

Antton Ezeiza en el debate Cine/Euskera

CARLOS ROLDÁN LARRETA*

1. INTRODUCCIÓN. ANTTON EZEIZA ANTES DEL «CINE VASCO»

«No hay cine vasco sin euskera». Ese era el encabezamiento de la entrevista realizada al cineasta donostiarra Antton Ezeiza y publicada en la revista *Ere* apenas iniciada la década de los ochenta. Eran tiempos hechos de posibilidades más que de realidad. El cine de Euskadi daba entonces sus primeros pasos y pocos podían imaginar la importancia que iba a cobrar este movimiento en los siguientes cuatro años. Y sin embargo, en esos duros comienzos marcados por la inexperiencia, la figura de Antton Ezeiza emerge dentro del cine de Euskadi tras una larga trayectoria cinematográfica dentro de lo que se llamó el «Nuevo Cine Español» y un exótico periplo como cineasta en América Central.

La historia de Antton Ezeiza en el mundo del cine se inicia cuando abandona su ciudad natal, San Sebastián, para estudiar en Madrid. Su estrecha relación con Elías Querejeta¹ impulsa la creación de un equipo (Querejeta como productor y Ezeiza en labores de dirección) que cobrará un protagonismo especial en el cine español de los sesenta. Así, tras los cortometrajes *A través de San Sebastián* (1961) y *A través del fútbol* (1963), -ambos codirigidos por Querejeta y Ezeiza- los dos cineastas guipuzcoanos se lanzan a la realización de largometrajes. El primero será *El próximo otoño* (1963), y tras él ven-

* Doctor en Historia del Arte.

1. «Antes de la mili ya teníamos el veneno del cine. Aquí en Donosti trabajábamos en cine-clubs. (...) Él fichó por la Real. No teníamos un duro ninguno de los dos. Yo fui a Madrid a estudiar y le mandaba los apuntes... él me mandaba un poco de pela (posiblemente el único jugador de Primera División que andaba preocupado con lo de plano medio, etc.). Cuando yo terminé lo del cine él dejó el fútbol y fue para allá. Empezamos a trabajar juntos en lo que luego sería "Producciones Querejeta". Las cuatro películas que hice fueron con él». Bicornio BALINTZ, «Antton Ezeiza; cine vasco, cultura, política», *Punto y Hora*, núm. 164, 21-28/2/1980.

drán *De cuerpo presente* (1965), *Ultimo encuentro* (1966) y *Las secretas intenciones* (1969), obra que acabará con esta colaboración.

Es ahora cuando Antton Ezeiza se enfrenta a una realidad confusa. Cineasta español, vasco que abraza la ideología nacionalista ante la situación que vive Euskadi... la ruptura será inevitable:

«Llegué entonces a una situación difícil como cineasta. A suspender mis actividades como tal. En *Las secretas intenciones* que hice en el 70, sí es que vale algo, habrá que recordar que de alguna manera el protagonista es un suicida. Total, que en cierto modo yo también llegaba al final en el momento en que yo tenía más contacto con la gente de aquí: Proceso de Burgos, escisión de la Sexta.

Llegaba a una encrucijada muy difícil de sostener: cineasta de la cultura española y persona obsesionada por los problemas políticos y de estrategia de Euskadi. Era imposible seguir por aquel camino. Partido en dos. Prácticamente desde el 70 hasta el 73 que me piré, ya no hice nada desde el punto de vista del cine»².

Antton Ezeiza partirá entonces al exilio, emigrando a América Central -curiosamente lugar de reencuentro con el País Vasco³- donde realiza dos largometrajes, *Mina, viento de libertad* (1976) y *El complot mongol* (1977). Con *Mina, viento de libertad*, Ezeiza inicia su acercamiento a la cinematografía vasca. A pesar de ser una obra coproducida por Cuba y México, el intento de acercarse a Euskal Herria es evidente ya que escoge como protagonista de su película a un personaje histórico vinculado a Navarra, el guerrillero Javier Mina, de Otano, en el valle de Elorz, que luchó contra los franceses en la guerra de Independencia y en México, en la insurrección desatada para liberarse de la dominación del Imperio español, causa por la que será fusilado en Pénjamo en 1817. Ezeiza relacionará la lucha de Mina con la situación vasca del momento creando un paralelismo entre la muerte del activista de ETA, Txiki, fusilado en 1875, con la de Mina, que caerá en otro paredón acribillado por las balas del ejército realista, quedando su muerte fijada en la pantalla bajo los acordes del Eusko Gudariak.

