

De tal palo, tal astilla: la huella de la memoria en *Obabakoak* y su adaptación cinematográfica, *Obaba*

Jennifer Carolina Gómez Menjivar
The Ohio State University

Los discursos culturales españoles contemporáneos dan cuenta del eco del desencanto en la producción artística, literaria y filosófica que sigue el fin de la dictadura. El fenómeno que se observa en el ámbito cultural es síntoma de los cambios abruptos que suceden a nivel socio-político. Rosa Montero elabora una crítica a la sociedad española basada en la ostentación, característica de los *nouveau riches*, que sustenta el “boom” económico de los años 80 y la participación plena de España en el capitalismo tardío. Montero asegura que esta condición también tiene resultados positivos tales como el conocimiento de los derechos civiles, la conciencia democrática, el espíritu pro-europeo y la manifiesta posición anti-militarista que no podía haber sido fomentada durante la dictadura (319). No cabe duda, sin embargo, que entre los cambios socio-políticos favorables figuran la implementación de los Estatutos de Autonomía del País Vasco (1979), Cataluña (1979) y Galicia (1981). Tales cambios marcan el fin de la represión política que sufrieron las culturas minoritarias durante la dictadura, pues afirman la co-oficialidad de los idiomas y apuntan al derecho de los habitantes a instruirse en esos idiomas minoritarios. Entre los escritores y cineastas que se afirman como ciudadanos de una república multicultural figuran aquellos que desde el inicio de sus carreras se distinguieron de la ideología del desencanto.

En este ensayo examinamos la novela *Obabakoak* de Bernardo Atxaga paralelamente con *Obaba*, la adaptación cinematográfica del director Montxo Armendáriz. Ambos pertenecen a la generación de creadores cuyas carreras comenzaron al inicio de la transición democrática y, sostenemos, cuentan entre aquellos cuya producción cultural resiste la estética exhaustiva del desencanto. *Obabakoak* y *Obaba* son dos distintos proyectos artísticos que, sin embargo, coinciden en su predilección por el rescate de la memoria en los pueblos rurales del norte de España. No se pinta una imagen romántica del País Vasco y Navarra ni se destaca su melancólica condición a lo largo de la dictadura. Al contrario, *Obabakoak* y *Obaba* indagan la huella de la memoria en la producción cultural contemporánea y ponen en relieve el poder mágico de la palabra escrita, espejo del anteaer e imagen visual de nuestros días, para salvaguardar el aporte de los pueblos vascos y navarros al patrimonio cultural español.

Bernardo Atxaga—pseudónimo de Joseba Irazu Garmendia—fue nombrado miembro de la Real Academia Vasca en 2006 pero ya en los años setenta era integrante del grupo literario *Pott*, cuyo principal objetivo era la promoción de las

letras vascas. Ha publicado numerosas narraciones, poemarios, ensayos, una obra de teatro y más de 25 obras de literatura infantil, además de haberle sido otorgados premios literarios a nivel nacional e internacional. *Obaba-koak* (1988), escrita originalmente en Euskera y traducida por el autor al castellano, ha sido después traducida a más de 20 idiomas y ha ganado 5 premios. Fue Montxo Armendáriz quien inició los preparativos para adaptar la obra para el cine cuando cayó en cuenta que la podría ambientar en el Valle del Roncal, pirineo navarro (Rizzi n.p.). Ya en películas anteriores como *Tasio* (1984) y *El silencio roto* (2001) y en el documental *Escenario móvil* (2004) se da evidencia del interés de Armendáriz por el contexto rural; *Obaba* (2005) es la primera que materializa el mundo enigmático vasco del texto en los pueblos navarros de Isaba y Uztárroz. Tanto el cineasta y el autor aseguran que Armendáriz realizó el guión de la adaptación autónomamente y a esto Atxaga agrega, “nuestros recorridos vitales son bastante similares y siempre es mejor que para trasladar una obra de un lenguaje a otro se haga dentro de una misma atmósfera, de unos similares afectos ideológicos” (qtd. en “Armendáriz traslada al cine...” n.p.). En este caso, la trasposición de la atmósfera ambiental resulta ser el elemento esencial para los dos creadores:

Montxo y yo tenemos una biografía parecida, una edad similar, nuestros pueblos están separados sólo por unos 100 kilómetros. [...] Y mira hasta qué punto existe una proximidad entre Armendáriz y yo: hay un momento en la cinta en el que es Navidad, la maestra y el alumno están solos y se ponen a cantar en vasco. La marca de nuestro lenguaje está ahí. (qtd. en Mateos-Vega n.p.)

