

DE *OBABAKOAK* A *OBABA*: A ADAPTACIÓN CALEIDOSCÓPICA

From Obabakoak to Obaba: Kaleidoscopic Adaptation

Irene PIN

Universidade de Santiago de Compostela

irene.bpin@gmail.com

Recibido: abril de 2018; Aceptado: septiembre de 2018;

Publicado: diciembre de 2018

Ref. Bibl. IRENE PIN. DE *OBABAKOAK* A *OBABA*: A ADAPTACIÓN

CALEIDOSCÓPICA. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 8 (2018), 167-194

RESUMO: O obxecto deste artigo, no marco dos estudos filmoliterarios, é elaborar unha análise de *Obaba* (2005), a adaptación cinematográfica da novela de Bernardo Atxaga *Obabakoak* (1989) levada a cabo por Montxo Armendáriz. Préstase especial atención ao guiión como ferramenta intermedia no proceso de transdución dun medio a outro, reivindicando o seu dobre papel como hipertexto do libro e hipotexto do filme. A obra de Atxaga presenta unha dificultade engadida ao tratarse dun ciclo de contos, o que leva a Armendáriz a procurar estratexias narrativas que tratan de emular algúns dos procedementos literarios, eliminando outros e engadindo novas perspectivas que afectan á focalización, o uso dos narradores e o elemento metanarrativo. De tal xeito, esta adaptación caleidoscópica e poliédrica constrúe un texto autónomo que dialoga co hipotexto literario nun universo común que comparten ambos creadores.

Palabras clave: adaptación; Obaba; estudos filmo-literarios; Montxo Armendáriz; Bernardo Atxaga.

ABSTRACT: The main objective of this article, developed within the framework of film and literary studies, is to analyse *Obaba* (2005), the film adaptation of Bernardo Atxaga's book *Obabakoak* (1989) made by Montxo Armendáriz. The script is highlighted as an intermediate tool in the transduction process from one medium to another, reclaiming its double role as book's hypertext and film's hypotext. Atxaga's work presents an added difficulty of translation as it is a short story cycle, so that Armendáriz looks for alternative narrative strategies in order to emulate some of the literary procedures, eliminating and incorporating new perspectives that concern focalization, narrator's uses and the metanarrative element. Thus, this kaleidoscopic and polyhedric adaptation builds an autonomous text that dialogues with the literary hypotext in a common universe shared by both creators.

Key words: Adaptation; Obaba; Film-Literary Studies; Montxo Armendáriz; Bernardo Atxaga.

1. INTRODUCCIÓN

Así expresaba Enrique Pérez Romero (2007, 168) o desafío ao que se enfrenta Montxo Armendáriz cando decide levar ao cinema a obra *Obabakoak* de Bernardo Atxaga:

Obabakoak (Bernardo Atxaga) es, probablemente, una de esas obras literarias cuya adaptación supone un riesgo supremo, casi una temeridad. Tanto su juego metalingüístico (narraciones en primera persona, cuentos ajenos al hilo conductor nuclear, cartas, fragmentos de diarios, etc.) hacen que el cometido de su adaptación sea un auténtico reto, con escasas posibilidades de éxito.

A novela componse por vinte e seis contos curtos e autoconclusivos, que manteñen co todo unha relación complexa. O libro está dividido en tres partes¹, tituladas «Infancias», «Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana» e «En busca de la última palabra». Na última, que se estende ao longo de vinte capítulos, o fío condutor é o enigma arredor dun lagarto que Ismael sostén nunha foto colectiva tomada cando todos eran nenos, onde pode atoparse a clave para entender como Albino María ficou xordo e con graves problemas mentais. O protagonista, o escritor Esteban Werfell,

1. Refírome á versión traducida ao castelán, pois, como se explica na nota 4, o orixinal en éuscaro ten unha división diferente.

viaxa a Obaba acompañado do seu amigo médico, decidido a descubrir a verdade.

Aínda que a crítica non é unánime ao respecto, considerando a obra de Atxaga como novela, anti-novela ou libro de relatos, parece máis axeitado catalogar *Obabakoak* como «ciclo de contos», segundo sinala María Luisa Antonaya (1999, 336-337), pois presenta outra maneira de ler o universo creado pola ficción:

La característica fundamental del ciclo de cuentos, la que lo distingue como género aparte, es el doble carácter de los relatos individuales: éstos son a la vez independientes e interrelacionados. El lector puede leer cada relato sin tener que recurrir a los demás, pero de la lectura del conjunto se obtiene una visión que trasciende los límites de las partes; una unidad que no logra una mera recopilación de relatos. Así pues, la tarea del lector se centra aquí en captar las relaciones existentes entre las partes, para llegar, no al sólido desenlace de la novela tradicional, sino a la percepción de un mundo formado por múltiples perspectivas.

Considerando este procedemento, o principal problema para quen oseu adaptar esta obra, aplicable a calquera adaptación en xeral, parece consistir de entrada en achar recursos análogos no cinema para provocar efectos similares. Isto, como sinala Sergio Wolf (2001, 76), pode devir problemático cando o afán por manter a sedución provocada polo texto escrito leva a non considerar a materialidade do novo medio. O esforzo de Armendáriz por trasladar á pantalla esta obra plural incorre nunha narrativa caleidoscópica que tivo recepción dispar, entre quen, sen considerala a súa mellor obra, a celebra, e quen se mostra como firme detractor.

España-Alemaña, 2005.

Director: Montxo Armendáriz.

Produción: Puy Oria, Montxo Armendáriz, Karl Baumgartner, Michael Eckelt.

Guión: Monxo Armendáriz. Fotografía: Javier Aguirresarobe.

Dirección Artística: Julio Esteban e Julio Torrecilla.

Música: Xavier Capellas. Montaxe: Rosario Sáinz.

Duración: 104 minutos.

Intérpretes: Bárbara Lennie (Lourdes), Pilar López de Ayala (mestra), Juan Diego Botto (Miguel), Eduard Fernández (Lucas Pellot), Peter Lohmeyer (enseñeiro), Mercedes Sampietro (nai de Miguel), Lluís Omar (Esteban adulto), Pepa López (Merche adulta).

Cadro 1: Ficha técnica de *Obabakoak*. Fonte: Heredero (2005, 29).

Armendáriz reordena o material de *Obabakoak* en torno á figura de Lourdes, unha estudante de cinema que chega a Obaba cunha pequena cámara de vídeo, coa idea de atrapar a súa realidade. Pero Obaba non é o lugar que Lourdes imaxinaba. A medida que coñece aos seus habitantes, o filme configura un crebacabezas que a desconcerta e a atrae asemade. As historias da mestra (nai de Miguel), o enxeneiro Werfell e o seu fillo Esteban, Ismael e Tomás, dá conta dunhas xentes que viven ancoradas nun pasado do que non queren, ou non poden, fuxir. Así, o director constrúe «un retorno al paisaje de los orígenes para preguntarse cómo filmarlo, cómo contarlo, de qué manera mirar al pasado para recuperar la armonía del mito» (Arnoux 2007, 241).

O filme de Armendáriz céntrase na adaptación de oito dos relatos de Atxaga, seleccionando aqueles que máis se adaptaban aos temas que confeccionan para o director a unidade do libro: «La soledad, la identidad personal y cultural, la violencia, la reflexión sobre la creación literaria... estaban presentes en todas las historias» (Piña). A viaxe de Lourdes a Obaba convértese no elemento vertebral do filme, a partir do cal se articulan os demais relatos. Pero a introdución desta personaxe, aínda que poida parecer en principio totalmente nova, está baseada na viaxe que Esteban Werfell realiza no final do libro a Obaba, para desentrañar o misterio do lagarto, diseminada nos capítulos da terceira parte²: «Jóvenes y Verdes», «*Finis Coronat Opus*», «Samuel Tellería Uribe», «X e Y» e «La Antorcha». Dentro do periplo de Lourdes, porén, aparecen intercalados a modo de paréntese, con títulos propios no filme, outros tres relatos: «La maestra», «Los hermanos Pellot» e «El hijo del alemán», que adaptan respectivamente os capítulos «*Post Tenebrax Espero Lucem*», «Esteban Werfell» e «Klaus Hanhn».

