

Euskera y cine: Una relación conflictiva

CARLOS ROLDÁN LARRETA *

INTRODUCCIÓN

La larga marcha del cine de Euskadi a través de la historia en su etapa moderna -el estreno de *Ama Lur* en 1968 es un punto de partida indiscutible- se ha visto marcada, sobre todo en sus inicios, por un controvertido debate en torno a la identidad de las obras realizadas por los cineastas vascos. Este debate planteaba qué características concretas -formas de producción propias, homogeneidad temática, ritmo determinado- debería reunir una película para poder considerarse “vasca”. Entre las diversas peculiaridades que surgían en las apasionadas discusiones de la época, una pronto va a acabar por oscurecer con su protagonismo a las demás; el idioma empleado, concretamente el euskera, se convierte enseguida en punta de lanza de aquellos que luchan por una cinematografía íntimamente ligada a la cultura autóctona de Euskal Herria.

Valgan como ejemplo, a la hora de configurar un retrato del modelo de cine a realizar por los cineastas vascos en estos primeros años, las conclusiones de las primeras Jornadas de Cine Vasco organizadas por el Cine Club Universitario de Bilbao: “queremos hacer un cine nacional vasco, hecho por vascos, para el pueblo vasco.

Y dentro de esta definición general: queremos hacer cine en euskera que subtitularemos en castellano cara a presentarlo ante un público vasco-parlante.

- queremos hacer un cine que tenga en cuenta la realidad del País.

* Doctor en Historia del Arte.

- queremos avanzar en la búsqueda de una estética vasca para nuestro cine”¹.

Esta es la propuesta de futuro; un cine comprometido con la causa obrera y nacional vasca, hablado en euskera, realizado por vascos y definido por un estilo propio en el que las referencias oteizianas a la estética resultan evidentes. Un listón “ligeramente” elevado para empezar de cero. No hay que olvidar que la tradición cinematográfica en Euskadi era prácticamente nula y configurar, por ejemplo, un estilo propio que diferenciara al cine a realizar a partir de ese momento del resto, requería, de entrada, una base mínima en la que apoyarse y luego una cohesión interna que no se va a dar. Por lo demás, un cine en castellano no se concibe. Poco importan las posibilidades reales de una cinematografía euskaldun. El euskera es la lengua de los vascos y en ese idioma ha de realizarse el cine de Euskadi.

MOMENTOS DE ESPLENDOR DEL EUSKERA EN EL CINE. DE GOTZON ELORZA A ANTTON EZEIZA

Esta tendencia a identificar el cine vasco con el cine realizado en euskera va a gozar de gran aceptación y arranca en la obra de Gotzon Elorza, auténtico pionero de esta joven cinematografía. Recorriendo el País Vasco al finalizar los cincuenta y durante los sesenta, Elorza rodó cuatro cortos documentales en euskera con el objetivo prioritario puesto en la salvación de este idioma, más que en la consecución de un determinado tipo de cine.

“Yo soy euskaldun, y hace veinte años vi que nuestra lengua se moría y había que hacer algo por ella. Lo peor de todo era que yo proyectaba aquellos documentales en Euskadi y había expectación, pero cuando subía de nuevo a París se olvidaba y nadie movía un dedo por el cine en euskera hasta que yo volvía al año siguiente”².

La apuesta inicial se basa pues, en anteponer lo político, aquí centrado en el idioma, a cualquier motivación artística que desvíe la atención del espectador de su fuente de interés principal, la recuperación de la identidad nacional vasca. Muchas van a ser las voces que se vayan uniendo a este ideal. *Ama Lur* es un punto de partida ineludible en este sentido. Larruquert y Basterretxea dan una importancia vital al euskera ya que su película se estructura mediante un montaje de relación basado en las técnicas del bertsolari. Así, el lenguaje cinematográfico queda determinado por la lengua vasca³.

1. Programa de la primera semana de cine vasco organizada por el Cine Club Universitario de Bilbao (Aresti Taldea) en 1976. El texto aparece en el libro de Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbao, 1985 (Págs. 463 a 467).

2. Isusi, “Gotzon Elorza: Un cine para el pueblo”, *Mikeldi, XXII Certamen*, 2/12/80.

3. “Recuerdo que comentaba con Xalbador la manera de abordar mis documentales. Yo lo primero que hago es preguntarme ¿cómo termina? Entonces ruedo el material. Una vez establecido cómo va a terminar me planteo cómo empezar el resto ya. “¿Y qué te crees que hacemos nosotros?” me responde Xalbador, “nosotros hacemos igual, cómo voy a terminar el verso, qué voy a decir al final... luego veo que tengo que empezar y todo el resto me sale solo”.

También me he fijado en las *Koplak zaharrak* que relacionan el mundo interior con la naturaleza: “como el águila vuela sobre las altas cumbres, así andaba yo en las alcobas de las mujeres”. Es esa cosa que llevamos en la sangre, de alguna forma lo hemos heredado”. Entrevista con Fernando Larruquert, 22-7-1992.

También Juan Miguel Gutiérrez, autor de *Balantzatxo* (1978), defiende esta íntima relación entre lengua y construcción cinematográfica. En su opinión el “cine vasco” necesita un ritmo especial que le identifique y ese ritmo va a tener su base en el idioma, el euskera:

“En la búsqueda profunda de las raíces populares que debe efectuar el artista, tenemos un punto clave que es la búsqueda del ritmo propio al vasco, que tendrá una importancia capital en la creación de un arte vasco y sobre todo de un cine vasco, pues el cine conduce su narratividad a través de los ritmos internos de la imagen y el sonido (“tempo”).(...). Ciertamente este ritmo está presente en la particularidad exclusiva de nuestra lengua, el euskera. Habría que analizar este tempo propio vasco a partir de un análisis estructural de la lengua y de las manifestaciones más puras de nuestra región como el bersolarismo, o los tocadores de instrumentos específicamente vascos”⁴.