La continuidad de valores ideológicos aseguran que aquella melancólica “Guipúzcoa

olvidada” de los cronistas forasteros del siglo XIX se convierta, en manos de Bernardo Atxaga y Montxo Armendáriz en la época contemporánea, en el “Reino de Obaba”.

Antes de abordar este análisis, y con objeto de justificar la perspectiva utilizada, consideramos relevante examinar las consecuencias del crecimiento económico desigual que sufrieron los pueblos rurales bajo Franco. Hacia el fin de la política de autarquía, los intereses industriales se aglutinaron en los centros urbanos de las provincias norteñas mientras que el turismo se desarrolló en las zonas litorales en vez del interior (Comín 12). En el proceso de despoblación que se agudizó bajo Franco que comienza antes de la guerra civil: entre 1900 y 1960, la población rural disminuyó de 69% a 39.7% mientras que el porcentaje de habitantes en comunidades de menos de 5,000 se redujo de 50.8% a 28.9% (Commissioner for Economic and Social Development 3). A contracorriente del discurso negativo que ofrecen estas estadísticas, la imagen del “Reino de Obaba” que tanto Atxaga como Armendáriz imparten es a la vez redentora y creativamente autosuficiente.

Para Atxaga, el calificativo rural recoge poco de la realidad de mundos como su pueblo natal y sus alrededores, pues es como afirmar que se describe un sitio montañoso verde o una zona de economía mixta. Vale más precisar que sus escritos “tienen en su raíz una sociedad en la que las narraciones míticas, las llamadas ‘supersticiones’, siguen explicando los hechos, las cosas que le suceden a la gente” (Atxaga n.p.). En contraste con Luis Buñuel quien lamentaba haber nacido en un pueblo que aún conservaba semblantes de la época medieval, Atxaga y Armendáriz reconocen la riqueza cultural de aquellos sitios que tuvieron la suerte de conocer íntimamente. En la víspera del fin de la dictadura esos si-

tios eran, propiamente dicho, “antiguos”:

Antiguo era, ciertamente, el lugar que conocí en mi niñez; antiguos eran, en general, todos los lugares que, como Extremadura, Castilla o Galicia, estaban habitados por campesinos. Naturalmente, ya no lo son. Cuando se impusieron la televisión y otros aparatos, el pasado, lo que de él había sobrevivido, se deshizo con rapidez, como una tela vieja. (Atxaga n.p.)

Los que nacieron antes de 1960, como cuenta Atxaga, son testigos de una forma arcaica de pensar y vivir que se contraponía a los discursos de la modernidad que ya se conocían en las áreas más cosmopolitas del mismo país. Atxaga y Armendáriz dan cuenta del salto que dan estos pueblos aislados del anacronismo al capitalismo tardío; lejos de someterse al desencanto, autor y cineasta aprovechan la transición socio-económica para plasmar en *Obabakoak* y *Obaba* el espiral temporal e ideológico que ocurre en sitios parecidos al “Reino de Obaba”.

Obabakoak consiste en una serie de relatos en los que figuran personajes cuyas trayectorias se cruzan con poca frecuencia precisamente porque originan de lugares tan diversos como Perú, Alemania, Iraq, China y el pueblo ficticio, Obaba. Del pueblo de Obaba se puede decir que es un sitio misterioso en el que la tradición oral abarca tanto temas locales como universales, aunque los extranjeros que se instalan en la aldea nunca dejan de ser los mismos desconocidos que eran cuando llegaron. Al igual que en Euskal Herria, en Obaba sobrevive un idioma y una forma de pensar que ha perdurado gracias a su aislamiento que, no obstante, nunca fue absoluto pues aunque casa se diga *etxe* y abeja se diga *erle*, en ese sitio gato se dice *vatu*, pipa se dice *pipa* y lógica se dice *lojika*. El cosmopolitismo que se vislumbra en

otros cuentos se yuxtapone a los tropos que se despliegan en los relatos que tienen lugar en Obaba—la memoria de la dictadura, la despooblación, el aislamiento y la pobreza frente a la fuerte tradición cultural, la mitología y la musa vasca que no se ha dejado arrasar pese al tiempo. Pedro de Axular, quien aparece en *Obabakoak* como musa de uno de los narradores, expresa la misma pasión por la renovación creativa en la obra cumbre de la literatura vasca *Gero* (1643):

Ahora, mientras el tiempo lo tienes delante, haz lo que puedas: y aún ahora, Instante, rápidamente, inmediatamente. Porque has de saber que en aquel lugar al que tienes que ir, no valdrá luego alegar razones ni aprovechará el saber. Si dejas pasar, sin reparar en ello, el tiempo que ahora tienes entre manos, se acabó, aquello se perdió, no vuelve más. (217)

Estos detalles novelísticos, estilísticos e ideológicos resultan una tarea difícil de afrontar para el cineasta que se empeña en elaborar un guión ideológicamente paralelo al texto.