Ante a dificultade de entender algúns dos cambios e transvases producidos entre o libro e o filme, preséntase a continuación unha táboa dos personaxes conservados, modificados e engadidos:

2. Esta terceira parte refírese á sección «En busca de la última palabra» da versión da novela traducida ao castelán polo propio Atxaga, que, como se indica máis adiante, difire en estrutura e contido da versión orixinal, na que os relatos agrupados baixo o título constitúen a segunda parte, «Azken hitzaren bila».

<i>Obabakoak</i> (Atxaga)	<i>Obaba</i> (Armendáriz)
Esteban Werfell	Lourdes Santís
	Esteban Werfell
–	Miguel
Amigo Médico	Carlos (parcialmente)
	–
Tío de Montevideo	Carlos (parcialmente)
	–
Mestra	Mestra (nai de Miguel)
Albino María	Tomás
–	Begoña
–	Merche (muller de Tomás)
Ismael	Ismael
Enxeñeiro Werfell	Enxeñeiro Werfell
Klaus Hanhn	Lucas Pellot
Alexander Hanhn	Marga Pellot
Manuel	Manuel

Cadro 2: Comparativa de personaxes. Fonte: Elaboración propia.

O fenómeno da adaptación cinematográfica debe considerarse como unha manifestación de hipertextualidade, o quinto tipo de transtextualidade definida por Gérard Genette (1989, 14) en *Palimpsestos*, entendida como a relación entre un texto (hipertexto) cun texto anterior que transforma modifica, elabora ou amplía. Como indican Robert Stam, Robert Burgoyne e Sandy Flitterman-Lewis (1992, 238), trátase este dun termo rico en aplicacións potenciais, especialmente en filmes que derivan de textos preexistentes «de un modo máis preciso y específico que aquel evocado por el término intertextualidad».

Neste traballo preténdese empregar o guión como ferramenta especialmente útil para a análise dos cambios producidos na transformación dun texto a outro. Neste sentido, débese considerar este atendendo á relación hipertextual que mantén coa obra de Atxaga *Obabakoak*, así como á súa condición de hipotexto do filme *Obaba* de Armendáriz. Trátase ademais, como xa se sinalou, dunha obra escrita polo mesmo director, que se atopa moi próxima á versión fílmica, sen apenas ningunha modificación máis alá do propio exercicio da posta en escena. Por outra banda, no caso concreto de *Obabakoak* pódese considerar que a tradución do éuscara ao castelán representa, como

indica Ramadan Hanafy (2002, 61), tamén unha forma de adaptación creativa, na que Atxaga introduce numerosos cambios para adaptarse a un lector cuxa base cultural difire. Así o declara o propio tradutor e autor, que ante a imposibilidade de traducir directamente decidiu enfrontarse á novela dun modo diferente (Rodríguez 1989, 1). Porén, por limitacións lingüísticas tomarase como hipotexto orixinal dos dous hipertextos cinematográficos a obra traducida ao español, sospeitando que se trata da opción igualmente adoptada polo propio Armendáriz, pois malia existir unha versión dobrada ao éuscaro, o autor declaraba non realizar orixinalmente o filme nesta lingua por descoñecemento da mesma (Belategui 2005). Isto leva a considerar, aínda sen evidencia máis clara, que Armendáriz elabora o guión a partir da autotradución de Atxaga, circunstancia que ten asemade sentido considerando que se dirixe ao público español. Con todo, como xa apuntaba o cineasta, a súa intención foi fuxir dos elementos culturalmente recoñecibles para outorgarlle ao narrado un carácter o máis universal posible (Reviriego 2005).

Así pois, empréganse na análise da adaptación os tres textos anteriormente refiridos:

1. *Obabakoak* (Atxaga, 1997);
2. *Obaba / Guión de Montxo Armendáriz* (Armendáriz, 2006); e
3. *Obaba* (Armendáriz, 2005).

Seguirase ademais a orde das transformacións sufridas polos textos, atendendo fundamentalmente aos cinco apartados: «Elementos presentes no hipotexto e eliminados no hipertexto»; «Elementos presentes no hipertexto pero non no hipotexto»; «Elementos resumidos no hipertexto e ampliados no hipotexto»; «Elementos resumidos no hipotexto e ampliados no hipertexto» e «Elementos equiparados». O traballo artéllase baixo a hipótese de que o filme de Armendáriz, se ben adapta só parcialmente e cunha mirada moi persoal a novela de Atxaga, constrúe un mundo análogo que conecta a ambos artistas.

2. ELEMENTOS PRESENTES NO HIPOTEXTO E ELIMINADOS NO HIPERTEXTO

Como indicamos anteriormente, o ciclo de relatos de Bernardo Atxaga componse de vinte e seis contos (vinte e oito se sumamos a introdución e o epílogo)³, mentres o filme de Armendáriz se centra principalmente

3. Estes dous son engadidos da versión castelá, na que se elimina o capítulo «Jose Francisco: Obabako erretoretxean azaldutaco bigarren aitortza» (ATXAGA 1987, 25-42). Así

na adaptación de oito deles. Aínda que algúns elementos dos relatos non incluídos rematan por materializarse no universo de Obaba, podemos en liñas xerais establecer que están eliminados da primeira e segunda parte⁴ «Carta al canónigo Lizardi», «Saldría a pasear todas las noches» e «Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana». Ademais, o hipertexto suprime a figura do escritor Esteban Werfell como o elemento aglutinador, substituído pola historia de Lourdes e o seu proxecto documental en Obaba, nunha liña narrativa que asimila as funcións deste, como veremos no seguinte apartado.

A principal consecuencia da supresión do resto de historias consiste na eliminación da reflexión metaliteraria que establece constantemente Atxaga. Desaparecen, polo tanto, moitos dos contos inseridos dentro da propia narración da última parte⁵: «El criado del rico mercader», «Dayoub, el criado del rico mercader», «De soltera, Laura Sligo», «Hans Menscher», «Para escribir un cuento en cinco minutos», «Margarete y Heinrich, Gemelos», «Yo, Jean Baptiste Hargous», «Método para plagiar», «Una grieta en la nieve helada», «Wei Lie Deshang». Tamén están ausentes capítulos que, dentro da visita a Obaba de Esteban Werfell, teñen a literatura como tema central: «Mister Smith», «Por la mañana», «Acerca de los cuentos» e «Un vino del Rhin», así como o epílogo «A modo de autobiografía». Todo isto incorre igualmente na supresión do personaxe do tío de Montevideo, quen acolle a Esteban e o seu amigo médico na súa casa para unha pequena sobremesa literaria. Igualmente, quedan ausentes as incontables referencias intertextuais a autores como Chekhov, Waugh, Maupassant, Schwob, Chesterton...

Este desprazamento dun dos elementos centrais do relato provoca asemade unha modificación substancial do final. Aínda que parece evidente que Lourdes ten un lagarto no cerebro, non existe o intento que hai no libro por eliminalo mediante procedementos médicos. Ao contrario, Lourdes trasládase a Obaba a vivir na antiga casa do enxeñeiro Werfell, felizmente, e continuar a filmación de cintas que funcionan como os cadernos que Esteban escribe no libro. Porén, cómpre lembrar que no final deixa precisamente as súas actividades como escritor, polo tanto o lagarto aféctalles

mesmo, muda a disposición dos relatos. Para máis información sobre os cambios da tradución véxase RAMADAN HANAFY (2002, 51-161).

4. Na versión en éuscaro diferéncianse unicamente dúas partes: unha primeira na que aparecen os relatos agrupados na tradución baixo o título «Infancias» (primeira parte) e «Villamediana» (segunda parte), e unha segunda parte que aglutina os relatos baixo o título «Azken hitzaren bila», traducido na terceira parte «En busca de la última palabra».

5. Véxanse notas 1 e 3.

en última instancia de maneira diferente a Lourdes e Esteban. Non existe, polo tanto, unha asimilación total destes dous personaxes.