Pero va a ser Antton Ezeiza quien defienda con más ahinco el protagonismo de la lengua vasca dentro del cine, orientando la labor cinematográfica a convertirse en cauce abierto de expresión de la izquierda abertzale. Tras una larga experiencia que le lleva de Euskadi a Madrid donde aprende la técnica, y de Madrid al exilio en México y Cuba, donde toma conciencia de la fuerza del cine como arma política, Ezeiza recalca de nuevo en Euskadi. En la revista del Festival de San Sebastián escribe un artículo en el que analiza la función que ha de tener el cine ante la situación política de Euskadi:

“rechazo de los temas y las formas que perpetúen la opresión, búsqueda de lo más profundamente nuestro teniendo como guía la magistral actuación colectiva de nuestro pueblo y muy en concreto teniendo presente el euskera, como elemento cimero de identidad y de comunicación, atendiendo de forma absolutamente prioritaria a su situación como lengua oprimida en el contexto de una sociedad disglósica”⁵.

En una entrevista publicada en la revista *Ere*, Ezeiza se adentra bastante más en aspectos puramente definitorios, recalcando la prioridad del euskera como elemento diferenciador y así, por ejemplo, *El proceso de Burgos* (1979) de Imanol Uribe se ve como una brillante película que contribuye a la lucha política de Euskadi, pero al estar rodada en castellano se aparta de lo que debe ser un cine nacional vasco:

“Un cine nacional vasco tiene que ser indefectiblemente en euskara, otra cosa no tiene sentido. Otra cosa es hablar de un cine que se hace aquí, que puede estar de puta madre, que ayuda a nuestro proceso. Así, la película de Imanol Uribe es una excelente película que ayuda al proceso político del pueblo vasco pero no es cine vasco entendiéndolo lo que yo entiendo por cine

4. Juan Miguel Gutiérrez, “Euskadi, por un cine en vías de desarrollo”, *XXVI Festival de San Sebastián*, núm. 6, 14/9/1978. Pío Caro Baroja, autor de varias obras de cine documental centradas en Euskal Herria, escribe una colaboración para la revista *Mikeldi* en la que muestra su acuerdo con la postura defendida por Gutiérrez, tres meses atrás, con respecto a la relación entre el cine y el euskera: “... hay que hacer un cine vasco, realizado por nosotros, los vascos, y que afronte nuestra temática. Que, en cuanto a su forma, y dado que el lenguaje de la imagen es internacional, únicamente el idioma, el euskera, es capaz de darle una personalidad. En conclusión, hay que hacer un cine que trate temas de nuestro pueblo, sobre nuestra patria y narrado en Euskera”. Pío Caro Baroja, “Cine documental y antropología”, *Mikeldi XX Certamen*, 4/2/1978, pág. 3.

5. Antton Ezeiza, “Hacia un cine vasco”, *XXVI Festival de San Sebastián*, 9/1978, pág. 3.

vasco. Y esto no es nada peyorativo. Yo abogo por una cinematografía nacional vasca cuya primera condición es el euskera. La segunda condición sería contar con una dramaturgia, una fotografía, unos elementos estéticos que se correspondan a lo que somos nosotros y queremos. Habría que acercarse, por ejemplo, a nuestra tradición plástica. Todo el mundo distingue a un actor inglés de un sueco o un italiano. Nosotros no sabemos distinguir el sedimento que existe en cada una de nuestras actuaciones. Las manos, los gestos, las posturas, la alegría contenida, la emoción reflexiva, la forma de enfrentarnos a la muerte...”⁶.

El primer paso en la defensa de estos postulados se va a dar con la realización de la serie *Ikuska* (1978-1984), que Antton Ezeiza coordina, y que pretende retratar la vida vasca a través de unos cortometrajes rodados íntegramente en euskera. El proyecto, concebido como una “gimnasia preparatoria para el parto del nuevo cine vasco”⁷, parte con dos objetivos fundamentales. Sentar las bases de un futuro cine nacional vasco y crear una escuela práctica donde los jóvenes puedan ejercitarse en la técnica cinematográfica. La serie no dará los resultados previstos ya que, según Ezeiza, la política cultural que se irá desarrollando en Euskadi inutilizará estos esfuerzos iniciales:

“... lo que pasa es que se sustituyó por otra fórmula que es, si lo comparas con el fútbol, como un equipo que trabaja con la cantera con uno que ficha lo mejor que hay. Vamos, que deciden subvencionar *La fuga de Segovia*, se trae a Imanol Uribe, que en el fondo es una persona traída, como los oriundos en el fútbol. Es un señor que es de El Salvador, vivía en Madrid y lo traen aquí para hacer una película. No es un tío que está en Euskadi luchando por hacer una cosa en cine, sino que es un señor traído, con todo el respeto también, pero traído para dirigir una película que se hace en castellano. Los actores los traen todos de fuera, eso es así... *La fuga de Segovia* y si me apuras hasta *La muerte de Mikel* que es una madura película española con Imanol Arias, un gran actor, pero un actor español aunque haya nacido en Eibar. Es aprovechar lo que ya existía, o sea, no sirve de nada todo el trabajo de la cantera”⁸.