El formalista ruso, Boris Eikhenbaum, nos recuerda que, “incluso cuando la trama es adaptada, el argumento [del filme] se organiza de manera original, en la medida en que los medios, los elementos mismos del discurso cinematográfico, son originales” (200). Aunque *Obaba* haya procedido de *Obabakoak*, el filme cuenta con una lectura innovadora del texto accesible a un grupo de espectadores diverso que, pese a este hecho, no sustrae los aspectos ideológicos claves del texto original. *Obaba* advierte al espectador desde su inicio que está “basada en varios relatos del libro”—estos son ocho de aquellos que se relacionan estrechamente con el pueblo del mismo—sin aludir a más. El hilo conductor que elabora Armendáriz establece vínculos temporales en-

tre la realidad de una joven cineasta que viaja a Obaba y los recuerdos de los habitantes de Obaba que ella entrevista. En el transcurso de su estadía, la protagonista encuentra una fotografía escolar que intenta recrear con los integrantes que aún residen en el pueblo. Mientras que sus viejas amistades comienzan a cuestionar su capacidad de razonamiento, los recuerdos de sus informantes la seducen a tal grado que la joven deja su mundo para incorporarse definitivamente a la mística realidad de Obaba.

Armendáriz toma como ejemplo el viaje de uno de los relatos de *Obabakoak* en el que uno de los narradores decide regresar a su pueblo natal después de haber vivido fuera de Obaba por muchos años para investigar un detalle que capta al examinar una antigua fotografía de sus compañeros de colegio. En ella observa que Ismael, el notorio bromista de clase, acerca un lagarto a la oreja de Albino María, quien algunos años más tarde perdió la razón. El narrador recuerda que en esos tiempos las madres solían advertir a sus hijos, “nunca os quedéis dormidos sobre la hierba [...] si lo hacéis, vendrá un lagarto y os meterá en la cabeza” (Atxaga 185). La imagen y el mito lo perturban a tal grado que llama a un amigo médico para confirmar su sospecha: un lagarto puede, en realidad, comer el cerebro de un ser humano. Luego de recibir una respuesta afirmativa, sigue el enigma del lagarto y se enfrenta a Ismael directamente. Descubre que su antiguo compañero de clase es un integrante de una organización ecologista y además se dedica a salvar los lagartos que han sido heridos o atropellados en la carretera. Ismael, cuyas actividades marcan la exterioridad de sus inquietudes *vis-à-vis* las preocupaciones cotidianas de los otros poblados, se presenta no obstante como un personaje de buena voluntad que diluye las sospechas del narrador.

En contraste con *Obabakoak*, la película desarrolla el tono enigmático de principio a fin. Ciertamente, la primera imagen es la de una joven cuyo rostro permanece parcialmente oculto por la sombra a la vez que se escucha su voz: “era una persona normal hasta muy poco”. El misterio que suscitan sus palabras aumenta a medida que se ve su boca, sus ojos, su boca y sus ojos a su vez en primer plano. Esta es Lourdes Antis, una joven para quien la Escuela de Artes Visuales era lo más importante en la vida “en aquella época” cuando tenía las cosas bien claras. Su desasosiego junto con el tartamudeo que acompaña su repetición de la frase “quiero decir que” dejan al espectador intrigado más allá de donde la frase “me cuesta entender lo que pasó” lo podrían llevar. A continuación, un plano medio revela la cámara que sigue grabando a la chica. Mientras que el narrador masculino de *Obabakoak* aparece en la tercera parte del texto luego de haberse presentado el tema de los niños de escuela y la foto colectiva, *Obaba* primero establece una voz femenina que la línea narrativa va a trazar como el deterioro del aplomo de la joven para exponer doblemente uno de los principales planteamientos del filme y preparar al espectador para una serie de elipsis temporales.