Alén disto, existen certos aspectos das historias adaptadas que foron igualmente suprimidos, aínda que en xeral son detalles sen unha relevancia fundamental. Por exemplo, a ampliación da foto colectiva para descubrir a presenza do lagarto na man de Ismael, ao modo de *Las babas del diablo*, ten lugar a través do zoom da cámara de Lourdes. Armendáriz descarta así unha achega que xire, como *Blow-Up* (Antonioni 1966), arredor do proceso de ampliación, axilizado polos medios dixitais. Non se fai tampouco referencia ao remedio popular da peregrinación a sete parroquias para curar do mal do lagarto no cerebro.

O hipertexto elimina a indeterminación de Ismael con respecto ao que aconteceu co lagarto, que se expresa no hipotexto da seguinte maneira:

No sé lo que pasó con aquel lagarto. Es verdad que lo tenía en la mano... supongo que para hacer alguna trastada, para que la fotografía saliera de risa, con todos los de delante movidos y a todo gritar... me imagino que quería hacer algo por el estilo. Pero lo que sucedió después, no lo sé. Recuerdo que se me escurrió entre los dedos, eso sí. Pero no creo que se metiera en la cabeza de Albino María. Para ser sincero, eso me parece imposible. (Atxaga 1997, 193)

A construción do personaxe de Ismael, a pesar das súas primeiras aparicións máis sinistras, non ten un carácter tan agresivo no filme. Así, o encerro de Lourdes, asimilado a partir do de Esteban Werfell, é provocado por un accidente de Tomás, que non a oe, e non polo cansazo de Ismael ante as acusacións de meterlle a Albino María un lagarto polo oído.

Outras pequenas supresións parecen provocadas pola propia natureza do medio cinematográfico e as súas esixencias. Así, por exemplo, desaparece a focalización interna na historia da mestra, favorecida polas alusións ao seu diario ou aos seus pensamentos: «No creía que se fueran a olvidar tan pronto. Como amigos, han resultado un fracaso; nunca volveré a escribirles», decidiu entonces» (Atxaga 1997, 77). No filme, o conflito móstrase a través da actuación de Pilar López de Ayala e das súas sucesivas visitas á oficina de correos.

Seguindo esta mesma tendencia, no conto «Los hermanos Pellot», que adapta o capítulo «Klaus Hanhn», elimínanse as explicacións directas sobre o pasado de Klaus/Lucas. Estas aparecen unicamente suxeridas a través dos seus propios comentarios. Igualmente, o abrupto final a modo de soño é suprimido. No seu lugar, aparece o enfrontamento de Lucas coa voz interna da súa irmá Marga, que lle recrimina o seu afofamento. Así, Armendáriz non rompe co rexistro realista do filme e aforra ademais unhas maiores dificultades de produción.

Moitas outras supresións responden aparentemente a unha necesidade de economía narrativa para adaptarse á duración estándar dun filme. Así, por exemplo, elimínase do conto da mestra a pelexa de Manuel co obreiro, ou o parágrafo que refire as súas relacións sexuais co seu mellor amigo a modo dun breve *flashback*. Do mesmo xeito, no relato de Esteban desaparece a evidencia da figura do cóngo como orquestradora dos intentos por levar ao pequeno á Igrexa.

Por último, resulta determinante a eliminación do seguinte comentario de Manuel no contexto dun guión que estaba adaptando case literalmente o diálogo de Atxaga:

<p>–¿Quiere fumar? –preguntó. –Yo no fumo, Manuel. Y más te valdría que tomaras ejemplo de mí. Eres demasiado joven para haber empezado ya a fumar. –Pero usted es una mujer, y las mujeres no se pueden comparar con los hombres. Tienen el cuerpo mucho más débil. Eso lo sabe cualquiera. [...] La estufa funciona bien, ¿no? (Atxaga 1997, 81).</p>	<p>MANUEL ¿Quiere fumar? MAESTRA No fumo. Y tú tampoco deberías hacerlo. Eres demasiado joven. MANUEL El mes que viene cumplo ya diecisiete años. MAESTRA ¿Ah, sí?... Siéntate La maestra le pone el tazón de leche. MANUEL La estufa funciona bien, ¿no? (Armen-dáriz 2006, 40-41).</p>
---	--

Cadro 3: Comparativa novela-guión. Fonte: Elaboración propia.

Deste xeito, o hipertexto elimina tamén a compoñente máis inaceptable da relación, derivado dos doce anos de idade de Manuel, que no filme ten en troques dezasete. Ambas modificacións semellan responder á vontade de facer aos personaxes máis simpáticos para o público e facilitar a recepción dunha unión amorosa que doutro xeito correría o risco de ser mal vista e mesmo acusada de pederastia.

3. ELEMENTOS PRESENTES NO HIPERTEXTO PERO NON NO HIPOTEXTO

Como xa se anticipou, a introdución máis evidente e salientable do filme fronte ao libro consiste na figura de Lourdes. Con todo, este personaxe cumpre unha función análoga á de Esteban, o fillo do enxeñeiro, que se

revela como autor global dos relatos incluídos na colección. A introdución deste personaxe responde entón a unha audiovisualización da novela, permitíndolle a Armendáriz engadir elementos que remiten ao propio proceso cinematográfico, como facía Atxaga co literario. A inscrición das historias céntrase na procura de Lourdes, desencadeando unha estrutura de múltiples narradores que, se ben non tan intrincada como a de Atxaga, si resulta unha adaptación bastante lograda. A personaxe funciona tamén para promover a reflexión sobre a memoria a través da súa procura, establecendo unha relación diferente cos feitos que responde ao propio momento temporal de produción dos textos. Neste sentido supón unha actualización, propoñéndoo como unha reflexión sobre a nosa forma de relacionarnos co pasado.

Lourdes convértese na narradora dos feitos, empregando o recurso dun videodiario ao comezo do filme para falar directamente a cámara. Funciona entón como un narrador interno, a respecto do cal hai que entender, como resume José Antonio Pérez Bowie (2008, 39), a problemática que supón este recurso:

A diferencia de aquél [relato literario], en donde narrador interno y externo se expresan a través del mismo vehículo –la lengua– y pueden fácilmente solaparse (por ejemplo, en los relatos autobiográficos), en el relato cinematográfico la narración oral del primero se transforma en una narración visual en la que junto al código lingüístico participan los códigos de los diversos medios expresivos del cine y cuyo control no puede ser ya atribuido exclusivamente al emisor del discurso verbal. El espectador acepta sin dificultad, en virtud del postulado de sinceridad, que la audiovisualización que se le ofrece es la transcripción fiel del relato verbal a pesar de los múltiples desajustes (*paralepsis*, en la terminología de Genette) que inevitablemente se producen en el proceso de transferencia.

Lourdes é unha personaxe narradora intradiexética, seguindo a terminoloxía genettiana, e homodiexética, pois conta a historia desde o seu punto de vista e percepción. Deste xeito sitúase a medio camiño entre o narrador marco e o narrador inserido definidos por Sarah Kozloff (1997, 47-49) en *Invisible Storytellers* para matizar a figura do narrador interno no cinema segundo a súa función. O primeiro aparece ao inicio do filme, non visualizado, mentres o segundo comeza a narrar cando xa comezou a historia, visualizado no acto de narrar. O recurso de Armendáriz da cámara cinematográfica serve para situar a Lourdes como narradora dentro da historia, combinando estas dúas categorías: enmarca a historia ao aparecer ao comezo, ao tempo que a visualización do acto de narrar a sitúa de parte do narrador inserido. Así, concilia a súa introdución na diéxese cunha maior credibilidade e a suposta responsabilidade sobre a historia cun aspecto autobiográfico.