La obra, despreciada por la crítica especializada en la historia del cine de Euskadi⁴, es importante en la carrera del cineasta porque marca, aunque sea

2. *Ibidem.*

3. «Yo tuve que salir a casa-Cristo. Es curioso. Las vinculaciones con la cultura latinoamericana ya no las sentía como opresivas. Al revés. Una de las razones ideológicas de mi integración en Euskadi es Cuba. La primera vez que voy a Cuba es el 66. A partir de la experiencia de la revolución cubana, el sentido que allí tiene la lucha nacional, descubro el imperialismo, la mierda de algunos partidos, y en definitiva llego a entender más claramente el sentido de la lucha de liberación nacional... vasca». *Ibidem.*

4. Por ejemplo, Alberto LÓPEZ ECHEVARRIETA escribirá lo siguiente: «su paso por el FAS, de Bilbao, fue alborotadamente seguido por espectadores que no dejaban de reír ante las situaciones que ocurrían en la pantalla. Panfletaria, sobrepasando los límites del ridículo». Alberto LÓPEZ ECHEVARRIETA, *Cine vasco: de ayer a hoy*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1984, p. 212.

Santos ZUNZUNEGUI no se mostrará mucho más benévolo en sus apreciaciones: «Película toscamente realizada, bordeando si no cayendo abiertamente en el ridículo pese a sus pretensiones de "brechtismo" mal digerido (...)». Santos ZUNZUNEGUI, *El cine en el País Vasco*, Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbao, p. 237-238.

El comentario de la revista del Festival de San Sebastián tras el estreno de la película será más amable en su contenido, aunque la conclusión del artículo deja entrever las carencias del largo de Ezeiza: «Ahí queda un film al que pueden achacársele ciertas deficiencias en el montaje o en la interpretación, fruto quizás de una natural falta de madurez, pero que ha suscitado una sincera ovación del público

de manera tangencial, una voluntad que va a durar hasta hoy; la de la creación de una cinematografía nacional vasca, estrechamente vinculada a la realidad política y cultural del país. En el estreno del film en San Sebastián, Ezeiza ya declarará -en relación al cine vasco- que «si aspiramos a un pueblo independiente tenemos que contar con todas las manifestaciones propias de él⁵». Es el anuncio muy breve de toda una teoría que irá tomando cuerpo lentamente a partir de ahora y durante toda la década de los ochenta.

2. EL RETORNO A EUSKADI DE ANTTON EZEIZA: «BASES PARA LA CREACIÓN DE UN CINE VASCO»

2.1. «No hay cine vasco sin euskera»; primera fase de la serie *ikuska*.

El asentamiento de Antton Ezeiza en Euskadi tras la amnistía de 1977 no va a tener como objetivo central la realización de un largometraje, sino más bien el sentar las bases de una cinematografía nacional vasca⁶. Ezeiza irá configurando en estos primeros momentos a través de artículos para la prensa la imagen del «cine vasco» que, a su juicio, ha de construirse en el futuro. Un artículo publicado en 1978 revela el modelo de cine defendido por el director donostiarra, un cine vinculado estrechamente a la ideología de los sectores más radicales del nacionalismo vasco:

«Y es que en definitiva de lo que hemos estado hablando todo el tiempo es de la necesidad de crear, por los medios que sea, un cine Vasco, hablado en nuestro idioma, que sea memoria y vanguardia de nuestra expresión, testimonio de nuestra Historia, e instrumento de nuestro caminar hacia la realidad plena de nuestra identidad, hacia una Euskadi que soñamos independiente, socialista, reunificada y euskaldun⁷».

Para llevar a la práctica esta teoría surge el proyecto *Ikuska*, una serie de cortometrajes coordinada por Antton Ezeiza que pretende retratar la vida vasca utilizando -esto es fundamental- como vehículo de expresión el euskera. Hay dos objetivos esenciales que cubrir con este trabajo; sentar las bases de un futuro cine nacional vasco y crear una escuela práctica donde los jóvenes puedan aprender la técnica cinematográfica. Producida por Bertan Filmek, una de las claves de la serie será su homogeneidad estética, ya que la realización dependerá siempre del mismo equipo técnico, formado, entre

que ha reconocido su honradez, sin oportunismo alguno», *Revista del Festival de San Sebastián*, 14/9/1977.

5. Lourdes UBETAGOYENA, «Antonio Ezeiza: Un director donostiarra que presenta una película realizada en Méjico-Cuba», *Revista del Festival de San Sebastián*, 13/9/1977.