Bruce Morrisette sostiene que tanto los textos como los filmes tienen como objetivo forjar una respuesta emotiva en el lector/espectador a partir de sus respectivas técnicas literarias/cinematográficas. Partiendo de las teorías de Sergei Eisenstein y Béla Balázs, Morrisette explica que la diferencia fundamental de la respuesta afectiva del lector o espectador se debe: no a la trama ni al tema ni en la estructura dramática de la obra sino a la base estética del texto literario o cinematográfico (Morrisette 14). Por consiguiente, para rescatar los elementos ideológicos del texto

base, la adaptación debe resolver los problemas de (1) el punto de vista objetivo; (2) el punto de vista subjetivo; (3) las transiciones; (4) la cronología; (5) la traducción del lenguaje y la puntuación literaria al lenguaje cinematográfico; (6) el universo y el espacio literario versus cinematográfico; (7) la suscitación de la empatía del lector y el espectador; (8) la descripción verbal versus la descripción visual; (9) la presencia o ausencia del narrador; y (10) el doble registro visual y sonoro del filme versus el singular registro de la novela (Morrisette 18). La relación dialéctica que se establece entre el lector implícito de la narrativa/ el espectador ideal de la película y los protagonistas de estos son las dos variantes que hacen posible cruzar el puente entre los dos géneros.

Montxo Armendáriz se declara “infiel a la estructura pero fiel en el espíritu” mientras que Atxaga alude a la común reacción emotiva que el espectador puede compartir con el lector al ver el pueblo en el Valle Roncal (Navarra) en que se rodó la película: “me gusta ese pueblo que han elegido, rodeado de bosques, ese lugar aislado en el que tan bien se refleja y se vive la condición de extranjero. Es el que yo tenía siempre en mente” (qtd. en García, n.p.). Partiendo de la teoría de la recepción expuesta por Wolfgang Iser, el “lector implícito” de *Obabakoak* es aquel que conoce la cultura vasca y para quien la lectura de los relatos resulta en un retorno metafórico a su lugar de origen—experiencia semejante a la que también experimenta el narrador de dichos relatos. El “lector implícito” lucha contra los prejuicios sociales que representan al mundo rural en términos despectivos y sigue leyendo impulsado por el recuerdo de un paisaje y una forma de vivir mucho más próxima a la naturaleza que aquella que se experimenta en las grandes ciudades. El haberse ausentado

de su región, sin embargo, implica una sensación de extrañeza antes de que éste se pueda reincorporar plenamente a ese imaginario.

La protagonista de la película, como el espectador implícito, comparte con los habitantes de Obaba únicamente su nacionalidad española y llega armada de una cámara y un propósito específico—filmar unas escenas de la vida cotidiana del sitio—y las expectativas de permanecer sólo el tiempo requerido para completar el proyecto. Los prejuicios sociales están presentes pero, en este caso, se dramatizan con su llegada al pueblo por la noche y su conversación con un personaje misterioso que le avisa que le faltan precisamente 87 para llegar hasta Obaba. Cuando ya lo inquietante se ha establecido, el proceso de descubrimiento del pueblo y el esclarecimiento de la viva tradición oral que facilitan la vista panorámica al día siguiente, el espectador implícito pasa—como el lector implícito—al complejo proceso de incorporación a la vida cotidiana y sumergimiento voluntario a la epistemología propia de Obaba.

Reintegrarse a la vida cotidiana de Obaba implica, para el narrador y el lector implícito, sumergirse en los mitos en la base de la experiencia de los poblanos. Para Lourdes y el espectador implícito, encontrarse con el ideario propio de los pueblos aislados significa tropezarse con una tradición oral desconocida a la cual ellos aún no han sido integrados. Las primeras escenas, introducen la cuestión de los lagartos, que aparece en muchos textos de tradición oral. El hombre que tenía un lagarto en sus manos cuando Lourdes lo encontró en la autopista antes de llegar a Obaba es Ismael, el dueño del hostel donde ella se hospeda así como el pequeño travieso que sitúa un lagarto cerca de la oreja de su compañero de clase, Tomás en la fotografía que cuelga cerca de la entrada del hostel. Las escenas que marcan la

llegada de Lourdes a Obaba se cierran con un fundido que se esclarece brevemente gracias a las luces de un coche que pasa cerca del hostel. Queda descubierta ante la mirada del espectador una choza cuya imagen se vuelve a fundir con la pasada del coche. Estas imágenes y la banda sonora que las acompaña acentúan la sensación de desfamiliarización que experimenta Lourdes en el “mundo” de Obaba.