Pero como advierte Kozloff (1997, 45) «films often create the sense of character-narration so strongly that one accepts the voice-over narrator as if he or she were the mouthpiece of the image-maker either for the whole film or for the duration of his or her embedded story. We put faith in the voice not as created but as creator». Porén, debe entenderse a acción deste narrador como produto desoutro narrador externo cinematográfico que funciona como «una instancia primaria a la que ha de atribuirse la narración fílmica y la que maneja los códigos que la hacen posible» (Pérez Bowie 2008, 39). Son múltiples as denominacións atribuídas a este: «gran imaxinador», «meganarrador», «narrador fundamental», «narrador externo», «narrador intrínseco» ou «realizador de imaxes», por poñer algúns exemplos. Imos ficar co concepto de «narrador cinemático» desenvolvido por Robert Stam, inspirado no «Gran Imaxinador» de Albert Laffay, definido como «la agencia primaria responsable de relatar los hechos, es siempre exterior y lógicamente anterior al mismo mundo ficcional, al cual circunscribe» (Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis 1992, 127).

Pero Armendáriz non introduce as imaxes de Lourdes falando directamente a cámara, senón que elabora un *travelling* que ao retroceder vai revelando a súa mediatización a través da cámara de vídeo. Esta idea aparece xa desde o guión como elemento fundamental:

1. INT. UN LUGAR INDETERMINADO - DÍA

Un rostro quebrado, irreconocible. Está formado por pequenos cuadrados que llenan toda la pantalla, como si fuera un puzzle.

Imposible saber dónde nos encontramos, ni de quién se trata.

El fragmentado rostro mira directamente a la cámara –o al menos eso parece– mientras habla. Lo hace de forma pausada, serena, como si fuese buscando las palabras.

LOURDES

Me llamo Lourdes Santís, tengo 23 años, y hasta hace muy poco yo era una persona normal. Quiero decir que hacía las cosas que hace todo el mundo...

La cámara retrocede lentamente. El rostro comienza a tomar forma.

LOURDES

... Sacaba algún que otro dinero cuidando niños o ancianos, y en mis ratos libres quedaba con los colegas para tomar unas cervezas y charlar de cualquier cosa.

Poco a pouco descubrimos que el rostro de la joven está en el visor de una pequeña cámara de vídeo digital. (Armendáriz 2006, 17-18)

Lourdes, nun exercicio de metacinema que anticipa un dos conflitos principais desta historia nova, pon de manifesto a existencia das dúas zonas nas que opera o narrador do texto fílmico, a do narrador cinematográfico e a dos narradores intradiexéticos (Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis 1999, 120). O seu relato está en realidade incorporado dentro dese relato maior dun narrador impersoal, externo e extradiexético que non se expresa nin comparece a través da voz, senón mediante códigos visuais e sonoros propiamente fílmicos. Isto aparece tamén nos contos de Atxaga, especialmente no de Esteban Werfell, a través da interacción entre un narrador extradiexético que relata de maneira omnisciente como o protagonista rememora o pasado para escribilo. Así, este personaxe constitúese nun narrador intradiexético que se converte en instancia narrativa do seu propio texto de memorias. A tensión, polo tanto, aparece tamén presente no libro e goza dunha transposición a nivel cinematográfico. Pero mentres que no libro o narrador aparece enmarcado dentro do narrador extradiexético, no filme Armendáriz xoga suxerindo que o relato procede da narración de Lourdes, aínda que como se sinalou este responde sempre ao narrador cinematográfico.

As palabras «Pero ahora, ya no lo sé. Quiero decir que no tengo nada claro. Incluso me cuesta entender lo que pasó...» (Armendáriz 2006, 18) provocan a audiovisualización das imaxes da chegada da protagonista a Obaba, que se constitúen como un *flashback*. Deste xeito, supón unha intelixente adaptación do xogo de perspectivas que presenta o libro de Atxaga no capítulo inicial, entre o presente e o pasado. Só que o plano temporal se modifica para adaptalo á actualidade e sitúalo na narración do medio escollido, o audiovisual, mediante un recurso menos tedioso que un continuo uso da voz en *off* comentando os feitos que podería ter incorrido nunha ilustración máis directa. A narradora reaparece nalgúns momentos, por exemplo ao pouco do comezo, sen interromper o fluxo das imaxes do pasado, ou despois do encerro de Lourdes na cabana, visualizada de novo. Así até o final, cando a historia alcanza o momento presente.

A historia desenvólvese a través da focalización na personaxe de Lourdes, coas licencias outorgadas á presentación audiovisual da información por parte da instancia narradora. Aínda que a historia de Lourdes funciona como adaptación dos feitos relacionados co lagarto na última parte do libro, o guiión de Armendáriz introduce tamén elementos novos. O máis destacable é a súa relación con Miguel, o fillo da mestra, quen se converte no seu guía en Obaba e tamén no seu amante. Así, aparecen escenas que non adaptan directamente ningún elemento do libro: a chegada de Lourdes a Obaba, que remata con Miguel acompañándoa ao hostel; a visita

ao cemiterio, onde lle mostra a peregrinación semanal da nai para deixar flores na tumba do enxeñeiro; ou o encontro na casa do alemán, onde ambos manteñen relacións sexuais. Por outra banda, introduce o tema da desaparición rural mediante os comentarios do abandono das terras e un enfrontamento co espazo urbano, cando a estudante retorna a Bilbao para entregar a súa práctica, sendo incapaz de readaptarse á súa vida normal.

O outro gran foco temático engadido pola presenza de Lourdes é o da filmación documental, agregando cuestións relacionadas coa representación da realidade. O uso ocasional das imaxes da pequena videocámara, un falso documental dentro da ficción de Armendáriz, debe entenderse dentro da traxectoria deste autor, en cuxo estilo «se palpan las tensiones propias de quien hace cine de ficción sin despegarse del todo de un determinado concepto de realidad capturada en imágenes en movimiento con un innegable apego al documental [...] sentido que está a caballo entre tendencias que ya han dejado de ser antagónicas» (Casas 2007, 51). Teñen relevancia a este respecto as escenas que transcorren á súa volta á cidade, na escola de Artes Visuais, especialmente a do profesor, sobre a que volveremos máis adiante. A escena que transcorre no hospital psiquiátrico, pola súa banda, pon en evidencia un novo tema referente aos límites do que se pode eticamente filmar, presentado a través da discusión con Carlos. Este personaxe tamén resulta exclusiva do filme e podemos entender que substitúe parcialmente ao amigo médico e o tío de Montevideo, pois pon en evidencia a obsesión de Lourdes con Obaba.

Dentro deste relato do «gran imaxinador», enmarcado pola experiencia de Lourdes e a súa procura, aparece unha serie de narradores internos, narradores propiamente insertados para Kozloff, que desencadean o recurso dos *flashbacks* do pasado: Merche, Ismael e Esteban. Deste xeito realízase un xogo de planos temporais que tamén está presente no libro a través, por exemplo, da narración da escritura dos cadernos de Esteban. De novo, o artificio da convención cinematográfica vai aparecer en cada un deles para presentar os comezos orais do seu relato a través do código fílmico. Neste sentido, son narradores invocadores, con capacidade para traer as imaxes que ilustran o seu relato verbal, que mesmo pasa a disolverse nelas e desaparecer. Pero as imaxes exceden o nivel de coñecemento do personaxe narrador, nun desaxuste que supón un oco polo que se filtra a presenza do narrador cinemático.

Ismael e Merche son heterodixéticos, xa que narran feitos en terceira persoa, poñendo en evidencia esta tensión previamente mencionada entre o coñecemento do personaxe e o narrador cinemático das imaxes evocadas. Deste xeito actúa o relato que Merche fai da historia da mestra, aportando unha concreción mediante a audiovisualización que sobrepasa

os límites de coñecemento do personaxe. O conto de Lucas, que adapta o relato de Klaus Hanhn, é traído pola propia recreación da imaxe dos nenos fronte á escola, mentres no hipotexto se enmarca como un conto escrito e lido por Esteban na reunión co seu tío. Só despois da presentación do narrador cinematográfico as imaxes son asumidas como unha historia que Lourdes escoita de Ismael, quen remata de contarlle os feitos. Esteban, porén, é o único que narra a súa propia historia, co que constitúe un narrador homodiexético e realmente non narra acontecementos que el non presenciase. Porén, faino desde un punto diferente a como se presenta na novela de Atxaga. O relato Esteban Werfell aparece mediado pola visita de Lourdes ao tío de Carlos, que resulta ser o fillo do enxeñeiro. O uso das voces narradoras na adaptación de Armendáriz non foi especialmente celebrado, como demostra a aseveración de Carlos Heredero (2005, 29) aludindo a «certas rémoras literarias que lastran a veces la imagen fílmica».