La declaración de Ezeiza se presta inevitablemente al debate. Lo primero, que la gente “traída” como Uribe, Olea o Ungría, por citar a algunos, aportan una experiencia indispensable ante una cinematografía recién salida del cascarón como la vasca. Evidentemente, lo ideal sería unir la meritoria iniciativa de Ezeiza de formar una cantera del país con el trabajo contrastado de cineastas venidos de fuera. En principio, una cosa no debe excluir a la otra. Está demostrado, además, que el mestizaje resulta siempre enriquecedor.

Por otra parte, y ciñéndonos al asunto que estamos tratando, puede que el proyecto de Uribe *La fuga de Segovia* (1981) no esté rodado en euskera, pero desde luego es la primera película filmada en Euskadi capaz de llevar una vida comercial digna y abre en ese sentido un camino vital a todo el cine que se va a realizar en el País Vasco. Algo que no se puede decir de la serie *Ikuska* que, a pesar de su evidente calidad, falla en un aspecto esencial; el

6. A.L., “Antton Ezeiza: “no hay cine vasco sin euskera”, *Ere*, 1/5/1980, págs. 25-28.

7. Entrevista a Antton Ezeiza, *Egin*, 24/9/1983.

8. Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/1992.

reducido metraje de los cortos que componen la serie dificulta gravemente su difusión. Y, ¿qué es más importante para la cinematografía nacional vasca? ¿hacer un film en euskera y que no lo vea nadie o hacer un film en castellano que llegue al público sin problemas? Además, y entrando en *La muerte de Mikel* (1983), la otra cinta de Uribe mencionada en la conversación, tan importante es una película que, como ésta, aborda la problemática de la influencia de la iglesia o de la familia en la actual sociedad vasca, así como la profunda represión sexual latente en el ambiente, como otra de contenido puramente político y en euskera. Es la primera vez que un cineasta vasco bucea en nuestra interioridad más profunda y denuncia la otra represión, la de los cotilleos, la de la asfixiante presión, la de la falta de libertad personal, y esto es tan positivo y válido para el pueblo como retratar la lucha diaria por la defensa de una identidad.

EL CINE DE EUSKADI EN LOS CIRCUITOS DE EXHIBICION PRINCIPIO DEL FIN DE UN HERMOSO SUEÑO

La irrupción del cine de Euskadi a las salas de estreno con películas como *La fuga de Segovia* y *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe, *Siete Calles* de Ortuoste y Rebollo, *Akelarre* de Pedro Olea, o *Tasio* de Montxo Armendáriz, en los primeros años de la década de los ochenta, enfrenta al sueño de una cinematografía euskaldun con la terrible realidad del mercado. Si el cine realizado en castellano sufre ya serios problemas de rentabilidad, películas habladas en euskera tienen un futuro mucho más oscuro. La realidad de los hechos irá llevando el debate sobre la identidad del cine de Euskadi al terreno de lo práctico. La evidencia de que lo importante es producir un cine desde Euskadi, bien hecho y que interese al espectador, se impondrá a otros criterios como la lengua empleada o la ideología del film. Imanol Uribe, en un irónico artículo titulado “Dejadle respirar al feto” será de los primeros en tomar partido por el pragmatismo:

“Ojalá dentro de otros ochenta años, cuando los estudiosos del tema analicen una prolífica cinematografía vasca, lleguen a la conclusión de que nuestro cine posee una estética propia y diferenciada que se apoya en el empleo del euskera y en una temática autóctona de carácter progresista. Pero para eso primero hay que hacer CINE”⁹.

Así, el euskera, un rasgo definidor hasta ahora intocable, experimenta un cambio sustancial y ya no se ve como una condición imprescindible a la hora de configurar una cinematografía vasca. El intento de Ezeiza con la serie *Ikuska* de consolidar una industria del cine en euskera se deja de lado en los dos primeros largos de ficción del cine apoyados por el Gobierno Vasco, *La fuga de Segovia* y *Siete Calles*. *La fuga de Segovia* está hablada en euskera y castellano y aunque Uribe declarara en el estreno que “el idioma es una forma de lucha que no se debe despreciar”¹⁰, la cinta encrespó de nuevo los ánimos al no estar hablada en euskera en su totalidad. El caso de *Siete Calles* (1981)

9. Imanol Uribe, “Dejadle respirar al feto”, *XXX Festival de San Sebastián*, 19/9/1982, pág. 3.

10. Declaraciones de Imanol Uribe, *Egin*, 26/9/1981.

fue más grave; Además de ignorar la conflictiva política vasca, está rodada en castellano exceptuando el papel de Malen, una vieja actriz de teatro que vive en una casa llena de maniqués y que larga de vez en cuando unos extraños monólogos en euskera que complican mucho más un personaje bastante difícil de por sí. Y a pesar de que Ortuoste y Rebollo defendieran la exigencia dramática que le da a ese papel el hablar en esta lengua ¹¹, no puede evitarse al ver la película respirar, aunque sea levemente, un tufillo a imposición ambiental.

Por lo demás, en cuanto al tema lingüístico, la diferencia entre ambas es obvia. Mientras *La fuga de Segovia* es un intento serio de integrar la lengua vasca dentro del discurso cinematográfico, en *Siete Calles* casi se hubiese hecho un favor al euskera eliminándolo de la boca de Malen. En la película de Uribe los presos hablan entre sí en este idioma respondiendo a una realidad que se dio en la cárcel de Segovia. El haber hecho hablar en euskera a los funcionarios hubiese sido ridículo. En cambio, en *Siete Calles* la lengua vasca no posee ningún valor dramático y se ve claramente que está solo ahí para cubrir un enojoso expediente.