Lourdes no comienza a apreciar la belleza natural de Obaba hasta la mañana siguiente, cuando graba las primeras imágenes del pueblo. Tanto en *Obabakoak* como en *Obaba* se nota un esfuerzo por facilitar la apreciación del paisaje paralelamente con la tradición oral. Obaba, pueblo en el que tienen lugar los acontecimientos, figura en ambas obras como un sitio en el que se habla de una especie de una geografía vívida que:

se aleja de cualquier concreción geográfica y sirve de excusa narrativa para transmitir un mundo antiguo en el que no rige ni la causalidad lógica sino la mágica. La oposición entre Naturaleza y Cultura es la que condiciona el devenir de los acontecimientos en Obaba y, en realidad, esta geografía imaginaria corresponde con un mundo donde [...] se recurre a los animales para explicar acontecimientos incomprensibles para sus habitantes. (Olaziregui Alustiza 43)

Habiendo grabado las alturas de Obaba por la mañana, Lourdes regresa al hostel para filmar saciar su curiosidad respecto a una fotografía que Begoña, una poblana, le ha señalado como evidencia de un hecho malicioso. Se trata de una foto de promoción escolar en la que aparece el joven Ismael acercándole un lagarto a Tomás, hermano de Begoña. El mito de los lagartos que se consumen el cerebro de los niños le intriga a la joven cineasta y la impulsa

a plantearle algunas preguntas a Ismael, quien le confirma la leyenda antes de informarle a Lourdes que suele soltar los lagartos en las habitaciones del hostel. Tanto Armendáriz como Atxaga consideran la presencia de los lagartos imprescindible pues, como explica el autor, “en la zona hay muchos lagartos o dragones y para mí son el símbolo de cómo algo externo se puede introducir en tu interior y ser capaz de cambiar todo tu interior y tu mente” (qtd. en García n.p.). El objetivo de Lourdes cambia desde su primera mañana en Obaba cuando la realidad de Obaba pasa de ser objeto de un proyecto para la Escuela de Artes Visuales a un esfuerzo por hacer una recapitulación de la tradición oral del pueblo. Comienza con el mito de los lagartos y las historias interrelacionadas de Ismael, Begoña y Tomás pero pronto conoce a Merche y a otros integrantes de la historia oral de Obaba. Al paso que el narrador de *Obabakoak* regresa a su pueblo natal y Lourdes en *Obaba* se convierte en una integrante de la aldea como todos los demás, el irreflexivo motivo de su estada se convierte en el rescate de la memoria del pueblo vasco—a través de la palabra escrita en el texto y a través de la imagen en la película. Los métodos orales, escritos y en metraje que se destacan, sin privilegiar ninguna sobre las otras, apuntan a las vías que se pueden tomar para salvaguardar el legado de las temporalidades antiguas, contemporáneas y posmodernas del olvido y pesimismo que lo amenazan.

La reproducción de una época, o sea, la reconstrucción del pasado de los personajes es aún más palpable en aquellas películas que manifiestan el pasado como un aspecto del presente en los actuales recuerdos de un personaje o en el conflicto dinámico del pasado y el presente (Morrisette 36). Las viñetas que relatan las vidas de los alumnos y su

maestra—todas *flashbacks* subjetivas de los personajes secundarios dentro del *flashback* de la protagonista de la película—no sólo establecen un orden cronológico en la película sino también establecen la huella del pasado en el presente que se observa en *Obabakoak*. A nivel ideológico, la película pone en relieve la experiencia autónoma e individualista que se cultiva en las zonas urbanas al contrastarla con las experiencias entrelazadas y coexistentes de los habitantes de Obaba. Así, la película se vale del personaje de Lourdes para manifestar concretamente que en pueblos como Obaba la palabra escrita y la imagen visual se pueden usar para rescatar la memoria colectiva del olvido.

El afán por compartir la memoria colectiva está en la base de la amistad que entablan Lourdes y Merche, quien recuerda con nostalgia su niñez y sobre todo la vieja escuela. El peso del tiempo no ha dejado su huella en Obaba, pues han ocurrido pocos cambios desde su transición del pueblo aislado del ayer al pueblo solitario de nuestros días. Merche llega y se sienta en la vieja aula seguida por Lourdes, quien continúa grabándola mientras comparte sus memorias. Un fundido encadenado transporta al espectador a un pueblo—semejante al que se describe en *Obabakoak*—remoto, sin carretera y sin los medios para equipar la improvisada escuela. A este pueblo llega una maestra joven, atractiva y ajena a las costumbres del pueblo. A las cinco de la tarde cuando los niños salían del aula y ella sentía el peso de la soledad, se quedaba corrigiendo los ejercicios de sus alumnos. Merche recuerda también cuán idealista era la joven maestra, particularmente en sus preparativos para la llegada del inspector quien había confirmado su visita al pueblo para determinar las carencias de la escuela y que sin embargo faltó a su promesa.