O hipertexto cinematográfico, ademais de Lourdes e Miguel, engade outros personaxes. Begoña, a irmá de Tomás (o Albino María literario) serve para presentarlle a Lourdes o conflito do lagarto e catalizar a súa incerteza. Nesta liña funcionan as súas dúas primeiras aparicións, incitándoa a desconfiar de Ismael como o causante do mal do seu irmán. Se nun primeiro momento Lourdes parece crela, decántase por confiar máis en Ismael. A súa terceira aparición vai parella ao incendio da cabana na que Ismael e Tomás coidan aos lagartos. Este foi provocado por ela, levando ao límite os odios e pulsións do pasado, denotando un presente condicionado por persoas ancoradas nel. En contraposición a Begoña, atópase a introdución da personaxe de Merche, a muller de Ismael. Ela é a encargada de presentarlle a Lourdes o mundo de Obaba, falándolle da historia da mestra e recomendándolle que utilice a escusa dunha enquisa para achegarse aos habitantes do lugar.

Ademais da presenza destes narradores, as propias historias sofren modificacións. A da mestra presenta a maiores, por exemplo, as repetidas visitas ao empregado de correos. O filme amplía a escena da discusión entre a mestra e Manuel, construíndo a partir desta un final diferente no que a muller, esquecéndose do seu distante Mellor Amigo, se entrega ao seu novo amante, o seu alumno Manuel. Deste xeito, o hipertexto inclúe unha escena sexual totalmente ausente no hipotexto.

Por outra banda, a historia da mestra inclúe o episodio da nena afoxada, que estaba presente no hipotexto, pero noutro capítulo. Isto sérvelle á Armendáriz para enlazar outro dos contos adaptados, o de Klaus, pero situándoo tamén no universo de Obaba e non en Alemaña. Prodúcese igualmente neste unha modificación do sexo do irmán morto, que pasa de Alexander a Marga, tomando un nome que semella inspirado noutro dos

contos descartados, na que o suicidio de Margarete desencadea unha enfermidade mental de dobre personalidade no seu irmán.

A historia de Esteban Werfell é a que máis respecta en xeral os acontecementos do hipotexto, aínda que no filme se produce un cambio de orde na dosificación da información. Se no relato literario Esteban afirma practicamente desde o comezo que o seu pai o enganou escribíndolle as cartas de María Vockel, o hipertexto fílmico converte a Lourdes na descubridora desta verdade. Neste sentido, emprega unha técnica de guión baseada en sementar e colleitar, deixando pistas anteriormente para o espectador a través, por exemplo, da mostración en primeiro plano do disco de María Vockel, o nome que Esteban atribúe á nena da súa visión na Igrexa, receptora das súas cartas. O filme engade ademais o encontro do cativo Esteban coa mestra á saída da oficina de correos, ligando as súas historias e os seus padecementos, nos que a ausencia e a distancia exótica do mundo exterior se opoñen a unha Obaba na que nunca pasa nada.

4. ELEMENTOS RESUMIDOS NO HIPERTEXTO E AMPLIADOS NO HIPOTEXTO

A eliminación da reflexión metaliteraria presente no hipotexto literario reduce notablemente, se ben non elimina de todo, a importancia das cartas na narración. Así e todo, estas aparecen repetidamente como elementos centrais nas historias da mestra e de Esteban, provocando interconexións e paralelismos entre elas. Se ben coñecemos o contido dalgunha das cartas de Esteban, as da mestra permanecen un misterio, mentres que no hipotexto temos acceso a elas, así como a parte das súas escritas íntimas nun diario. En lugar disto, o filme privilexia a constante asistencia da mestra á oficina de correos. Todo isto parece debido ao inadecuado que para a linguaxe cinematográfica suporía unha recorrencia constante á palabra, decantándose Armendáriz por mostrar accións que veñen a representar algo equivalente.

Por mor da propia natureza cinematográfica, algúns episodios ou motivos poden verse tamén reducidos no filme, aínda que mantendo boa parte da súa importancia. Así, por exemplo, as visións de Esteban no interior da catedral desaparecen do hipertexto en favor dun xogo visual de plano-contraplano coa vela e a mirada, aproveitando o propio potencial do medio cinematográfico:

La llama de la vela, situada en un extremo del altar, atrapa de nuevo la atención de Esteban. Arde con un parpadeo incesante, continuo. Los ojos del muchacho están fijos en la llama.

El órgano y las canciones enmudecen. Sólo la llama, con su incesante parpadeo, continúa ardiendo. Esteban no aparta su mirada de ella. Parece hipnotizado por su resplandor, que llena toda la pantalla.

CORTE A...

CURA JOVEN

Vamos, vamos, Esteban...

Le da aire con una partitura. Esteban está tumbado en un banco del coro, rodeado de sus amigos, que le observan con preocupación. Está pálido, sudoroso.

ESTEBAN (balbucea, entrecortadamente)

Sí, María...

CURA JOVEN

Tranquilo, tranquilo, que no es nada...

ESTEBAN

María, iré a buscarte, María... (Armendáriz 2006, 90)

Como anticipa este fragmento do guión, o desmaio de Esteban tradúcese mediante recursos especificamente cinematográficos. A desaparición do son implica a introspección e a breve elipse funciona para emular o tempo da inconsciencia do pequeno. Con todo, apréciase tamén unha tensión entre a focalización interna dos relatos literario e fílmico, que aparentemente se mantería pola presenza de Esteban como narrador inserido homodiéxico, e a focalización externa do narrador cinemático.

Destaca tamén a minimización dalgúns episodios mediante a redución da frecuencia temporal. Isto acontece, por exemplo, no conto da mestra: «Primero había sido un simple descanso; luego un entretenimiento inocente; casi enseguida, ya en pleno invierno, una costumbre que ni siquiera se atrevía a confesar a su diario» (Atxaga 1997, 87). Esta progresión, facilmente expresable mediante palabras, aparece no filme resumida nunha única ocasión, asimilada con esta na novela: «La víspera del día que cumplía veintitrés años [...] permaneció en las escaleras durante más tiempo que de costumbre» (Atxaga 1997, 88). Reducido a este único feito, percíbese no filme isto como unha progresión iniciada pola observación do obreiro. Do mesmo xeito, o episodio dos mozos que petan na porta da mestra de noite solicitando os seus favores sexuais preséntase como un acto repetido no

hipotexto (Atxaga 1997, 98), mentres que no hipertexto só se refire unha vez. Isto probablemente responde ás necesidades narrativas do filme; porén, pode considerarse que ten certo carácter iterativo.

Por último, a explicación científica do lagarto aparece reducida no filme. No hipotexto literario xustifica a aparición do médico na historia, personaxe eliminado na adaptación de Armendáriz. Todo isto incorre, como veremos deseguido, nunha amplificación do plano máxico que aparece no hipertexto.

5. ELEMENTOS RESUMIDOS NO HIPOTEXTO E AMPLIADOS NO HIPERTEXTTO

O clima de misterio que reina en Obaba aparece acentuado polo tratamento narrativo de Armendáriz. Esteban Werfell e o seu amigo médico atopan a Ismael nunha curva sostendo un lagarto, pero cara ao medio da súa historia. Lourdes, porén, faino ao principio. Esta alteración na orde temporal dos acontecementos responde no filme á creación da atmosfera de suspense e misterio arredor da figura de Ismael, ademais de servir como introdución ao estraño universo de Obaba. Así, Armendáriz dota á aldea dunha personalidade propia e particular, xogando coa convención cinematográfica para situar ao espectador ante unha narrativa que se disfraz de *thriller*.