Angel Amigo, productor y guionista de *La fuga de Segovia*, concreta su postura sobre este tema deshaciendo rotundamente el binomio cine en euskera/cine de Euskadi:

“Centrándonos en la lengua, que para algunos es el caballo de batalla, de entrada quiero decir que yo he aprendido el euskera y lo uso y creo que debe entrar como un elemento real en las películas, pero no será más o menos vasco un film en función del porcentaje de euskera utilizado. Ciertamente, este país no existiría culturalmente sin euskera pero, de cara al espectador, el idioma no define la película” ¹².

Si ya la cinta de Uribe, al no estar hablada totalmente en euskera había sembrado la duda en cuanto a su “vasquidad”, la posición de Rebollo y Ortuoste era mucho más delicada, pues además de no rodar en euskera, habían evitado de manera deliberada y provocativa tocar un “tema” vasco:

“El planteamiento para mucha de la gente que trata de definir lo que es (o no es) cine vasco tiene como meta llegar a un cine realizado exclusivamente en euskera. A partir de aquí sólo el camino militante o películas de tema bien concreto (*El proceso de Burgos*, *La fuga de Segovia*) podrían encajar aquí” ¹³.

Ciñéndose concretamente al asunto del euskera y el cine, la opinión de los directores de *Siete Calles* es igualmente crítica:

“...en nuestra película se habla euskera, pero hacer cine de ficción en euskera supondría dominar un lenguaje. Muchos cineastas vascos no saben eus-

11. “...sí juega un importante papel dramático el hecho de que ella hable en euskera; da juego dentro de la historia. Este personaje cuando conecta con su pasado, con su mundo interior, habla en euskera. Luego, puede tener todas las interpretaciones que uno le quiera dar pero esto puede tener más sentido aquí, ante la gente que habla euskera”. F.V., “*Siete calles* y sus autores”, *Casablanca*, 13/1/1982, pág. 9.

12. Santos Zunzunegui, “Un film no es un obús (Entrevista con Angel Amigo e Imanol Uribe)”, *Contracampo*, núm. 27, enero-febrero 1982, págs. 21-28.

13. Andrés Hurtado, “Quiero hacer cine aquí (Entrevista con Ortuoste y Rebollo)”, *Contracampo*, núm. 27, enero-febrero 1982, págs. 16-20.

quera y escriben sus guiones en castellano, los mandan traducir al euskera como podría ser al inglés, y ahí queda eso...”¹⁴.

Por lo demás, en medio de esta tensión, el euskera entra en estos años en los despachos de las instituciones patrocinadoras del cine. El Gobierno Vasco, cuando concrete un convenio de ayuda para la realización de una película con una determinada productora, exigirá una versión doblada íntegramente al euskera siempre que la obra no se ruede en esta lengua. Esta copia puede ser exhibida fuera de los circuitos comerciales y además, una copia en euskera y otra en castellano se entregarán al Departamento de Cultura para que éste las deposite en la Filmoteca Vasca.

OPINIONES ENCONTRADAS, CAMINOS DIVERGENTES

Al hablar de *Siete Calles* se ha comentado que el euskera en esa película está presente más por cubrir un enojoso expediente que por una razón puramente cinematográfica. Las disposiciones del Gobierno Vasco dan una protección a la lengua vasca pero evidentemente no puede pretenderse que con un doblaje rápido y mal hecho se solucione el problema. Aunque hay que tener en cuenta que estos primeros proyectos se doblan en el inicio del montaje de la infraestructura del cine en el País Vasco y tampoco se puede pedir un colectivo de actores de doblaje capaces de hacer un trabajo genial con tres años de andadura profesional. Pero también está claro que muchas personalidades de la cultura vasca no se van a contentar con estas medidas y van a exigir otro trato para el euskera. Esta actitud, -se ha asignado a la lengua vasca el ingrato papel de comparsa-, es fuertemente respondida en estos primeros años de los ochenta. Así, la escritora euskaldun y coguionista de *La conquista de Albania* (1983), Arantxa Urretavizcaya, en un artículo donde se defiende un protagonismo real del euskera en el cine que se realiza en Euskadi 15, ironiza sobre el tratamiento dado al euskera comparándolo a la emisión de la serie “Dallas” por ETB; o sea, “puro doblaje”, pero nada más; cumplir con una papeleta molesta dando lo justo para que nadie pueda poner en duda el afán normalizador de los políticos autonómicos.

Bastante más mordaz va a resultar la crítica de Antton Ezeiza sobre este mismo asunto. En un divertido artículo señala que ha tenido acceso a un “Minimanual de Instrucciones para realizar una película vasca” que contiene capítulos tan sugerentes como **los temas, búsqueda de un antepasado vasco para el director, productoras vascas y fiscalidad autonómica**, etc. Evidentemente, Ezeiza se va a detener en el capítulo del idioma:

14. *Ibidem*.

15. “Ahora bien, sin negar al cine hecho aquí en castellano el adjetivo de vasco, es preciso puntualizar que esos largometrajes (al igual que los dos anteriores) han sido pensados, escritos y actuados en castellano. Doblados luego al euskera entre otras cosas porque el Gobierno Vasco así lo exige como una de las contraprestaciones a este veinticinco por ciento a fondo perdido con que se subvenciona cada película. Es decir, en los largometrajes vascos el euskera es un añadido posterior. (...) ...es necesario ir más allá. Junto al cine hecho en castellano y doblado en euskera debe surgir y desarrollarse un cine pensado, escrito, actuado y realizado básicamente desde el euskera”. Arantxa Urretavizcaya, “El euskera y el cine”, *Diario Vasco*, 14/9/1983.