El tiempo pasaba lentamente para la joven

maestra y ocupaba la mayor parte de su tiempo escribiendo cartas a un hombre denominado su “Mejor Amigo”. Cuando las cartas cesan, en *Obabakoak* leemos que la maestra busca refugio en una relación romántica con uno de los poblanos. La ligera variante en *Obaba* es que la maestra inicia esa relación romántica con uno de sus propios alumnos. En un pueblo como Obaba donde los valores antiguos están anclados en el pensar y vivir de sus habitantes, afirma un personaje secundario de la película, “salir de la norma no se perdona”. Hubo represalias y aunque sus alumnos la recuerden con ternura, el hecho hizo de ella una paria. Esta viñeta, como la que trata el destino de un personaje llamado Esteban Werfell, son afirmaciones del pasado en el presente y obligan al lector/espectador a considerar en qué medida la tradición oral determina las relaciones de los habitantes de un pueblo como Obaba en la actualidad.

Las huellas del pasado son el determinante más fuerte de la evolución de la cultura en Obaba. En *Obabakoak*, el personaje de Esteban Werfell admite que “de haber sido más humilde, el ingeniero Werfell [su padre] 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” (35). Esteban, quien no resistió a los procesos de aculturación, ahora forma parte de la memoria colectiva del pueblo. Lourdes graba los recuerdos de su infancia de la misma manera que lo ha hecho con Merche. En este caso, el *flashback* comienza con la toma de tres barquitos en primer plano que Esteban y sus amigos observan flotar en un pequeño pozo. En voz en *off* se escucha a Esteban contar que los habitantes de Obaba siempre lo consideraron “fruto del pecado” por el simple hecho que sus padres nunca se casaron por la Iglesia. Su padre, un

ingeniero de Hamburgo, aficionado a la ópera y a la lectura, se consideraba superior a los poblanos a tal grado que inculcó en su hijo los gustos alemanes para contrastar aquellos al que el chico era expuesto fuera de su hogar. El pequeño Esteban comprendía poco la resistencia de su padre ante la cultura de acogida y por lo tanto se dejaba llevar por todo aquello que le era prohibido, incluso la religión católica.

La primera vez que Esteban entró a la iglesia fue tan abrumadora que se desmayó y, en su delirio, conversa con una niña alemana llamada María Vockel, a quien le pide su dirección en Hamburgo. El ingeniero Werfell le ayuda escribirle cartas en alemán y así comienza una larga relación amistosa que no cesa hasta que el joven ingresa a un instituto fuera de Obaba. Esteban no conoce la verdad—su padre vio en el relato de la aparición en la iglesia la oportunidad perfecta para rescatar la herencia alemana del olvido—hasta que conoce a Lourdes. Lourdes le presenta a Esteban una carta de su padre confirmando que jugó el papel de correspondiente a lo largo de los años para asegurarse que su hijo no olvidara su lengua y su origen como consecuencia de haber vivido en ese pueblo remoto. En estas escenas, al igual en aquellas que le preceden, el personaje de Lourdes sirve como el catalizador que despierta y rescata la memoria colectiva de los habitantes de Obaba.

Obabakoak y *Obaba* manifiestan sin titubear que en Obaba, aquel pueblo en el que los alumnos de catorce años conocían el mundo leyendo la enciclopedia de Dalmau Carles sin guardar la esperanza de lanzarse a los cuatro vientos en búsqueda de aventuras fuera de su pueblo, vale la pena recuperar la tradición oral. Este es un pueblo cuyos habitantes no marcan una diferencia entre el pasado, el presente y el futuro porque ninguno de esos tiempos existe independientemente de los otros. Obaba

no deja de ser el pueblo mágico refugiado en la soledad a pesar de que los procesos de la despoblación lo hayan sacudido. En *Obaba*, Lourdes se entera que uno de aquellos alumnos, Lucas, se convirtió en enfermo psiquiátrico tras tirar a su hermana al río cuando todos habían ido al río en excursión. Otros, como Esteban Werfell, se han ido del pueblo y ahora viven en las grandes metrópolis españolas. Los que vivieron en Obaba dejan recuerdos de su estadía y continúan formando parte de los cuentos de los que se han quedado. El narrador en *Obabakoak* explica que en la vieja foto quedan “unidos para siempre los que, como viajeros con distintos destinos, entraríamos poco después a la corriente de la vida y nos separaríamos por completo” (182). En *Obaba*, el hecho de reunir a todos aquellos que quedan en el pueblo para una foto nueva para después reunirla con los *videoclips* de entrevistas con aquellos que partieron constituye un rescate de la memoria y la tradición oral que aún deja su huella en la vida cotidiana de los poblanos.

