada yergue un puente que reconstruye lo identitario. Así, con esa visión, las metáforas, y en específico la metáfora de la isla en el cuento “Método para plagiar”, de alguna manera puede ser traducida como identitaria en el texto de Atxaga.

El narrador durante su caminata por el espacio en que se encontraba, se dio cuenta de que estaba en una isla: “Vi que estábamos en una isla, perdida en la inmensidad del mar. Era muy pequeña, y no había en ella señales de vida. [...] – ¡Qué diminuta y limitada es! – le dije con el corazón afligido. - ¡Y qué soledad más grande la suya!”. (ATXAGA, 2007, p. 299) Al pensar en una isla, tenemos la visión/comprensión de que se trata de un espacio geográfico limitado y circundado por la mar, impidiendo que lleguen hasta ella las cosas exteriores, tanto como que las interiores salgan. Por eso, esta metáfora de la Isla, nos remite a que es necesario que se utilicen estrategias, o instrumentos capaces de promover la ascensión de aquello que la pueda rescatar o promover su manera de ser. Al entablar la conversación con *Axular* el narrador se da cuenta de que esta isla, es su lengua y la soledad representada por ella.

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. Al escuchar aquellas palabras comprendí que aquella isla no era como la de Sardinia, o como la de Sicilia, sino que estaba hecha de otra materia que, por increíble que pareciera, aquel accidente geográfico que contemplaba no era otra cosa que mi propia lengua. (ATXAGA, 2007, p. 299).

La palabra **isla**, no deja de traducir metafóricamente, ante la época en que fue escrito el cuento, el aislamiento que el euskara había sufrido durante el régimen de Franco. También se pueden recordar las dificultades que ocurrieron en el período de transición de la unificación del idioma, la regularización de este en las escuelas y el proceso de adaptación. En su artículo de Portada del libro *Cuadernos de Narrativa*, titulado “El imposible vencido”, Bernardo Atxaga hace una reflexión sobre la lengua en la literatura, y confiesa el dilema que sufre una lengua minoritaria y sus imposibilidades. Hace mención del hircocervo – animal quimérico, compuesto de macho cabrío y ciervo – cuando se refiere a sus dificultades en hacer que su lengua fuera percibida en el periodo en que empezó a escribir:

en la época en que yo empecé a publicar, comienzos de los años setenta, el hircocervo atacaba con especial furia, no daba tregua. Era como se sabe, la época de la dictadura del general Franco, y el uso público de la lengua vasca era problemático. La posibilidad de publicar un libro era mínima. Pese a todo, me metí en ese camino y seguí en él. (ATXAGA, 2011 p. 15).

La penetrabilidad del euskara, se convirtió como en esta metáfora, en una isla. Como arguye Atxaga, la pregunta que nunca faltaba en las entrevistas después de *Obabakoak* era: “¿Por qué escribe en una lengua minoritaria como el euskera pudiendo hacerlo en castellano? ¿Se debe a razones políticas? No sé cuántas respuestas diferentes di en aquella época. Y todas ellas falsas, o al menos, extremadamente parciales.” (ATXAGA, 2011 p.25). La literatura vasca se puede considerar adolescente, pero ya no está aislada como antes por lenguas que son consideradas maduras en su entorno.

La figura de la isla me remite a nuestra isla, Florianópolis, que así como la isla de Atxaga, sufre un proceso de “no identidad”. Sus orígenes son conocidos, pero ignorados ante la sociedad. La figura del “manezinho” hoy es casi una cosa cómica por su manera de hablar, sus gestos y su manera de vestir. Fue creado un diccionario²¹ con sus términos, pero pasa desapercibido que todo lo que la colonización “açoriana” trajo para nuestra región es pasado, y no se incorporó a nuestra cultura con tanto mestizaje. La gente que llega de todas las partes y que se integra a la región fue descaracterizándola. Esta isla cercada por la mar, utópicamente pensando, quizá tenga que pasar por el proceso del País

²¹ Alexandre, Fernando. Dicionário da Ilha. Falar e Falares da Ilha de Santa Catarina. Florianópolis: Cobra Coralina, 30ª Ed.,1994.

Vasco y encontrar escritores que tengan coraje para trazar un plan que recupere y reanude sus orígenes.

Si la reflexión es utópica, no pasa lo mismo con Atxaga, pues este llegó a alcanzar sus objetivos al traer en sus textos literarios de los años ochenta la identidad vasca de la lengua a través de la literatura. La mar que cerca la isla es nada más que una dinámica de la vida, donde ocurre el nacimiento y el renacimiento de los seres. El movimiento constante de sus aguas es como un moldar y remoldar la arena que se transforma a cada pisada del hombre o por el revolver de sus mareas. Este movimiento es igual a la libertad que el texto literario de Atxaga provoca en sus lectores. Un juego de conjuntos que Bernardo Atxaga utiliza para captar al lector e identificarlo con su literatura escrita en lengua vasca. Atxaga convierte a su lector en un viajero casi un personaje de su obra durante la lectura que monta y remonta las posibilidades que el texto narrativo le propone.