O personaxe de Ismael descríbese no hipotexto como «un tanto siniestro» (Atxaga 1997, 343), privilexiando esta percepción como dominante. No hipertexto, aparece diseminada a información, xunto coa acción de Begoña, para potenciar a ambigüidade do personaxe. Así, obsérvese como se establece esta breve intervención:

–¿Para qué? Pero ¿no lo habéis adivinado todavía? ¡Pues para hacer a otros muchos lo que le hice a Albino María! Está muy claro, ¿no?

Dejamos que se riera.

–Si me permitís decirlo, sois vosotros los que estáis locos, y no yo –prosiguió poco después inclinándose hacia nosotros–. Porque hay que estar loco de remate para tragarse esa historia de los lagartos. ¿Quién puede creer que entren por una oreja y que luego se coman el cerebro? Sólo los niños y los locos... (Atxaga 1997, 338)

No guión, porén, isto aparece dividido entre dous encontros de Lourdes con Ismael. O primeiro acontece durante o almorzo do primeiro día de Lourdes en Obaba:

LOURDES

¿Qué hacías con un lagarto en las manos?

ISMAEL (entre irónico y molesto)

Los cojo para soltarlos en las habitaciones de los clientes. [...] Y ten cuidado, porque hay una especie que puede dañar el cerebro y dejarte idiota. (Amendáriz 2006, 29)

A seguinte vez que falan do tema, posteriormente ao relato de Merche da historia da mestra, pódese detectar o escepticismo que mostra inmediatamente no libro. Cando Lourdes lle recorda as súas palabras a respecto dos lagartos, Ismael declara, para maior confusión da rapaza: «¿Cómo puede ser que una chica como tú se crea esas cosas?» (Armendáriz 2006, 55). A partir de aquí, Ismael adquire un carácter máis benevolente, excluíndo o matiz de maldade que no libro se mantén até o final, sendo el quen encerra a Esteban na cabana. Este episodio, traducido no encerro accidental de Lourdes, tamén amplifica a sensación do medo a través da descrición da voz *off* da rapaza:

En el pequeño visor, Lourdes sigue hablando con la voz pausada, del principio.

LOURDES

Aquella noche conocí el miedo, el auténtico miedo. No el que se siente ante un peligro concreto. No. Yo hablo de otro miedo, de un miedo irracional... Quiero decir que yo sabía que aquellos animales eran inofensivos y que no podía ocurrir nada. [...] Sí, sabía todo aquello pero el miedo no se iba. Quiero decir que no sé por qué lo sentía. Pero cada vez era mayor e iba apoderándose de todo mi cuerpo. (Armendáriz 2006, 78-79)

Fronte a isto, Esteban describe a súa inquietude de maneira máis escéptica: «No, no podría permanecer despierto, me dormiría; y después de dormirme vendría un lagarto a meterse en mi oído, y entonces... pero ¿cómo podía pensar semejantes tonterías?» (Atxaga 1997, 367). O elemento sobrenatural cobra en *Obaba* unha dimensión máis forte, aínda que situado no espazo mítico dun universo que case podería lerse na fronteira do realismo máxico. Neste sentido, cómpre enténdelo segundo a definición de Stephen Slemon (1995, 409), onde «a battle between two oppositional systems takes place, each working toward the creation of a different kind of fictional world from the other», configurando unha relación dialéctica na que ambos fican suspendidos. Así, segundo sinala Quim Casas (2007, 58), no filme de Armendáriz «los opuestos se rozan hasta tocarse de verdad, permutarse, hacerse uno».

Parello a isto, prodúcese tamén unha amplificación no hipertexto da obsesión por contar as cousas, que se traslada a todos os habitantes de

Obaba. A importancia dos números utilízase como signo de identidade e pertenza á comunidade, sendo progresivamente asimilado por Lourdes, como anticipa ao principio: «No sé por qué empecé a contar las curvas. [...] entonces no sabía que en Obaba era una costumbre contar las cosas» (Armendáriz 2006, 20).

Outro dos aspectos que o filme amplifica é a relevancia na trama da primeira foto colectiva feita aos alumnos da escola. No hipotexto, Esteban utilízaa no capítulo «Jóvenes y Verdes» para reflexionar sobre o paso do tempo: «Tras colocarnos en unas escaleras de piedra, todos los niños y las niñas del pueblo que en aquella época teníamos alrededor de nueve años quedamos retratados; unidos para siempre los que, como viajeros con distintos destinos, entraríamos poco después en la corriente de la vida y nos separaríamos por completo» (Atxaga 1997, 182). A dimensión da fotografía no filme guía igualmente tanto a trama do largato como a reflexión sobre o paso do tempo, pero a través do esforzo de Lourdes por recreala coas persoas que continúan en Obaba. Así, dá lugar a escena na que, ante a escola, Lourdes grava coa súa pequena videocámara as presenzas e ausencias mentres a mestra, a nai de Miguel, pasa lista, desencadeando o segundo *flashback* ao mencionar a Marga e Lucas Pellot. Neste sentido, amplía un breve momento narrativo no que tamén existe unha recreación dese recordo por parte de Esteban e Ismael:

Ilobate, Muino, Pepane, Arbe, Legarra, Zumargain, Etxeberi, Ostatu, Motse..., dejamos atrás aquellas casas que tantas veces habíamos visto en la niñez, y llegamos a la escalinata de piedra. Seguía igual que el la fotografía: vieja, serie, llena de grietas.

–Yo me coloqué aquí, en este escalón de arriba. Albino María se puso ahí, justo delante de mí –dijo Ismael colocándose en la esquina del tercer escalón. (Atxaga 1997, 341)

Do mesmo xeito, pódese considerar que a visita de Lourdes e Carlos ao hospital psiquiátrico se conecta cunha breve escena incluída no conto «Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana», no que o protagonista tamén acode a visitar a un coñecido nunha institución desta índole:

<p>–Creo que ha hecho un viaje en balde. El estado de su amigo es muy grave. [...] –Pero, ¿puedo verlo? (Atxaga 1997, 122).</p>	<p>ENFERMERO Y os recuerdo que no conoce ni recuerda a nadie. LOURDES Sí, sí, ya lo sabemos. Pero es solo un momento. (Armendáriz 2006, 108)</p>
---	--

Cadro 4: Comparativa novela-guión. Fontes: Elaboración propia.

Como se referiu anteriormente a respecto da historia da mestra, a referencia á sexualidade aparece ampliada no hipertexto fílmico. Aínda que en principio se eliminan do hipotexto, como xa se viu, referencias á reiteración da súa observación dos obreiros, se ben cunha construción puramente visual, isto aparece amplificado a partir dunha práctica voyeurística cada vez máis ousada. Esta conclúe coa materialización na pantalla das relacións sexuais explícitas entre ela e Manuel, eliminando a ambigüidade que poida existir na obra literaria. O sexo ten tamén importancia na relación entre Lourdes e Miguel, especialmente na escena na que ambos comezan a bicarse dentro da casa do alemán:

El rostro de Miguel está cada vez más cerca. La cámara se desplaza a la derecha en un claro movimiento del brazo de Lourdes. Su rostro entra en cuadro y besa a Miguel.

La cámara de vídeo, desde la distancia que permite el brazo de Lourdes, sigue grabando el beso –cada vez más ardiente– entre los dos jóvenes.

La cámara gira bruscamente, sin control. Vemos una serie de imágenes imprecisas, retazos de cuerpos y ropa, que acompaña el sonido creciente y entrecortado de la pasión. Después, oscuridad y silencio. (Armendáriz 2006, 59)

A particularidade da imaxe cinematográfica condiciona asemade o privilexio da mostración sobre calquera tipo de descrición. Por exemplo, Esteban describe o interior da Igrexa: «Era cien veces mayor que la escuela, mil veces mayor que mi habitación. Además la penumbra borraba los límites de los muros y de las columnas, y alejaba los medallones y los nervios del techo. Todo parecía más grande de lo que en realidad era» (Atxaga 1997, 38). O filme aporta moitos máis datos debidos á concreción en principio intrínseca da imaxe cinematográfica. Introduce ademais o asombro e subxectividade a través da expresión do neno. Igualmente, o espazo utilízase para describir a personalidade dun personaxe, como acontece co decorado da casa de Esteban que, ategada de libros, permite caracterizalo inmediatamente como intelectual. Con todo, a descrición en *Obaba* non é o modo dominante. De feito, dentro da filmografía de Armendáriz, resulta

un filme esencialmente narrativo en comparación con outros, algo que foi visto como un desacerto por críticos como Enrique Pérez Romero (2006, 172): «Quizá el filme donde más necesaria se haría la presencia de su preciosismo antropológico es donde más se lamenta su escasez».