“III. Idioma. -1.2- Arratsaldeon denori (Subt. Buenas tardes a todos). Resulta muy aconsejable el uso repetido de esta frase en el film, juntamente con otras similares (Kaixo, Agur, Zer moduz...) que se enumeran a lo largo de este mismo Capítulo, hasta conseguir entre todas un 20% de la totalidad del diálogo.(...) Es el argumento del Realismo Lingüístico consistente en aducir que ese porcentaje del 20% se corresponde con el de las palabras verdidas en vascuence en el contexto bilingüe de la Comunidad Autónoma”¹⁶.

Para Ezeiza, la realidad sociolingüística del País Vasco no condiciona de modo alguno el trato que se dé al euskera en el cine, ya que ante todo está la apuesta por la normalización del idioma:

“¿Cuál es el porcentaje de euskera que se habla en el sitio más euskaldun, en Guipúzcoa? pues un 25%. Si aplicamos a rajatabla el criterio sociológico, el 25% de los personajes tendría que hablar euskera y el 75% tendría que hablar castellano. Entonces el argumento sociológico-numérico se cae por todos los lados.(...) También es verdad que los ayuntamientos leen las actas bilingües. Si aplicamos un criterio estadístico y de eficacia no tiene sentido, pues todo el mundo ha entendido a la primera... lo que pasa es que es una voluntad de recuperación lingüística”¹⁷.

El “argumento sociológico-numérico” al que se refiere Ezeiza encierra una realidad triste pero que está ahí y a la que es inútil darle la espalda. Tan sólo un 22% aproximadamente de los vascos que habitan en los siete territorios históricos conocen el euskera. Quizá para Ezeiza este dato no tenga importancia a la hora de configurar una cinematografía nacional, pero... ¿no resulta descabellado plantear un cine realizado íntegramente en euskera para tan reducido número de espectadores? Y es que no sólo como proyecto económico resulta del todo inviable sino que además se está cometiendo una injusticia -la misma que sufre el euskera y los vascoparlantes de Euskal-Herria desde hace mucho tiempo- al negar el derecho al francés y al castellano -las otras dos lenguas que junto al euskera forman hoy la realidad lingüística del País Vasco- a expresarse en su tierra libremente.

No se está defendiendo tan sólo un cine en castellano o en francés dentro del País Vasco. Se trata simplemente de no condenar una lógica adaptación a la realidad de los cineastas vascos -de los cuales, por cierto, la mayoría no habla euskera- y de agradecer éxitos como *La muerte de Mikel* o *Tasio*, realizados en castellano y causantes del prestigio de la cinematografía vasca. Este prestigio es el único camino hacia un asentamiento de la labor cinematográfica en Euskadi y también el único camino hacia la posibilidad real de plantearse gradualmente futuros rodajes en euskera cuando el público, cada vez más familiarizado con el hecho cultural vasco, se encuentre capacitado para dar una respuesta positiva a esta oferta.

16. Antton Ezeiza, “Arratsaldeon denori (buenas tardes a todos)”, *Egin*, 10/7/1984.

17. Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/1992. En la misma conversación sale a relucir el tema de las copias en euskera solicitadas por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco como requisito para optar a la ayudas al cine: “Lo único que se puede llamar de verdad cinematografía vasca, es aquella que cumple una función dentro de la construcción de la identidad de la nacionalidad. Entonces, por eso, el euskera sí es ineludible y no la trampa, a su vez administrativa, de hacer las películas en castellano y después pagar una especie de impuesto añadido que es doblar una copia al euskera. Y después eso lo llaman cine vasco”.

Y ya que se cita *Tasio*, será interesante recordar ahora la polémica en que se ve envuelta esta obra tras su estreno. Un film que por su nula ideología política, en principio no parecía presa fácil de esas controversias en las que caen inevitablemente cintas que recurren a la convulsa realidad del país, de pronto se ve envuelto en una agria polémica a partir de la publicación de un artículo de Armendáriz. En el artículo, centrado en las relaciones del idioma vasco y la industria audiovisual, el cineasta se muestra partidario de incorporar el euskera al cine debido a la importancia de los medios de comunicación en la labor de normalización del uso de esta lengua. Pero esta consideración lleva a otra. La de defender la exhibición de *Tasio* en su versión original, en castellano. Son dos opiniones que en principio parecen estar enfrentadas. Este es su razonamiento:

“Para mí, en cine, al ser una conjunción de imágenes y sonidos, es muy importante que la relación entre ambos sea correcta, es decir, que la forma en que un personaje dice las cosas corresponda con la imagen que estamos viendo del mismo. (...) En este sentido, y al margen de aciertos o errores, se ha tratado de mantener en *Tasio* un habla acorde con los personajes y la zona donde se desenvuelven y conviven: la película se ha rodado en los valles de Amezkoa y de Lana, la historia está centrada en un personaje de esa zona, por todo ello, hemos tratado de mantener su habla y la estructura lingüística que utilizan”¹⁸.

Y Armendáriz llega más lejos. La posibilidad de realizar un doblaje de *Tasio* para los vascoparlantes, teniendo en cuenta que el euskera se perdió en los lugares donde se localiza la película hace más de un siglo, le parece un “serio error político”, ya que “doblar sus expresiones al euskera, sería tanto como negar nuestra propia historia y supondría una manipulación y una imposición que yo no comparto, ni creo que ayude al desarrollo e implantación del euskera”¹⁹.