Muchos más estudios hay que emprender para entender y caminar por el universo de Atxaga. Creo que pude caminar solamente por la orilla, y vislumbrar algunos de los rasgos de su obra; resta todavía toda una profundidad y un horizonte por descubrir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUADO, Txetxu. Viviendo en lo global: una identidad vasca en Bernardo Atxaga. **Neophilologus**. Springer Science +Business Media B. V. 2007. Publicada online: 3 septiembre 2007. Disponible en: < <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11061-007-9063-y> > Acceso en 05 mayo 2013.

ALSINA, Miquel Rodrigo. Identidad cultural y etnocentrismo: una mirada desde Catalunya. In: SANPEDRO BLANCO, Victor y LLERA, Mar (coords.). **Interculturalidad, interpretar, gestionar y comunicar**. Barcelona: Bellaterra, 2003, p. 197-222. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377719>>. Acceso en: 13 nov 2013.

ALVES, Rubem. Ostra feliz não faz perola. São Paulo: Planeta; 2008.

ANDRÉS-SUÁREZ, Inés y RIVAS BONILLO, Antonio. **Cuadernos De Narrativa: Bernardo Atxaga**. Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Université de Neuchâtel, 2011.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.

ATXAGA Bernardo. El imposible vencido. In: ANDRÉS-SUÁREZ, Inés y RIVAS BONILLO, Antonio. **Cuadernos De Narrativa: Bernardo Atxaga**. Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Université de Neuchâtel, 2011.

_____. Mi primera lengua, [20--]. **Sitio oficial de Bernardo Atxaga**. Disponible en: <www.atxaga.org/bernardo-atxaga/biografia-de-bernardo-atxaga>. Acceso en: 12 jun 2013.

_____. Nueva Etiopía, El Europeo, 1996. **Sitio oficial de Bernardo Atxaga**. Disponible en: <www.atxaga.org/bernardo-atxaga/biografia-de-bernardo-atxaga>. Acceso en: 16 mayo 2013.

_____. Obaba, [20--]. **Sitio oficial de Bernardo Atxaga**. Disponible en: <www.atxaga.org/bernardo-atxaga/biografia-de-bernardo-atxaga>. Acceso en: 12 jun 2013.

_____. Preguntas desde Japón, 2004. **Sitio oficial de Bernardo Atxaga**. Disponible en: <www.atxaga.org/bernardo-atxaga/biografia-de-bernardo-atxaga>. Acceso en: 23 sept 2013.

_____. **Obabakoak**. Madrid: Santillana, 2007.

AULESTIA Txakartegi, Gorka. **Escritores Euskéricos Contemporáneos**. Bilbo: Euskaltzaindia, 2010.

_____. **Estigmatizados por la guerra**. Bilbo: Euskaltzaindia, 2008.

_____. Un siglo de literatura vasca (III). **Sancho el sabio**, Revista de cultura e investigación vasca nº7, 1997. Disponible en: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/157590.pdf>. Acceso en: 09 abr. 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Nueva antología personal**. México: Siglo XXI, 2004.

_____. Prólogo. In: BIOY CASARES, ADOLFO. **Obras completas**. Bogotá: Norma, 1997.

_____. La flor de Coleridge. Lecturas Hispánicas. Disponible en: <<http://barricadaletrahispanic.blogspot.com.br/2011/10/la-flor-de-coleridge-jorge-luis-borges.html>>. Acceso en 07 dic 2013

CERVANTES, Miguel. de. **El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha II**. Madrid: Editorial Castalia, 2003.

CORTA ABERASTURI, Juan Carlos Jiménez de. Reseña: Memoria del exilio vasco. Cultura pensamiento y literatura de los escritores transterrados en 1939. **Revista Internacional de Estudios vascos**. n.46, 2001, p.337-388. Disponible en: <www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/46/4603410344.pdf>. Acceso en: 09 oct. 2013.

COTTA, André Guerra. O Palimpsesto de Aristarco: considerações sobre plágio, originalidade e informação na musicologia histórica brasileira. **Ictus** – Periódico do PPGMUS/UFBA, vol. 2, 2000. Disponible en: <www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/9>. Acceso en: 05 mayo 2010.

CONSTENLA, Tereixa. Siempre soy joven escribiendo. **EL PAÍS**, cuaderno cultura, 26 junio 2013. Disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/26/actualidad/1372265339_415340.html>. Acceso en: 12 jul. 2013.

FABER, Sebastiaan. El mundo está en todas partes: la subversión fantástica de Jorge Luis Borges y Bernardo Atxaga. **Revista Canadiense de estudios Hispánicos**, vol. 28, nº 3, 2004. Disponible: <www.jstor.org/discover/10.2307/27763942?searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dsebastiaan%2Bfaber%26amp%3Bacc%3Doff%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff&Search=yes&searchText=sebastiaan&searchText=faber&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102998130341> Acceso en: 14 mayo 2013.

FERNÁNDEZ, Jon. Bernardo Atxaga desbanca a los clásicos de las aulas en euskera. I **elcorreo.com**. 08 de abril de 2010. Disponible en:<www.elcorreo.com/vizcaya/v/20100408/cultura/bernardo-atxaga-desbanca-clasicos-20100408.html> Acceso en: 13 jun. 2013.