Xunto á mostración, o diálogo vólvese a forma discursiva dominante no filme. Neste sentido, resulta interesante analizar como Armendáriz adapta os diálogos da novela, ás veces de maneira case literal, pero presentados en estilo directo, como se aprecia a continuación:

<p>Klaus explicou que deseaba cambiar de pies a cabeza. Necesitaba ropa interior, calcetines, camisa y zapatos de color azul, y luego, eso era lo más importante, un traje ligero, de verano, blanco. Además quería llevárselo todo puesto. Si se lo permitían –él sabía que sí– dejaría allí toda la ropa que llevaba encima.</p> <p>–Está seguro de que quiere un traje blanco? El verano no durará siempre. (Atxaga 1997, 271)</p>	<p>LUCAS Señorita, quiero renovar todo mi vestuario, de arriba abajo. Necesito ropa interior, calcetines, zapatos... todo.</p> <p>Está frente a una DEPENDIENTA.</p> <p>LUCAS ¡Ah! Y un traje ligero, de verano, a ser posible de color claro.</p> <p>DEPENDIENTA (extrañada) ¿Está seguro que quiere un traje de verano...? Estamos en noviembre... (Armendáriz 2006, 55)</p>
---	---

Cadro 5: Comparativa novela-guión. Fontes: Elaboración propia.

Aínda que a información presentada sexa case idéntica, cómpre considerar que no hipotexto se produce unha focalización interna («él sabía que sí») que se atopa de maneira conflitiva no filme. Se ben se produce mediante o uso da voz en *off* de Marga, representando o interior subxectivo do personaxe, o narrador cinematográfico non mostra tanta cantidade de detalles sobre o fluxo de pensamentos de Klaus/Lucas. Isto pode deberse en gran medida aos códigos do cinema, nos que a descrición do carácter dos personaxes se realiza especialmente atendendo ás súas accións.

A linguaxe cinematográfica tamén favorece que Armendáriz se recree nalgúns aspectos intrinsecamente audiovisuais, como a música. Deste xeito, a breve referencia «estuvieron cantando un largo rato, y luego fumaron, y más tarde volvieron a beber» (Atxaga 1997, 95) expándese no filme cos cantos en éuscaro que remiten á tradición oral, aproveitando o potencial para crear unha escena fermosa e emotiva.

6. ELEMENTOS EQUIPARADOS

Alén das puntualizacións comentadas nos anteriores apartados, boa parte das historias que *Obaba* adapta aparecen practicamente completas. Se cadra o máis interesante para analizar nesta epígrafe deriva daqueles aspectos que poden parecer a primeira vista minimizados polo filme, cando en realidade responden a unha tradución aos usos e códigos do medio cinematográfico. Así, por exemplo, a soidade da mestra presenta unha tradución desde a focalización interna literaria (comentarios do seu interior) á mostración dunha focalización externa (xogos de miradas co obreiro, actuación na escena do pranto, encontro sexual con Manuel). De igual maneira, na historia de Esteban, o cansazo que a novela apunta como causa principal da resignación do pai a que o seu fillo vaia á Igrexa apúntase tamén no filme a través do xesto e a actuación, aínda que deixando a motivación máis aberta á interpretación do espectador. Malia o uso de distintas técnicas, o contido fundamental da historia mantense no hipertexto. Pódese considerar excepción a isto a eventual intervención dos narradores, así como o uso da voz *off* de Alexander/Marga para presentar a personalidade desdobrada de Klaus/Lucas, que conservan un certo carácter literario.

Como xa se apuntaba anteriormente, debido ás características propias do cinema, existe no hipertexto unha tendencia cara á presentación de feitos e accións. Esta apréciase de maneira clara no *flashback* do secuestro perpetrado por Lucas, que traduce a imaxes o que no hipotexto se presenta como un diálogo:

<p>«Ayer por la mañana», pensó Klaus sorprendido. Le parecía que había pasado mucho más tiempo desde que la había utilizado para retener a la familia de un director de banco. Pero era una impresión falsa, sólo habían pasado veinticuatro horas. <i>Le llamo de su casa. Ya sabe que tiene mujer y dos hijas. Y pienso yo que a las hijas al menos las querrá. Necesito doscientos mil marcos. Usted verá si me los trae o no. Y más vale que lo haga sin decir nada a nadie, ya que, se me olvidaba decirlo, tengo en la mano un fusil de seis balas. Traiga el dinero y no pasará nada.</i> (Atxaga 1997, 283)</p>	<p>Lucas habla por teléfono. En una mano tiene el auricular, en la otra el fusil. El micrófono del auricular está protegido por un pañuelo, para desfigurar su voz. LUCAS Póngame con el director del banco... De parte de su esposa... Sonríe, satisfecho de su ocurrencia, mirando hacia el sofá de la sala: la dueña del chalet y una niña de 8 años permanecen atadas entre sí, con sus espaldas unidas. LUCAS Señor Cánovas, le llamo desde su casa. Acerca el auricular a la dueña, que balbucea, llorando. DUEÑA DEL CHALET Antonio... Antonio... Lucas se lleva el auricular de nuevo al oído. LUCAS ¿La ha oído?... ¡Cállese! ¡Cállese y escúcheme!... Se mueve inquieto por la sala. En otra silla vemos a la sirvienta, también amordazada. LUCAS Le recuerdo que tiene mujer e hija, y digo yo que a su hija al menos la querrá... (Se ríe, sarcástico) Quiero que esté aquí antes de una hora con veinte millones de pesetas, en billetes usados, de los que utilizan en caja... Y más le vale que no diga nada a nadie. [...] Se me olvidaba decirle que tengo un fusil automático en la mano... Bueno, pues venga antes de una hora con el dinero y no pasará nada. (Armendáriz 2006, 72-73)</p>
---	---

Cadro 6: Comparativa novela-guión. Fonte: Elaboración propia.

A pesar dos pequenos cambios introducidos (dúas fillas/unha filla, marcos/pesetas), consérvase a esencia do episodio trasladada a outra linguaxe. Por outra banda, nesta historia obsérvase especialmente a importancia dos

espellos tamén presente no conto de Atxaga, para reflectir a ruptura interna da personalidade do protagonista.

Así acontece tamén na historia de Esteban Werfell. Mentres no hipotexto o narrador nos traslada o seu pensamento, o filme materialízao na súa conversa con Lourdes:

<p>De haber sido más humilde, el ingeniero Werfell hubiera aceptado mejor la vida de Obaba. Y de haber sido más inteligente, también. En definitiva eso era la inteligencia, la capacidad de adaptarse a cualquier situación. El que aprendía a adaptarse jamás bajaba a los infiernos. Por el contrario, alcanzaba la felicidad. (Atxaga 1997, 21)</p>	<p>ESTEBAN De todas maneras, mi padre no fue muy inteligente, ni yo tampoco. LOURDES ¿Por qué dice eso? Quiero decir que su padre fue ingeniero, y usted es un profesor de prestigio, ¿no? Esteban vuelve a sonreír con nostalgia. ESTEBAN ¿Y de qué sirve el prestigio? Las personas inteligentes saben adaptarse a cualquier situación, y nosotros no supimos adaptarnos a Obaba. (Armendáriz 2006, 105)</p>
---	--

Cadro 7: Comparativa novela-guión. Fonte: Elaboración propia.

A procura do acontecido con Ismael enlaza os contos da terceira parte, igual que aparece no filme coa figura de Lourdes. Así mesmo, a presenza de relatos dentro de relatos pódese considerar análoga ás narracións inseridas polos personaxes ás que entrevista Lourdes. Deste xeito, mantense unha estrutura de mosaico que xoga con múltiples narradores, se ben con diferentes focalizacións. Así, segundo Pérez Romero (2007, 168), Armendáriz consegue formalmente adaptar con éxito a novela de Atxaga.