“La realidad no es única ni transparente”, les asegura el profesor de cine a sus alumnos cuando se encuentran todos en el aula conversando acerca de sus proyectos fílmicos. Para Lourdes, quien se encuentra a medio camino con su proyecto y sobre todo obsesionada con las experiencias de sus informantes, tiene sentido la observación que hace su profesor. La noción de que podía viajar a Obaba y grabar escenas de la vida cotidiana sin más, ahora parece ingenua. Aquella realidad única y transparente que deseaba captar no es simplemente elusiva, está atravesada tanto por los procesos sociales e históricos a nivel macro como los rencores y las pasiones individuales. La realidad, como les recuerda el profesor, no sólo depende de quién y desde dónde se mira sino también de la “historia redonda” que genera el novelista o

el cineasta de los retazos de la vida que logra aprehender. Las imágenes que obtiene Lourdes hacen una recopilación de las experiencias y las reminiscencias de los habitantes a la vez que marcan la transformación de Lourdes *vis-à-vis* el pueblo. Lourdes pasa de tener un papel pasivo a auto imponerse la tarea de lo que la protagonista misma y el espectador implícito reconocen como el legado de la memoria del pueblo. Usar los medios audiovisuales para recuperar los mitos que siguen conformando la vida cotidiana de los habitantes es un desafío que requiere la pasión de la joven cineasta.

El narrador de *Obabakoak* igualmente acepta el reto que le hace Pedro de Axular a medio camino de su viaje. Axular, el celebre intelectual vasco del siglo XVII, época que fue una especie de edad de oro para la literatura vasca, le pide al narrador que le responda con sinceridad si ama su tierra natal. El narrador le responde afirmativamente y, aunque responde incómodamente, le asegura que está dispuesto a correr peligros y arriesgarse por ella. Para demostrar el grado de su apego por su pueblo, Axular le aconseja ir al mundo y preparar un método para plagiar. “¡Que las nuevas generaciones aprendan a llevar plagios con maestría! ¡Que fructifique la isla con libros nuevos!” (Atxaga 314). El narrador de *Obabakoak* apela fuertemente a la creatividad de las nuevas generaciones vascas de una manera imperativa que hace al lector recordar que las políticas regionales después de la transición a la democracia (1975-1985) tienen como principal objetivo rescatar las culturas que fueron suprimidas y oprimidas durante la dictadura. La época contemporánea es la más propicia para la producción de textos con contenido relevante a la realidad vasca. La palabra escrita fue antes la mejor manera de elaborar una historia redonda de la realidad fragmentada de una comunidad,

mientras que los medios visuales que hoy se emplean pueden igualmente ser útiles para rescatar la memoria cultural. Sin embargo, la lucha contra el olvido no concierne únicamente a los vascos sino también a aquellos para quien, como la protagonista de *Obaba*, la vida en aquellos los pueblos remotos suscita curiosidad.

Tanto el narrador de *Obaba* como Lourdes en *Obaba* quedan literalmente sordos y obsesionados con los mitos de Obaba. Lourdes, por su parte reconoce, que ahora ella también forma parte de Obaba y, por eso mismo, decide quedarse en el pueblo. Dice con una sencillez marcada que se siente productiva porque en los tres meses que lleva en el pueblo ha grabado ciento siete cintas y ha entrevistado treinta y cuatro familias—casi la mitad de las que aún viven en Obaba. Admite que las imágenes en sí no tienen tanto sentido pero puesto que espera que algún día lo tendrán, sigue grabándolas. Entre esas imágenes se encuentran las de Amaya, una niña de nueve años quien le cuenta que lo que más le gusta hacer es ir a los campos de maíz con su abuelo y su mascota. Aunque nadie lo entienda, Lourdes ha decidido hacer de esta realidad fragmentada, basada en memorias que dejan su huella en el presente, una historia redonda.