IGLESIAS, Javier López. **Bernardo Atxaga**: “En creación todo es movimiento”. Hoyesarte.com Disponible en:<

www.hoyesarte.com/entrevistas/bernardo-atxaga-en-creacion-todo-es-movimiento_123812/. Acceso en: 07 jul. 2013.

IMAZ Otaegi, Lourdes. Nueva introducción a la lectura de Etiopía (Bernardo Atxaga, 1978). In: **Cuadernos De Narrativa: Bernardo Atxaga**. Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Université de Neuchâtel, 2011.

IRUJO, Andrés María de. La editorial vasca Ekin de Buenos Aires. In: LARRONDE, JeanClaude. **VIII Congreso de Estudios Vascos: Baiona, Ustaritz 1954**. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2003. Disponible en: <www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/colecciones/congresosestudiosvascos/publicacion.php?o=1178#art>. Acceso en: 05 oct. 2013.

KORTÁZAR, Jon Uriarte. Diglosia y literatura vasca. **Olivar**, v.8 n. 9, 2007. Disponible en: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3321/pr.3321.pdf>. Acceso en: 18 mayo 2013.

_____. **Literatura vasca desde la Transición: Bernardo Atxaga**. Madrid: EDICLÁS, 2003.

LABBÉ, Carlos. Obabakoak, de Bernardo Atxaga. Leer euskera. **SOBRELIBROS**, Revista web de crítica literaria, 2002. Disponible en: <http://www.sobrelibros.cl/content/view/141/2/>. Acceso en 13 abr 2013.

LASAGABASTER, Jesús María. **Historia Literaria Vasca**. 2011. Basque Literature Portal. Disponible en: <http://www.basqueliterature.com/basque/historia/sarrera> Acceso en 25 mayo 2013.

MAGRIS, Claudio. **Utopía y Desencanto: Historias, Esperanzas e Ilusiones de la Modernidad**. Barcelona: Anagrama, 2001.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Borges: Una teoría de la literatura fantástica. **Revista Iberoamericana**, vol XLII, n. 95, 1976, p. 177-189. Disponible en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3101/3284>. Acceso en: 10 oct. 2013.

OLAZIREGI ALUSTIZA, Maria José. Bernardo Atxaga o la seducción de los lectores vascos. In: **Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: I Congreso Nacional Literatura y Sociedad, A Coruña: Universidade da Coruña**, 2001. Disponible en: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/11029/1/CC-61%20art%2028.pdf>. Acceso en: 07 jul. 2013.

_____. La recepción de la obra literaria de Bernardo Atxaga. **Revista de lenguas y literatura catalana, galega y vasca**, nº6, 1998-1999, p. 307-322. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=155457 >. Acceso en: 13 abr 2013.

_____. **Leyendo a Bernardo Atxaga**. Bilbao, España: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2002.

_____. **Literatura vasca e identidad nacional**. Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca, n. 14, 2009, p. 355-369. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?quersDismax.DOCUMENTAL_TODO=literatura+vasca+e+identidad+nacional>. Acceso en: 15 abr 2013.

_____. Los lugares de la memoria en la narrativa de Bernardo Atxaga. In: ANDRÉS-SUÁREZ, Inés y RIVAS BONILLO, Antonio. **Cuadernos De Narrativa: Bernardo Atxaga**. Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Université de Neuchâtel, 2011.

_____. **Narrativa Vasca del Siglo XX: Una Narrativa con Futuro**. 2011. Basque Literature Portal. Disponible en: <<http://www.basqueliterature.com/en/basque/historia/hogeimende/narratiba/eleberria>> Acceso en 25 mayo 2013.

PAMPÍN, María. Atxaga apoya la traducción como valor para lenguas minoritarias. **EL PAÍS**, 19 de mayo de 2009. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2009/05/19/galicia/1242728306_850215.html>. Acceso en: 15 nov. 2013.

PERISSÉ, Gabriel. O conceito de plágio criativo. Revistas do CEMOrOc, EDF-FEUSP. Mandruvã. Disponible en: <www.hottopos.com/videtur18/gabriel.htm>. Acceso en: 19 oct. 2013.

PERROMAT Augustín, Kevin. Poéticas Combinatorias, (re)producción fragmentaria y plagio. **Academia.edu**. Université Paris-Sorbone Paris IV CRIMIC-SAL/Universidad Complutense. Disponible en: <https://www.academia.edu/2029061/Poeticas_combinatorias_re_produccion_fragmentaria_y_plagio> Acceso en: 12 nov 2013.

RAMADAN, Hanafy. **Entrevista a Bernardo Atxaga**, 2009. Disponible en: <<http://hanafyramadan.blogspot.com.br/>> Acceso en: 13 jul. 2013.

RODRÍGUEZ, Néstor E. La palabra está en otra parte: escritura e identidad en Obabakoak In: **Revista Hispánica Moderna**. Año 54, n.1, Jun., 2001, p. 176-190. Disponible en: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/30203664?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21102435280637>> Acceso en 15 mayo 2013.

TORRES, Victoria. De traducciones, traslados y transformaciones en poesía: Diálogo con Bernardo Atxaga y César Antonio Molina. **Olivar**, La Plata, v. 2, n. 2, dic. 2001. Disponible en: <www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782001000200008&lng=es&nrm=iso>. Acceso en 17 oct. 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Biblioteca Universitária. Serviço de Referência. **Normalização de trabalhos**. Florianópolis, 2010. Disponible en: <www.bu.ufsc.br/modules/conteudo/index.php?id=14>. Acceso en: 25 ago. 2013.