6. «Aquí me estoy planteando las cosas de una manera diferente. Por el momento he creído necesario volcarme más que en la creación (en la realización personal de películas) en algo que podríamos llamar promoción. Y más pretenciosamente “política cultural cinematográfica” en la que me siento más comprometido que hacer cine propiamente dicho. (...) Todo viene de la idea que me obsesiona de que lo importante aquí no es hacer una película o veinte sino crear las bases de una cinematografía nacional. Yo creo que en la situación del cine en Euskadi no se trata de hacer una labor creativa personal, sino de crear una infraestructura, puesto que está todo por hacer, por crear condiciones infraestructurales». Bicornio BALINTZ, «Antton Ezeiza, cine vasco, cultura...», *art. cit.*

7. Antton EZEIZA, «Bases para la creación de un cine vasco», *Egin*, 22/10/1978.

otros, por Javier Aguirresarobe en la dirección de fotografía, José Luis Zabala en sonido o Alberto Magán como montador.

En esta primera fase la serie *Ikuska* contó con la financiación de la Fundación Orbegozo. Las posibles cortapisas ideológicas planteadas ante la presencia de una institución patrocinadora se solventan con un pacto que afecta principalmente a unos mínimos ideológicos imprescindibles y, por supuesto, al tema del euskera:

«A la hora de negociar la financiación, que fue en bloque para una serie de veinte números, se llegó a un acuerdo entre caballeros. El requisito era, primero, que fueran en euskera, porque eso era fundamental para el aprendizaje y porque era lo nuevo, porque para hacer otra vez el NODO... y segundo, que no se pusieran objeciones al hecho de considerar a Euskadi como una nación⁸».

Así, dejando claras las posiciones, se inician los *Ikuska*. Se inaugura con un corto sobre el referéndum constitucional realizado por el propio Ezeiza. La tendencia a retratar la realidad vasca intentando obviar en lo posible las referencias políticas lleva a separar este primer trabajo del resto de la serie asignándole el número 0. El número 1 *-Ikastolak-* realizado por José Luis Egea, aborda la problemática de las ikastolas. A un subtítulo inicial, que recoge unas delirantes afirmaciones de Martín Villa sobre las ikastolas⁹, le sigue el corto que finaliza con unos datos sobre la situación de este movimiento educativo en euskera, acompañados, significativamente, por las sirenas de la policía atronando con violencia la banda de sonido. El número 2 *-Gernika-* de corte histórico y realizado por Pedro Olea, es un interesante trabajo de campo sobre los testigos del bombardeo de Gernika. El número 3 *-Bilbo-* de Antton Merikaetxebarria, trata el urbanismo de Bilbao con un hábil y efectivo uso de la cámara. El número 4 *-Euskal Telebista-* es un debate abierto sobre la televisión vasca dirigido por Xabier Elorriaga.

El número 5 *-Elebitasuna-* dirigido por Koldo Izagirre, describe la realidad lingüística en el País Vasco peninsular. La difícil convivencia entre euskera y castellano queda reflejada por medio de ejemplos visuales como periódicos, señales, pintadas, anuncios y algunos subtítulos que muestran la penosa inferioridad del euskera en su propia tierra. La imagen final del equipo, preparando un plano en el que aparece el símbolo de la campaña «Bai euskarari» expresándose en castellano, contesta por sí sola a la pregunta lanzada por el director; ¿eta zineman? El número 6 *-Euskara galdutako Nafarroa-* está realizado por Juanba Berasategi y se centra en la situación del euskera en Navarra. El aire de funeral que rezuma todo el corto, reforzado en parte por la presencia de un sacerdote de aspecto mortecino, ilustra con suficiente claridad el tema. El número 7 *-Barandiarán-* es un trabajo colectivo que homenajea la figura de José Miguel de Barandiarán, patriarca de la cultura vasca. El número 8 *-Araba-* realizado por

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

9. La declaración, leída ahora, contiene claves suficientes para poder apreciar la «sensibilidad» y «predisposición» del Gobierno Central -Martín Villa fue nombrado Ministro de Interior en 1977 y las declaraciones fueron publicadas por *ABC* el 23/2/1979- en torno a la pervivencia de la lengua vasca en Euskal Herria. Las manifestaciones de Martín Villa son las siguientes: «Me preocupan esos niños vascos de 14 a 16 años a los que se está ya entrenando con armas para lanzarles a la guerrilla» «eso forma parte de una operación a la que es necesario hacer frente inmediatamente si no queremos que se subvertan varias generaciones de vascos».

Koldo Larrañaga, aborda la temática del despoblamiento rural que sufre Álava. El número 9, *-Artistak-* de José Julián Bakedano, se acerca al arte vasco y con él concluye la primera fase de la serie *Ikuska*.