Igualmente, a reflexión metaliteraria que se atopaba ausente no filme aparece substituída pola deliberación sobre a propia creación audiovisual e a súa relación coa realidade. Así se aprecia, por exemplo, na comparación dos seguintes fragmentos:

<p>La clave está en la mirada del autor, en su manera de ver las cosas. Si es realmente bueno, tomará como material su propia experiencia, y captará en ella algo que sea esencia; extraerá de ella algo que tenga validez para cualquiera. (Atxaga 1997, 204)</p>	<p>PROFESOR La realidad no es única, ni transparente sino múltiple y compleja, según quién la mire y desde dónde se mire. Y ésa es la finalidad de la práctica: buscar un sentido a las imágenes que habéis grabado. [...] Mirad, Balzac decía que la vida no elabora historias redondas, pero que un novelista puede hacerlo. Y vosotros también podéis hacerlo... (Armendáriz 2006, 81)</p>
--	---

Cadro 8: Comparativa novela-guión. Fonte: Elaboración propia.

Deste xeito, Armendáriz procura «generar una reflexión paralela sobre el oficio de contar historias, sobre la dificultad del cineasta para atrapar la realidad y dar sentido a lo que está contando» (Hereadero 2005, 29). Igualmente, as dúbidas do estado inacabado do traballo de Lourdes gardan relación coa afirmación feita polo amigo médico de Esteban: «No basta con la mirada que sabe captar lo esencial. Un buen cuento también necesita un final fuerte» (Atxaga 1997, 205). Así, Lourdes procura a reacción de Lucas no psiquiátrico, porque como afirma:

LOURDES

Quiero decir que las historias necesitan un final...

CARLOS (sarcástico)

¿Y ya lo tienes?

LOURDES

No lo sé... Quiero decir que...

CARLOS (interrumpiéndola)

¡Deja de decir todo el rato lo mismo! [...] Quiero decir que, quiero decir que... ¿Es que no sabes hablar de otra forma? (Armendáriz 2006, 110)

Finalmente, a desestabilización mental de Lourdes resulta equiparable á de Esteban no último capítulo, expresada mediante un uso reiterado e obsesivo da expresión «quiero decir que». Do mesmo xeito, o hipotexto inclúe unha referencia ao molesta que esta costume resulta para os amigos de Esteban, que comencan a chamarlle *quierodecirqué*. Neta liña, Carlos tamén expresa o seu malestar: «Mira, Lourdes, desde hace días estás como obsesionada. No prestas atención, pasas de mí, de los colegas... ¿Qué es lo que te pasa?» (Armendáriz 2006, 110).

Por outra banda, as cintas que grava Lourdes funcionan como os cadernos autobiográficos que escribe Esteban no primeiro capítulo.

LOURDES (voz *off*)

Llevo ciento siete cintas grabadas y treinta y cuatro familias. Todas tienen su historia, pero las contaré en otro momento.

Se levanta y coloca la cinta junto a otras que tiene ordenadas en una de las estanterías. Están todas numeradas.

LOURDES

Quiero decir que ya no busco ningún sentido a las imágenes que grabo. Sé que algún día lo encontraré. (Armendáriz 2006, 117)

Esta afirmación final afástase do destino de Werfell, como xa se indicou, pero mantén a filosofía de Atxaga en canto á multiplicidade de caras da realidade reelaborada por Armendáriz nunha adaptación caleidoscópica.

7. CONCLUSIONES

Alén das diferenzas en detalles na trama que foron comentadas neste breve traballo, o hipertexto de Armendáriz supón unha reinterpretación en código fílmico dos obxectivos e temas centrais de *Obabakoak*, se ben engade os seus propios énfases e propostas artísticas. Deste xeito, concilia a vontade do autor de servir aos valores da obra literaria coa de elaborar un texto fílmico que se sosteña por si mesmo. Isto leva a considerala, segundo as categorías propostas por José Luis Sánchez Noriega a respecto da fidelidade, como unha interpretación:

Este modelo interpretativo se diferencia de la transposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre el mundo propio del cineasta; y se diferencia de la adaptación libre en tanto que no puede ser considerado una traición respecto al original. (Sánchez Noriega 2000, 65)

Neste sentido, prodúcese o que Wolf (2001, 117) denomina como unha intersección de universos na que cineasta e escritor, como «dos interlocutores que pareceran encontrar la voz justa para entenderse». Isto, de acordo con todo o comentado anteriormente con respecto aos esforzos estéticos de Armendáriz por traducir cinematograficamente a obra de Atxaga, permite falar dunha coherencia estilística entre hipotexto e hipertexto.

Segundo a extensión atopámonos ante unha evidente redución do texto orixinal, se ben tamén son introducidos, como vimos, algúns elementos novos. Atendendo á proposta estético cultural, *Obaba* supón unha modernización ou actualización creativa, como demostran tanto os aspectos engadidos como un tratamento propio por parte de Armendáriz. A pesar da dispar acollida da crítica, a obra gozou do beneplácito de Atxaga, quen por certo deixaba escrita en *Obabakoak* unha apoloxía da adaptación que parece perfecta a modo de conclusión: «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» (Atxaga 1997, 319).

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONAYA, María Luisa. 1999. «Plasmando una visión fragmentada; *Obabakoak* como ciclo de cuentos». *Revista de Filología Hispánica* 15 (1): 335-343.
- ARMENDÁRIZ, Montxo. 2006. *Obaba / Guión de Montxo Armendáriz*. Barcelona: Ediciones B.
- ARMENDÁRIZ, Montxo (dir.). 2005. *Obaba*. Oria Films.
- ARNOUX, Martine. 2007. «El cineasta del consenso». En *Montxo Armendáriz: Itinerarios*, coordinado por Hilario Rodríguez, 235-241. Madrid: Ocho y Medio.
- ATXAGA, Bernardo. 1987. *Obabakoak*. Donostia: Erein.
- ATXAGA, Bernardo. 1997. *Obabakoak*. Traducido por Bernardo Atxaga. Barcelona: Grupo Zelta.
- BELATEGUI, Oskar. 2005. «Montxo Armendáriz: «Mi sobriedad es una decisión ética»». *ABC*, 16 de setembro. Acceso o 14 de xuño de 2018. Web.
- CASAS, Quim. 2007. «Teoría de los opuestos». En *Montxo Armendáriz: Itinerarios*, coordinado por Hilario Rodríguez, 50-64. Madrid: Ocho y Medio.
- GENETTE, Gérard (1962) 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- HEREDERO, Carlos F. 2005. «Obaba». *Dirigido por* 348: 28-29.
- KOZLOFF, Sarah. 1997. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. 2012. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PÉREZ ROMERO, Enrique. 2007. «*Obaba* (2006). Vox populi dixit». En *Montxo Armendáriz: Itinerarios*, coordinado por Hilario Rodríguez, 168-177. Madrid: Ocho y Medio.
- PIÑA, Begoña. «Se puede ir tras la naturaleza del misterio, pero nunca se encuentra». *La Gran Ilusión*. Web.
- RAMADAN HANAFY, Hanafy. 2002. *La narrativa de Bernardo Atxaga. Análisis semiótico de Obabakoak*. Tese doutoral, Universidad de Oviedo. Web.

- REVIRIEGO, Carlos. 2005. «Montxo Armendáriz: el hechicero de Obaba». *El Cultural*, 15 de setembre. Web.
- RODRÍGUEZ, Enma. 1989. «Bernardo Atxaga: me gusta la sobriedad». *El Mundo Cultural*, 16 de noviembre, 1.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 2000. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SLEMON, Stephen. 1995. «Magic Realism as Postcolonial Discourse». En *Magical Realism. Theory, History, Community*, editado por Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris, 407-426. Durham e Londres: Duke University Press.
- STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMANN-LEWIS. 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- WOLF, Sergio. 2001. *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Bos Aires: Paidós.