VICECONSEJERÍA DE POLÍTICA LINGÜÍSTICA. **El euskera en el Plan Vasco de Cultura**. 2003. Disponible en: < http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-5773/es/contenidos/informacion/pv_euskera/es_10489/adjuntos/TRANSEUSKERAg.pdf >. Acceso en: 20 oct 2013.

WILLIAMS, Raymond. Palavras-chave. Um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WIKILIBROS. Euskera, Introducción. Disponible en: <<http://es.wikibooks.org/wiki/Euskera/Introducci%C3%B3n>>. Acceso en 10 febr. 2014.

ANEXO A

Método para plagiar

Concededme, amigos, el favor de dar comienzo a esta explicación con el relato de un sueño, y no os inquietéis si, aceptando ese favor, pospongo algo las consideraciones que se refieren más estrictamente al ejercicio del plagio; porque no ha de ser una digresión infructuosa, sino que servirá para encauzar el tema y, al menos eso espero, para el placer de todos. Sabed, además, que dicho sueño ha sido el origen y la base del cambio que se ha producido en mí; que a él se debe que hoy secunde opiniones y tendencias que hasta hace poco despreciaba y reprobaba. Porque antes, como todos sabéis, estaba resueltamente en contra del plagio.

Sucedió que una noche tuve un mal sueño, en el que me vi a mí mismo en medio de una selva agreste, tupida e inhóspita. Como la selva se hallaba sumida en completa oscuridad y fieras de toda especie pululaban por todos lados, pensé que allí terminaban mis días, y me atemoriqué sobremanera.

Pero, aun así, sin dejarme vencer por el abatimiento, traté de buscar alguna salida, y llegué, no sin antes haber recorrido un largo trecho entre la intrincada espesura, hasta una pendiente que había donde terminaba el valle cubierto por la selva. Y en verdad que el esfuerzo no fue en vano, porque en la cima a que conducía aquella pendiente divisé las claras señales que anuncian la presencia del astro que nos da luz y calor, y porque de esa manera recobré la serenidad. Mi corazón me decía que si lograba alcanzar aquel paraje luminoso me encontraría a salvo.

Guiado por esa esperanza, inicié la ascensión dejando atrás las tinieblas de la selva. Pero cuando llegué,

me quedé lleno de estupor, porque tanto la cumbre como los parajes de alrededor estaban sin vida, y ninguna planta crecía en aquella tierra estéril. Y de nuevo me sentí perdido y desvalido, sin poder elegir una dirección por la que proseguir. Y estaba en esa penosa disposición, sentado sobre una roca y con la cabeza apoyada en mis dos manos, cuando alguien se me acercó.

—Apíadate de mí, quienquiera que seas —le dije.

Él se quedó mirándome, aunque sin decir nada, como si fuera mudo.

—¿Qué eres? ¿Una sombra o un hombre de carne y hueso? —le pregunté.

Y sólo entonces me contestó:

—No soy un hombre, pero lo fui. Mis padres vinieron al mundo en Urdax de Navarra. En cuanto a mi paso por la Tierra, has de saber que tras morar en Salamanca y algunos otros lugares, me establecí en el pueblo de Sara por voluntad de mi querido señor Bertrand de Echaus, y que allí viví los años que Dios Nuestro Señor quiso que viviera, que llegaron a sumar ochenta y ocho.

Me quedé estupefacto, con los ojos completamente abiertos tanto por la alegría como por el asombro.

—¡En ese caso, usted es Pedro Daquerre Azpilicuenta, el rector que se hizo célebre con el sobrenombre de *Axular*! ¡El más preclaro maestro, la más alta autoridad, y el primero de todos los autores vascos! No me arrepiento ahora de haberle leído. Usted es mi maestro y mi autor más querido. Ayúdeme, por favor. Mire qué perdido y débil me encuentro en este desierto. ¡Sálveme de este trance desesperado en que me hallo, bondadoso y sabio Maestro!

—Primeramente, he de mostrarte algo —me dijo; y echó a andar por una cuesta mucho más empinada que la anterior, hacia una cima más elevada. Confiando en él, le seguí.

En cuanto llegamos a la segunda cima, vi que estábamos en una isla, perdida en la inmensidad del mar. Era

muy pequeña, y no había en ella señales de vida. Una nave negra se acercaba a su costa.

—¡Qué diminuta y limitada es! —le dije con el corazón afligido—. ¡Y qué soledad más grande la suya! —añadí.

El Maestro asintió con la cabeza.

—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.

Al escuchar aquellas palabras comprendí que aquella isla no era como la de Sardinia, o como la de Sicilia, sino que estaba hecha de otra materia; y que, por increíble que pareciera, aquel accidente geográfico que contemplaba no era otra cosa que mi propia lengua. Pero me pareció que el Maestro aún quería decirme algo más, y dejé aquellos pensamientos confusos que me rondaban por la cabeza para considerarlos más adelante.

—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.