En *Obabakoak* y en *Obaba*, el viaje en sí tiene un propósito didáctico cuyas lecciones son dirigidas tanto a los personajes como al lector/espectador implícito. Atxaga asegura en una entrevista: “I don’t believe in political intervention, but I do think that pedagogical or exemplary intervention can be valuable. I genuinely believe that there is a pedagogical dimension to literature, something that derives from what Nabokov called its magical element” (Martín 202). *Obabakoak*, la novela más conocida del autor vasco, es una labor pedagógica en la medida que se empeña por rescatar la memo-

ria histórica de pueblos vascos sin caer en las trampas del nacionalismo al conectar esa cultura con el panorama global. *Obaba*, adaptación de los aspectos ideológicos del texto literario, desconstruye los prejuicios urbanos de los pueblos rurales y demuestra que ese elemento mágico, que se da por hecho en la literatura, también puede existir en una película que intenta rescatar por medio de los medios audiovisuales la complejidad de los mitos en la vida cotidiana rural. Tanto *Obabakoak* como *Obaba* se contraponen a la literatura de la generación de la movida que, según Teresa M. Vilarós, cambió “sin miedo el pensar por el peinar, el libro por el comic, el cine por la televisión, la política por la droga” (230). Mientras que una cantidad representativa de obras suelen ser circunscritas por temas *light*, la superficialidad y las caprichosas exigencias del mercado, *Obabakoak* y *Obaba* se valen de una pasión por la creación de un movimiento cultural independiente de la catarsis del desencanto que plaga la producción cultural en la época contemporánea.

Obras citadas

- “Armendáriz trasladada al cine el mundo mágico de Bernardo Atxaga”. *El País*. El País, 10 Sep. 2004. Web. 31 May 2008. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Armendariz/traslada/cine/mundo/magico/Bernardo/Atxaga/elpepucul/20040910elpepucul_1/Tes>
- Atxaga, Bernardo. “El mundo de Obaba”. *Bernardo Atxaga*. Bernardo Atxaga Webpage, n.d. Web. 31 May 2008. <<http://www.atxaga.org/testuak-textos/el-mundo-de-obaba>>
- _____. *Obabakoak*. Barcelona, España: Ediciones B, 1989. Print.
- Comín, Alfonso. *España del Sur*. Madrid: Editorial Tecnos, 1965. Print.
- Eikhenbaum, Boris. “Literatura y cine”. *Los formalistas rusos y el cine. Poética del filme*. Ed. François Albéra. Barcelona: Editorial Paidós, 1998. 197-202. Print.
- García, Rocío. “El regreso a las voces de Obaba”. *El País*. El País, 16 Sep. 2005. Web. 1 June 2008. <http://www.elpais.com/articulo/cine/regreso/voces/Obaba/elpepucul/20050916elpepucul_2/Tes>
- González, J. Sérvulo. “Atxaga y Armendáriz analizan cómo convertir en película los 26 relatos de ‘Obabakoak’”. *El País*. El País, 17 Aug. 2005. Web. 31 May 2008. <http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Atxaga/Armendariz/analizan/convertir/pelicula/26/relatos/Obabakoak/elpepucul/20050817elpepirdv_5/Tes>
- Martín, Annabel. “Modulations of the Basque Voice: An Interview with Bernardo Atxaga”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 1.2 (2000): 193-204. Print.
- Mateos-Vega, Monica. “Armendáriz se metió a filmar en mi biografía: Bernardo Atxaga”. *La Jornada*. La Jornada, 15 Sep. 2005. Web. 31 May 2008. <<http://www.jornada.unam.mx/2005/09/15/a14n1esp.php>>
- Montero, Rosa. “Democracy and Cultural Change: Political Transition and Cultural Democracy: Doping with the Speed of Change”. *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 1995. 315-320. Print.
- Morrissette, Bruce. “Aesthetic Response to Novel and Film”. *Novel and Film: Essays in Two Genres*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1985. 12-27. Print.
- Obaba*. Dir. Montxo Armendáriz. ORIA Films España, 2004. DVD.
- Olaziregui Alustiza, Mari José. *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002. Print.
- Rizzi, Andrea. “Atxaga y Armendáriz, encuentro en el mundo de ‘Obaba’”. *El País*. El País, 14 Aug. 2004. Web. 31 May 2008. <http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Atxaga/Armendariz/encuentro/mundo/Obaba/elpepirdv/20040814elpepirdv_26/Tes>
- Spain. Commissioner for Economic and Social Development Planning, Presidency of the Government of Spain. *Economic and Social Development Program of Spain 1964-1967*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1965. Print.
- Vilarós, Teresa. “Los monos del desencanto español”. *MLN* 109.2 (1994): 217-235. Print.