El artículo creará un debate en el que participará, entre otros, el conocido bertsolari Xabier Amuriza 20. El siguiente extracto de una conversación mantenida con Antton Ezeiza resume muy bien la opinión de sectores partidarios de una cinematografía euskaldun ante este asunto:

“Una cosa es el terreno de la necesidad estética, de que las cosas sean en un idioma. Después viene la política lingüística sugerida a un entorno. Hay que tomar una voluntad de priorización por decisión propia. Todos los criterios, como la coartada sociológica o la coartada numérica no dejan de ser en última instancia argumentos que no vienen a cuento. Si la vocación es “voy a hacer la película *Tasio* en castellano”, punto final. Lo que no vale es utilizar el argumento “en esa época no se hablaba” porque claro, si se sigue diciendo eso en ninguna época se hablará.(...) porque de la misma forma yo le diría a Montxo, entrañablemente, que en *27 Horas*, que también la hizo en castellano, no me va a decir ahora a mí que en esta época actual los muchachos del puerto de Donosti, que es donde se desarrolla fundamentalmente la acción, no habla ninguno euskera. Eso es mentira, el argumento no es ése...”²¹.

18. Montxo Armendáriz, “*Tasio*”, *Egin*, 19/11/1984.

19. *Ibidem*.

20. Xabier Amuriza, “*Tasio* eta Montxo Armendáriz”, *Egin*, 29/11/1984.

21. Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/92.

No se puede negar que Ezeiza razona con lucidez al tratar este asunto. Quizás Armendáriz, desde el principio, debería haber actuado con naturalidad reconociendo que no rueda en euskera simplemente porque desconoce ese idioma, algo, por otra parte, bastante lógico. El problema de fondo en esta cuestión radica en esa favorable corriente de opinión que gira sobre el euskera en estos años. Aunque resulte paradójico, tanto apoyo en realidad acaba por dañar a la lengua ya que su uso, en este caso dentro del cine, no se canaliza a través de la razón, sino más bien, a golpes de corazón.

El mismo Ezeiza es una víctima de esta presión ambiental que ejercen muchos defensores del euskera en el mundo cultural vasco. La serie *Ikuska*, que en su momento pretendió ser un fiel retrato de la realidad de Euskal Herria, se va a ver brutalmente lastrada en su contenido por la exigencia de ser realizada en euskera. No es una crítica de la prensa o de los estudiosos del tema. Es el propio Ezeiza el que reconoce que, por ejemplo, ningún *Ikuska* se refirió al tema industrial -cualquier investigador con un mínimo de sentido común sabe que este es un capítulo esencial del siglo XX vasco- porque “ahí sí que tendrías que falsear a lo bestia para que hablen en euskera en una problemática obrera concreta”²². Ahí está precisamente el error. Aquellas facetas de la vida vasca donde la presencia del euskera carezca de protagonismo se ignoran -por muy importantes que éstas sean- para no “falsear” el retrato esbozado. ¿Es posible que Ezeiza y tantos otros, no comprendan que ocultando datos lo que se hace precisamente es falsear la realidad? Cuando la pasión llega a determinados extremos las miradas se nublan y los ojos, sin remisión, se vuelven ciegos.

LA LUCHA POR LA SUPERVIVENCIA DE UN CINE EUSKALDUN

A pesar de que la cinematografía vasca, mientras va avanzando la década de los ochenta, se rueda en castellano, hay también ejemplos significativos de cine en euskera que lucha por hacerse un sitio en las pantallas. En este sentido es importante la iniciativa del Gobierno Vasco de producir tres mediotrajados basados en novelas de escritores vascos a rodar íntegramente en euskera. Incluso el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco manifiesta, con motivo del inicio de rodaje de *Hamaseigarrenean aidanez* en 1985, uno de los tres trabajos de la serie Irati, su intención de “comenzar a hacer un cine total y absolutamente vasco”²³, declaración por otra parte difícilmente atribuible a los políticos asentados en Ajuria-Enea²⁴. Y es que Joseba Arregi, tan sólo ocho meses antes, declaraba que “el cine vasco es todo aquel que se hace

22. *Ibidem*.

23. Declaraciones de Luis María Bandrés, Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, en rueda de prensa celebrada en Orío, *Navarra Hoy*, 19/7/1985.

24. Anjel Lertxundi en una conversación mantenida unos años después, comenta de esta forma las “intenciones” de los responsables de Cultura del Gobierno Vasco con respecto a las películas producidas por Irati; “A mí me gustaría que el señor Consejero dijera públicamente que el ideal del Gobierno Vasco es que aquí, la única lengua fuera el euskera; que políticamente asumiera algo que es de su entera competencia, porque a remolque de eso iría el cine. (...) Creo que hay unos discursos con respecto a la lengua que obedecen más a unos intereses políticos que a unos determinados intereses cinematográficos, filmicos o estéticos.” Entrevista con Anjel Lertxundi, 23/9/1992.

en este país... no importa que el medio de expresión lingüística sea el euskera o el castellano”²⁵.

Pero la contradicción no anida tan sólo entre los responsables del Gobierno. Alfonso Ungría, el único de los tres directores que desconoce el euskera y autor de *Ehun metro* (los otros directores que forman parte del proyecto son Anjel Lertxundi/*Hamaseigarrenean aidanez* y Xabier Elorriaga/*Zergatik panpox*) se enfrenta al encargo sin ningún temor. La complicada tarea, en teoría, de rodar en una lengua ajena no planteó problemas al cineasta que hoy en día declara sobre ese trabajo que fue una “experiencia estupenda y la volvería a repetir, vamos, sin ninguna dificultad”²⁶. En cambio Anjel Lertxundi, un artista que al iniciar su carrera como cineasta precisamente en este proyecto se había labrado ya una merecida fama como escritor euskaldun, al recordar su estreno en la dirección recuerda que el principal obstáculo en su relación con los actores, precisamente, fue el euskera:

“Los mayores problemas que he tenido a la hora de la dirección de actores han sido problemas del euskera, del recitado. Problemas de que los actores, en algunos momentos, aunque fueran actores euskaldunes, no tenían el hábito suficiente de expresión en euskera con lo cual desbarraban”²⁷.