Aquel Doctor Angélico de Euskal Herria parecía haberse puesto melancólico, y yo no dije nada durante un rato para no afligirlo más. Pero veía que la nave negra se acercaba cada vez más a la costa; y podía distinguir, asimismo, los grupos de gente que iban en cubierta. Estando así, no pude contener una pregunta que luchaba por abrirse paso en mi garganta.

—¿Qué barco es ése, Maestro? ¿Y quién es esa gente que va en él? —le dije.

Él, antes de contestarme, suspiró.

—Ese barco es como aquel *Grand Saint Antoine* que arribó al puerto de Marsilia.

—No tengo noticia alguna acerca de ese barco, Maestro —le confesé.

—*Grand Saint Antoine* era el nombre del barco que llevó la peste a Marsilia.

—¿Quién es, entonces, esa gente? —me sobresalté.

—¿Ves a esos que van en la proa? —me dijo después.

—Sí, ya los veo. ¡Y parece que están muy contentos! Enarbolan banderas y lanzan vítores, como queriendo brindarle un saludo jubiloso a la isla.

—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. Originan cargas pesadas que resultan insufribles de llevar, y las colocan en los hombros del vecino; mientras que ellos, en cambio, no moverán ni un dedo. Todo lo que hacen es para que la gente los vea. Uno lucirá grabados o Lemmas 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.

—¿Y los que forman ese grupo que está detrás de ellos? ¿Quiénes son?

—¿Te refieres a esos que llevan en los brazos el libro de contabilidad acunándolo?

—Sí, Maestro.

—Son los banausianos, hijo mío. Es gente de gran avidez y necesidad, que no tiene ninguna aspiración espiritual. Ésos siempre andan haciendo sus cuentas, y conocen mejor que nadie la manera de sacar beneficios de la isla. En verdad te digo que son muy de temer, porque —como

a todos los de su ralea— es muy de su conveniencia que la isla permanezca tal como está, reducida y limitada. Si llegara a gozar de una situación mejor, les costaría mucho más hacer cuadrar sus cuentas.

Conforme iba descubriendo el porvenir que le esperaba a la isla, más me costaba tomar aliento. Aun así, no podía permanecer callado. Todavía me faltaba mucho por saber, y eso me impulsaba a seguir preguntando.

—¿Y los que están junto al mástil del barco? —le pregunté.

—¿Esos de tez amarillenta?

—Sí, Maestro; a éstos me refiero.

—Ésos se dirigen a la isla para ver si hay prados. En caso de que los hubiera, y si los encontraran, al instante sembrarían simientes de cizaña o de alguna otra hierba maligna. No pueden vivir sin sembrar simiente mala entre el trigo. Allí donde haya alguna discusión estéril y miserable, allí donde vean que pueden llevar el enfado y la enemistad, allí los verás reunidos en nombre del pueblo o de su periódico.

—¿Y los que están subidos al mástil? ¿Por qué hacen tantas muecas?

—No están subidos al mástil, sino atados a él por un cordel. De no estarlo, se los llevaría el viento, como si fueran globos. Porque has de saber que éstos son de la familia de los inflados, como los sapos. Se creen sublimes, y están constantemente burlándose de la isla o atacándola, con lo que consideran que su sublimidad queda probada. Pero no son sublimes, sino ruines e inmundos. Se creen arrogantes, pero se atreven a atacar a la isla sólo porque la ven escuálida y sin fuerzas. Si no fuera así, buscarían alguna laguna alrededor de la Corte, y se quedarían a vivir allí.

Esta vez fui yo quien suspiré.

—Le voy a hacer una última pregunta, Maestro, pues son muchos los que van en el barco y no quiero fati-

garle demasiado. Dígame quiénes son aquellos que están al fondo, en la otra punta del barco, llorando y lamentándose.

—Siendo, como soy, una sombra, no conozco la fatiga. Tú, en cambio, sí. Veo que ya no puedes soportar mucho más y que te fallan las fuerzas, por lo que, después de haberte dado noticia de estos últimos, me callaré. Esos que ves allí son los *tristes*. Al igual que los amantes mezquinos, sólo le ofrecen a la isla sus penas, con lo cual no hacen sino empeorar la situación. Como el padre de Ícaro, a todo el que se está cayendo le susurran al oído: vas por muy mal camino. Al que, por el contrario, le van bien las cosas y va ascendiendo, le miran con semblante desesperanzador, dándole a entender que haga lo que haga será en vano. Si la isla estuviera en sus manos, Getsemaní, comparándolo con ella, sería un lugar alegre.

Ambos permanecemos un rato mirando hacia el barco negro, sin decirnos nada. Después, me cogió de la mano y me condujo pendiente abajo, hasta uno de los raros parajes verdes que quedaban en la isla. La tierra estaba cubierta de hierba alta, y podían verse diseminadas por todas partes higueras cuajadas de frutos.

—Maestro, no se vaya aún —le rogué, viendo que me soltaba la mano.

—¿Qué esperas de mí? ¿Que te dé algún remedio? —leyó en mi pensamiento.

Asentí con la cabeza.

—Ya te lo he dicho antes: si se hubieran escrito en euskara tantos libros...

—¡Pero son muy pocos los escritores, Maestro! Y además, no son de su talla.

El Maestro cogió un higo del árbol, y me lo ofreció. Se quedó pensativo mientras yo me lo comía.

—¿Y plagarios? ¿No hay plagarios? —me preguntó a continuación.

—No sé si le comprendo, Maestro —me disculpé.

—Lo que quiero saber es a ver si no hay quien, teniendo en mucha consideración a un escritor bueno, no escriba como él. En mi época era así como se concebían casi todos los libros.

Me pareció que antes de continuar había que aclarar alguna circunstancia.

—No lo creo, señor —comencé—. Además, las cosas han cambiado mucho de su época a la mía. El plagiar está muy mal considerado desde el siglo 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.

Me miró fijamente, como si tratara de comprender. Después, sacando un plato de algún lugar, se puso a recoger higos.

—No es nada bueno que eso sea así —comenzó más tarde, yendo de un árbol a otro—. A mi entender, el plagio tiene muchas ventajas si lo comparamos con el trabajo de creación. Es más fácil de realizar y menos trabajoso. Se pueden terminar veinte plagios en el tiempo que lleva hacer una sola obra de creación. Y a menudo se logran resultados muy buenos, cosa que no sucede con los textos de creación, porque las cualidades del ejemplo que se toma sirven de guía y de ayuda. De verdad te digo que esa consideración de latrocinio es perjudicial. Porque nos priva del mejor instrumento que poseemos para dar vida a la isla.

Aunque parecía enojado, ponía mucho cuidado al distribuir los higos en el plato. Yo, mientras, permanecía callado. No quería distraerlo del tema que ocupaba sus pensamientos.

—No está bien que lo diga un rector, pero... ¿Y si el latrocinio se hace con destreza? —me preguntó acercándoseme de nuevo. Una sonrisa furtiva le cruzó el rostro.

—¿Hacer los plagios sin revelar que lo son? ¿Quiere decir eso, Maestro? —me sobresalté.

—Ciertamente.

—Pero para hacer eso haría falta un método, y además...

Puso su mano en mi hombro.

—¡Hijo, respóndeme con sinceridad! —me dijo—.
¿Quieres a esta isla?

—Mucho, Maestro —respondí algo intranquilo.

—¿Y estarías dispuesto a correr peligros y a arriesgarte por ella?

Tal como me miraba, me era imposible decirle que no.

—Entonces, ve al mundo y prepara ese método. ¡Que las nuevas generaciones aprendan a llevar a buen término plagios con maestría! ¡Que fructifique la isla con libros nuevos!

Y diciendo esto, me puso en las manos el plato lleno de higos. Tras lo cual, metiéndose en una nube que descendió hasta nosotros, desapareció de mi vista. Abrí los ojos y me desperté.

A pesar de que veía los montes de Obaba, que me eran tan familiares, a través de la ventana, me costó reconocer que me encontraba en mi habitación. Todos los objetos que allí había, tanto los cuadros como mi ropa o los libros, me resultaban extraños, porque la realidad no era lo bastante poderosa como para desbaratar el sueño. Aun con los ojos abiertos, yo seguía con el autor de *Gero*; ya en la cima contemplando la isla, ya en la vega entre higueras.

«¡Le he prometido idear un método para plagiar!», recordé una vez que estuve despierto del todo.

Se me hizo muy cuesta arriba regresar al mundo con aquella promesa, y deseé volver a quedarme dormido. Sin embargo, la inquietud se había apoderado de mi corazón, y me fui despejando cada vez más. Pensaba que no sería capaz de escribir aquel método y que, en tal caso, mi palabra ya no valdría nada. Y, además, no era una palabra dada a cualquiera, sino al mismísimo Axular, el Doctor Angélico de Euskal Herria. Y fue tal el desasosiego que

me produjo esta consideración, que, al ir a comer un higo, se me atragantó.

«Un plagiario ha de seleccionar textos de argumento claro —se me ocurrió entonces—. Ésta sería la primera regla del método».

Un tanto asombrado por aquella idea que me había surgido de improviso, aunque también contento, cogí un cuaderno de la mesilla y la dejé allí apuntada. Y además, le añadí un comentario:

«Dicho de otra manera, hay que elegir cuentos o novelas cuyo argumento pueda resumirse en unos cuantos hechos o acciones. Por esa razón, a un plagiario no le convienen modelos como Robbe-Grillet o Faulkner, porque en las obras de dichos autores lo que menos cuenta es la *historia*. Por el contrario, son muy recomendables para él escritores como Saki, Buzzati, o el mismo Hemingway. En términos generales, cuanto más antiguo sea el modelo elegido, tanto mejor para el plagiario: se pueden utilizar mil cuentos de la recopilación de *Las mil y una noches*, pero ni uno solo de una antología de vanguardia.»

Me quedé examinando lo que había escrito. Me pareció que no estaba mal, y que concebir el método no sería, tal vez, tan complicado como había supuesto.

Y para celebrar mi animoso hallazgo, me llevé un higo a la boca y lo tragué con mucho cuidado.