Pero este confuso ambiente no va a impedir que el euskera prosiga su carrera, contra viento y marea, en el mundo del cine de Euskadi. En 1986, se estrena un film titulado *Oraingo izen gabe*, dirigido por José Julián Bakedano, de interesante factura, lastrado, como las tres películas de la productora Irati, por su reducido metraje, y que a decir de muchos entusiastas de la lengua vasca, marca un punto de partida por su logrado tratamiento del euskera²⁸. La apuesta de Bakedano sigue centrándose, como ya lo había hecho antes con *Sabino Arana*, en una definición del “cine vasco” articulada a partir del idioma²⁹.

Y en mayo de 1987 Anjel Lertxundi estrena *Kareletik*, otro largo en euskera que, al igual que obras de similares características como *Erreporteroak* o *Sabino Arana*, apenas deja sentir su huella entre el público, no ya por estar hablada en euskera, sino más bien por su escasa calidad. Es evidente que la presencia de la lengua vasca en el cine de Euskadi es cada vez más testimonial. El compromiso de la productora Irati o de cineastas como Juanba Berasategi, Bakedano, Lertxundi o Ezeiza, queda como un romántico esfuer-

25. Declaraciones de Joseba Arregi, *Diario Vasco*, 6/12/1984.

26. Entrevista con Alfonso Ungría, 6/5/1992.

27. Entrevista con Anjel Lertxundi, 23/9/1992.

28. Sirva de ejemplo la siguiente declaración de Félix Azkarazo, actor protagonista de la película: “Yo creo que es la primera película en la que lo que los personajes dicen suena a auténtico y verdadero, ya sé que parece una farolada pero creo que es así y de hecho pienso que la gente sabe apreciar eso, incluso la gente que no es euskaldun percibe una autenticidad en esta película que, en mi opinión y por desgracia, en las películas que se han rodado hasta hoy en Euskadi y en euskera no se ha dado.” Teresa Zarco, “Felix Azkarazo: entre el doblaje y la acción”, *Punto y Hora*, 15-22/10/1987.

Luis Iriondo, que también interviene en la obra, insiste en esta apreciación y declara que “por vez primera, se da en euskera una articulación dramática del lenguaje”. Declaraciones de Luis Iriondo, *Egin*, 30/12/1986.

29. “Yo quería hacer algo, no en el sentido industrial, sino una película de creación, bien hecha y fundamentalmente hacer cine euskaldun, aunque existen diversas opciones de hacer cine vasco, por ejemplo *Tasio*. Yo “veía” esta obra en euskera porque una lengua aparte del hecho idiomático, es también una forma de sentir la realidad, aparte de comunicar otra información al otro”. José Luis Iturrieta, “Bakedano rompe una lanza en pro del cine creativo y euskaldun”, *Deia*, 3/1/1987.

zo incapaz de todos modos de ocultar una realidad. El cine de Euskadi ha ido arrinconando poco a poco al euskera a lo largo de su breve trayecto en la historia. Sí, es cierto que Antton Ezeiza estrena en 1989 su primer largo producido en Euskadi insistiendo en su lucha³⁰ o que Koldo Izagirre, otro escritor en lengua vasca de reconocido prestigio, se incorpora con *Offeko maitasuna* (1992) a la aventura de una cinematografía euskaldun. Pero esto, evidentemente, no basta. Lo más curioso es que pulsando hoy en día la opinión sobre tan delicado tema siguen apareciendo sueños y contradicciones que muestran la distancia existente, hoy por hoy, entre el deseo de un cine en euskera y la cruda realidad.

Así, un cineasta como Juanba Berasategi, autor de la deliciosa cinta de animación *Kalabaza tripontzia* (1985), lejos de querer entrar en polémicas, sigue mostrando sin embargo su desacuerdo por el ostracismo al que se ha visto condenado el euskera. Para Berasategi la lengua vasca abarca un campo infinito de posibilidades de cara a configurar una cinematografía con unas señas de identidad propias:

“Soy de los que opinan que, evidentemente, las versiones originales deberían hacerse en euskera. Lo digo por todo lo que comporta el idioma dentro del espectro cultural. Es diferente reír, llorar, o hacer ironía en castellano, en inglés o en euskera”³¹.

La tesis de Berasategi entra dentro de lo previsible si seguimos de cerca su carrera. Lo curioso realmente es comprobar que un director como Montxo Armendáriz -hemos recogido antes su contencioso sobre el euskera en el cine a partir del estreno de *Tasio*- comparte este punto de vista e incluso llega a lamentarse de que no se haya aprovechado más el papel del euskera en el cine para dotar a la filmografía vasca de una personalidad diferente:

“*Ama Lur*, así como otra serie de películas, han sido emblemáticas en el sentido de intentar buscar una forma propia y autóctona de cómo hacer cine, de cómo la lengua, de cómo la cultura, pueden reflejarse a través de un lenguaje cinematográfico diferente. Yo creo que esto que se planteaba en *Ama Lur*, y que después en algunas películas se ha ido desarrollando, desgraciadamente no lo hemos hecho casi nadie (...) Yo creo que nos hemos quedado simplemente en las historias y en la propia utilización o no del euskera, que eso de alguna forma sí condiciona el propio lenguaje cinematográfico...”³².

30. Al estrenar *Ke arteko egunak* Antton Ezeiza no cesa en su empeño y defiende las mismas posiciones que le llevaron a coordinar en su momento la serie *Ikuska*: “Creo que el cine vasco es una actividad con mucho escrito pero que no se llega a hacer. Es posible que esta película sí llegue a confirmar el día de mañana una filmografía vasca porque hay muchas otras excelentes pero que no están rodadas en euskera como ésta. De todos modos no quiero establecer discusiones “bizantinas”...” Declaraciones de Antton Ezeiza, *Diario Vasco*, 21/9/1989.