«Para plagiar, es necesario dejar de lado todo tipo de libros raros», se me ocurrió entonces, quedándome más extrañado aún que cuando tuve la primera idea. Sin que supiera por qué, aquella mañana estaba más inspirado que nunca. Pero, por supuesto, por muy asombrado que estuviera, no podía dejar de aprovechar una oportunidad como aquélla. Así que cogí de nuevo el cuaderno, y me puse a comentar la segunda regla:

«Que no se le ocurra al plagiario elegir ningún libro raro que no esté traducido a su lengua. Que no tome en consideración, por ejemplo, aquella novela que le trajeron

sus padres de una librería de la plaza Lenin, cuando volvieron de su viaje a Moscú, ni tan siquiera en el caso de que su amigo el políglota le confeccionara una sinopsis atractiva de su argumento. Porque, a fin de cuentas, ¿qué sabe él acerca de la literatura más reciente de Rusia? ¿Y si sus padres, en su inocencia, hubieran topado con alguien que estuviera a punto de convertirse en disidente? ¿Qué sucedería entonces? Pues que al cabo de dos años, ese alguien sería pregonado por todos los *mass media*, y hasta los mismos estudiantes universitarios se sabrían de memoria todos los argumentos resumidos de sus obras literarias. Y si esto sucediera, claro está, el plagio correría un grave peligro.

No, el plagiarío no debe usar ardidés para lograr mañosamente su intento. No debe dirigir sus pasos, como si de un ladrón de pacotilla se tratara, hacia barrios alejados, o hacia callejones oscuros, sino que ha de pasear a la luz del día en los espacios abiertos del centro de la metrópoli. Tiene 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. Y que no se preocupe. No lo descubrirán jamás. Porque los clásicos —igual que sucede con los arcángeles— sólo son conocidos por sus nombres y por las estampas.»

Había establecido dos reglas del método, y, encontrándome ya más tranquilo, estuve un rato mirando los montes de Obaba, observando los movimientos de los campesinos que trabajaban en los campos. Me hubiera levantado, como tenía por costumbre, a tomar un café, pero me daba apuro dejar la cama. Si lo hacía, quizá se me fuera la inspiración. ¿De dónde me venían a mí tantas ideas? ¿No era yo, acaso, un completo ignorante en cuestión de plagios? Allí pasaba algo raro.

«¿De dónde han salido estos higos?», me pregunté entonces atónito. Porque todavía no era la temporada de higos en Obaba.

Cogí el plato blanco en las manos, y, al examinarlo, se me disiparon todas las dudas. Pues saltaba a la vista que los frutos que estaban allí tan primorosamente dispuestos eran los mismos que había recogido Axular en la isla.

Por fin lo vi con claridad y comprendí todo lo que había ocurrido. No, yo no había tenido aquel sueño por casualidad, sino por voluntad expresa del Maestro, porque necesitaba de alguien que difundiera la buena nueva del plagio. Y me di cuenta, en consecuencia, de que aquellos que había en el plato no eran unos higos corrientes, sino que estaban llenos de sabiduría; y de que aquellos higos me darían a conocer —como ya habían comenzado a hacerlo— el método para plagiar.

Estuve meditando un rato acerca de aquel suceso, admirado por los poderes de que parecían disponer los moradores del Parnaso. Pero junto a mí permanecía el cuaderno, y su presencia traía a mi mente la tarea que había prometido realizar. Con ese recuerdo, cogí la pluma y me dispuse a redactar el enunciado de las reglas tercera y cuarta.

«Un ejemplo explicará mejor que cualquier disertación cómo ha de resolverse el problema del tiempo y del espacio. Supongamos que lo que hay que plagiar es una historia que sucede en Arabia o en la Edad Media, y que sus dos protagonistas —que están enzarzados en una discusión a causa de un camello— son Ibu al Farsi y Ali Rayol. Pues bien, el plagiarlo debe tomar la historia en su conjunto, pero —pongamos por caso— situándola en la Inglaterra de hoy en día. De manera que los protagonistas se conviertan, por ejemplo, en Anthony Northmore y Philip Stevens y la causa de la discusión entablada entre ambos sea, en lugar de un camello, un coche. Esos cambios, como es fácil de suponer, traerán consigo otros mil, con lo que la historia quedará prácticamente irreconocible para cualquiera.»

Habiendo descubierto el origen de mi inspiración, ya nada me impedía levantarme de la cama, y bajé a la cocina a preparar café. Para entonces andaba ya mucha

gente por el pueblo, y los saludos y adioses que se entrecruzaban entre ellos llegaban hasta mi casa. El sol ahuyentaba las escasas nubes que había en el cielo. Poco después, la aldaba de la puerta me anunció la llegada del periódico. Sí, la rueda de la vida seguía girando sin detenerse, y yo me sentí feliz como no me había sentido hacía mucho.

Unas horas más tarde, me serví mi segunda taza de café, comí tres higos seguidos, y me dispuse a transcribir las últimas reglas del método.

«Preparar una buena defensa es de suma importancia para el plagiario», comencé. Y a continuación, añadí a dicho enunciado estas líneas:

«Pudiera suceder que un plagiario cumpliera punto por punto las anteriores cuatro reglas, y que, aun así, se descubriera el plagio. Cualquiera puede tener un golpe de mala suerte, y mucho más en las culturas de ámbito reducido, donde, al haber poco espacio, las relaciones —en particular las literarias— suelen estar llenas de intrigas, malicia y odio.

Sin embargo, ese golpe de mala suerte no por fuerza tiene que ser perjudicial para el plagiario; sino que, muy al contrario, éste puede salir fortalecido de las redes de sus enemigos. Pero para eso le es indispensable, en primer lugar, dejar esparcidos a lo largo de su obra *rastros* de la que ha tomado por modelo; después, y en segundo lugar, aprender algo acerca de metaliteratura; a continuación, y tercero, alcanzar cierto prestigio. Porque si cumpliera estos tres requisitos, tendría formada su guardia pretoriana.

Supongamos —para explicar las dos primeras reglas de la defensa— que el plagiario ha utilizado para sus fines un cuento de Kipling; y que lo ha hecho adelantando mucho la historia en el tiempo y situándola en los alrededores del planeta Urano. Entonces, para cumplir la primera regla, le es imprescindible al plagiario llamarle Kim al astronauta.

—Me va a permitir que le haga ahora una pregunta un poco malintencionada —le dirá un periodista unos días después de haberse publicado su obra—. Parece ser que la historia que cuenta en su libro tiene un enorme parecido con un cuento del escritor Piking. Incluso hay quien ha utilizado la palabra plagio. ¿Qué tiene que contestar a ésto?

—Perdone, pero no es Piking, sino Kipling —comenzará el plagiario con mucha dignidad. Y a continuación, con una sonrisa de menosprecio asomándose a sus labios, añadirá—: Si esos acusadores fueran lectores como es debido, y, en lugar de andar afilándose las uñas, hubieran leído la obra entera de Kipling, entonces enseguida caerían en la cuenta de que mi obra no es otra cosa que un homenaje dedicado a dicho maestro. Por eso, precisamente, le he llamado Kim al astronauta. Porque una obra escrita por aquel imperialista encantador se titula así. A fin de cuentas, no me parece que sea un guiño tan difícil de captar. Pero, como ya le he dicho, esos acusadores ni tan siquiera tienen una noción clara de lo que es la lectura.

—Creo haberle oído decir, y corríjame si estoy equivocado, *imperialista encantador*, y, perdone, pero me resulta un tanto extraño escuchar esas dos palabras unidas... —reiniciará el periodista su asedio, atacando ahora por otro frente. Sin embargo, el plagiario no le permitirá continuar por ese camino, y, valiéndose de la segunda regla para la defensa, arremeterá de nuevo contra el enemigo.

—Además, tengo que decir que esos que andan buscándole el pelo al huevo para desacreditar a los demás están muy retrasados en lo que a teoría literaria se refiere. A lo mejor ni tan siquiera han oído una palabra acerca de metaliteratura...

—Yo algo he oído, pero no me acuerdo...

—Bueno, pues lo que se quiere expresar con ese nombre es, en definitiva... que no hay nada nuevo bajo el

sol, ni tan siquiera en literatura. Aquellas ideas que concibieron los románticos...

—Sí, el amor y todo eso...

—Bueno, no, o sí, también su concepto del amor, pero yo ahora me refería a sus ideas literarias, los románticos consideraban que una obra es el resultado de una personalidad especial y única, y otros disparates por el estilo...

—¿Y la metaliteratura?

—Pues eso, que los escritores no creamos nada nuevo, que todos escribimos las mismas historias. Como se suele decir, todas las historias buenas ya están escritas, y si no están escritas, señal de que son malas. 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.

—¿Para qué escribir entonces? Si todas las historias buenas ya están escritas...

—Porque, como dice alguien que no recuerdo, a la gente se le olvidan. Y nosotros, los escritores nuevos, se las recordamos. Y eso es todo.

Parece evidente que, con todo lo dicho hasta ahora, la respetabilidad del plagiarlo quedaría fuera de toda duda. Pero por si acaso —teniendo en cuenta que nadie cree a un desconocido— le conviene haber cumplido con el requisito que exige la regla número tres de la defensa. Dicho en otras palabras, tiene que haber alcanzado cierta fama. Porque si su nombre es conocido y suena mucho por ahí, las razones antes mencionadas cobrarán una fuerza y un relieve extraordinarios.

Y que nadie se amilane ante esta labor de hacerse un nombre, por muy ardua que pueda parecer al principio. Porque habiendo tantos periódicos, y tanto asuntillo barato —que si tal o cual político ha dicho o ha dejado de decir, que si son o no buenos los horarios del Carnaval, que si se ha solucionado el problema del tráfico o de la

tráfica—, el conseguir que su nombre aparezca cada semana ante la opinión pública —contestando a encuestas, firmando manifiestos, etcétera— va a ser para el plagiarlo como coser y cantar.»

El sol estaba en su punto álgido cuando yo terminé de redactar las últimas líneas del método, y el humo que salía de las chimeneas de Obaba demostraba que era ya la hora de comer. Pero, habiendo comido tantos higos, no tenía hambre, y decidí iniciar en aquel mismo momento un caso práctico. Había que demostrar la eficacia del método con un ejemplo. Así pues, fui a la biblioteca y elegí un cuento de argumento claro de un libro con muchas ediciones a cuestas. Antes de que cayera la noche estaba ya terminado y pasado a limpio el plagio que a continuación paso a exponer: *Una grieta en la nieve helada*.

Cúmplanse los deseos del sabio Axular.