31. Entrevista con Juanba Berasategi, 8/9/1992.

32. Entrevista con Montxo Armendáriz, 11/10/1992. En la misma entrevista, Armendáriz desarrolla aún más su opinión sobre este asunto: “Creo que el euskera condiciona mucho. La duración de los planos, el ritmo, la propia encadenación de planos está muy ligada a la expresividad del actor y a lo que está diciendo. La utilización de un sonido diferente a la hora de hablar condiciona la propia duración de plano y condiciona mucho el propio ritmo dentro de la secuencia.(...) Aparte de esto, está el hecho de que el hablar en euskera supone la aceptación un poco implícita de una cultura que tiene unos cauces que no son los que pueden tener otras culturas y que se puede trasvasar a la misma forma de contar lo que estás contando. En esta medida es donde creo que se ha indagado muy poco, pero que realmente si se hubiera indagado más, podían haber surgido formas nuevas de lenguaje cinematográfico que hubieran tenido más que ver con un cine vasco como escuela, como estilística...”

El caso es que Armendáriz siempre se ha resistido en sus largos a introducir el euskera. En *Tasio*, basándose en un respeto hacia la realidad lingüística del espacio geográfico protagonista de su película. En *27 horas*, al carecer ese argumento de validez, por la incomodidad de rodar en una lengua extraña. Así, con estas declaraciones, la contradicción entre teoría y práctica es obvia. De nuevo el deseo y la realidad entran en colisión. Quizá porque el problema del euskera es sumamente complejo. Quizá porque simplemente al rozarlo la sensibilidad se detecta a flor de piel...

Pero la cruda realidad es que el cine de Euskadi, que va a conocer a principios de los noventa un auge inesperado tras años de crisis, es un cine que ignora al euskera. Trabajos que destacan ahora como *El rey pasmado* (1991) o *Días contados* (1994) de Imanol Uribe, *Las cartas de Alou* (1990) e *Historias del Kronen* (1995) de Armendáriz o los brillantes largos de jóvenes cineastas como Bajo Ulloa, Julio Medem, Enrique Urbizu, Alex de la Iglesia o Daniel Calparsoro están rodados en castellano. Esto es lo que le ha faltado a la lengua vasca para penetrar triunfalmente en el Olimpo del celuloide, un toque de calidad que, por desgracia, en el cine euskaldun ha brillado casi siempre por su ausencia. Habrá que esperar con paciencia una oportunidad así. Y mientras, seguir facilitando la pervivencia del euskera en el cine de Euskadi sin imposiciones, con naturalidad. Ese es el único camino racional para disponer en un futuro de las herramientas necesarias para crear una cinematografía hablada en euskera capaz de conectar con la mayoría de la población vasca. Si he de ser sincero, personalmente dudo de que la utilización de un idioma, -en este caso el euskera-, propicie en sí mismo formas propias de lenguaje cinematográfico. Pero tampoco me cabe la menor duda de que en el caso que nos ocupa valdrá la pena por lo menos intentarlo.

LABURPENA

Ama Lur filmearen estreinaldiatik aurrera, Euskal Herriko zinema berezko nortasun baten bila arituko da. Hasieran, euskarak garrantzi handia izango du prozesu horretan, eta euskal zinema zirkuito komertzialetan sartu baino lehen, euskararen presentzia ezinbestekoa izango da. Geroxeago, zinemaren profesionalizazioak eta publikoaren eskarek euskal hizkuntza bigarren tokian kokatuko dute gazteleraren mendearen zain. Oztupo guztien arren, euskal zineman merezi duen lekua lortzeko borrokatzen jarraitzen du euskarak.

RESUMEN

A partir del estreno de *Ama Lur* surge en el País Vasco una cinematografía que luchará por buscar una identidad propia. En esta búsqueda el papel del euskera en el cine cobrará gran protagonismo. De hecho en los primeros tiempos, antes de que el cine de Euskadi entre en los circuitos comerciales, el euskera será presencia obligada. Poco a poco, conforme el cine se haga profesional y dependa de un público para vivir, el euskera se irá acostumbrando a permanecer en un discreto segundo plano con respecto al castellano. Pero a pesar de las dificultades, hoy, el euskera sigue luchando por ser parte del “cine vasco”.

RESSUMÉ

Depuis la première représentation d'*Ama Lur*, une cinématographie qui se battra pour chercher une identité propre, apparaît dans le Pays Basque. Dans cette quête, le rôle de la langue basque dans le cinéma aura un grand protagonisme. De ce fait dans les premiers temps, avant que le cinéma d'Euskadi n'entre dans les circuits commerciaux, la langue basque aura une présence obligatoire. Peu à peu, à mesure que le cinéma deviendra professionnel, et qu'il dépendra d'un public pour vivre, la langue basque s'accoutumera à rester sur un discret deuxième plan par rapport à l'espagnol. Mais malgré les difficultés, à ce jour, la langue basque continue de se battre pour faire partie du "cinéma basque".

ABSTRACT

From the production of *Ama Lur* a new cinematography comes out in the Basque Country that looks for its own identity. In this search, the role of Euskera in the cinema will have an essential protagonism. Indeed, at the beginning, before the Euskadi's cinema enters the commercial circuits, Euskera was always present. Little by little, as this new cinema becomes more professional and depends on the audience for survival, Euskera will be kept in a modest position with respect to Spanish. However, despite the obstacles, nowadays Euskera is still fighting to take part in the "basque cinema".