Durante la producción de esta primera fase Ezeiza seguirá teorizando sobre el cine de Euskadi en artículos publicados en distintos medios. En uno de ellos, publicado por la revista del Festival de cortometrajes de Bilbao, dejará ver los paralelismos existentes entre sus objetivos para el cine de Euskadi -la serie *Ikuska*- y su experiencia dentro del cine cubano:

«Vuelvo, para terminar, a otro recuerdo del cine cubano:

En la clausura del Congreso de 1972, Fidel, en su repaso a todas las actividades desde que se inició el proceso revolucionario, saludaba al cine con palabras parecidas a éstas: “... que ha llegado a constituirse en parte esencial del acervo cultural de nuestra nación...”

¿Podría un futuro dirigente de una Euskadi soberana saludar así a un cine vasco, hablado en idioma ajeno y que no llevase dentro de sí la rabia de nuestra más radical identidad¹⁰».

En una entrevista posterior Ezeiza destaca su apuesta por el euskera como condición primaria para la construcción de un cine nacional vasco:

«Yo creo que para hablar de un cine nacional es absolutamente exigible el euskera. Otra cosa es que haya o se puedan hacer excelentes películas que interesen y aborden temas de nuestra realidad. Que incluso potencien las opciones de la izquierda y del socialismo. Pero yo entiendo que eso no es cine nacional vasco¹¹».

Ezeiza insistirá en este tema pocos meses después analizando además los problemas que conlleva la utilización del euskera en el cine:

«Un cine nacional vasco tiene que ser indefectiblemente en euskera, otra cosa no tiene sentido. (...) ¿Cómo hacer el cine, en batua o no? ¿Los diálogos deben respetar los dialectos? Aparte de que no hay gente que sepa euskera en el mundo del cine, nos encontramos con la problemática de la propia lengua. Nadie se extraña de que un inglés hable con un nativo en Singapur en inglés. Pero ¿cómo se tomaría el que un guardia civil interrogara en euskera a un militante de ETA? Bueno, este tema ya lo ha abordado Ramón Saizarbitoria en *Ehun metro*. Existen los problemas. Y a nosotros nos corresponde el abordarlos¹²».

10. Antton EZEIZA, «Recordando el cine cubano», *Mikeldi*, 5/12/1979.

11. En la entrevista EZEIZA aporta una interesante información sobre su actitud personal en torno a la lengua vasca y sobre el tratamiento del bilingüismo en la serie *Ikuska*: «Respecto a mi euskera, todavía no he salido del grupo ese tan denigrado de los “arinaiztarras” pero creo que puedo salir muy pronto. Estoy estudiando de veras. Además, no sé si acertadamente o no, opté por un aprendizaje más en profundidad, quiero decir priorizando el “saber” el euskera más que el hablarlo. Lo hice con vistas al trabajo, donde más rápidamente lo iba a necesitar... por ejemplo la traducción de diálogos, la elección de subtítulos, etc. (...)».

En este terreno del bilingüismo creo que tenemos una actitud correcta. La realidad es que las películas son en euskera... lo que es el marco, todo lo que la película pone. Luego resulta que a la hora de entrevistar por ejemplo hay gente imprescindible que no habla el euskera. Procuramos entonces jugar con el subtítulo. Pero tampoco se hace éste de un modo mecánico, ni mucho menos exclusivo al erdera sino que cada vez estudiamos a fondo el nivel de información a dar en cada idioma, etc. En todo este trabajo la labor de Koldo Izagirre es tremendamente importante». Bicornio BALINTZ, «Antton Ezeiza, cine vasco, cultura...», *art. cit.*

12. A.L. «Antton Ezeiza: No hay cine vasco sin euskera», *Ere*, 1/5/1980.

Los obstáculos están ahí. Pero Ezeiza, como se ve en la entrevista, tiene arrestos suficientes para abordarlos sin complejos de ningún tipo. La segunda fase de la serie *Ikuska* no se va a hacer esperar.

2.2. «Arratsaldeon denori»; segunda fase de la serie *Ikuska*.

La segunda fase de la serie *Ikuska* se inicia en 1981 y finaliza en 1984. El número 10 -*Kontrasteak*- de Iñaki Eizmendi, contraposición entre la vida rural y la vida urbana, es el primer corto de esta nueva etapa. El número 11 -*Herribehera*- dirigido por Montxo Armendáriz es un retrato de la Ribera navarra. Mirentxu Loyarte, refleja, en el número 12 -*Emakumeak*- con un tratamiento de virados en rojo, la situación de la mujer en Euskadi. El número 13 -*Abeslariak*- es un documental sobre la música vasca firmado por Imanol Uribe. El número 14 -*Artzainak*- (sobre los pastores de Zuberoa) y el 16 -*Donibane Lohitzun*- (sobre los arrantzales de Donibane Lohitzun) van estrechamente unidos al ser los únicos que se acercan a la realidad del País Vasco continental y al estar los dos realizados por Ezeiza. El número 15 -*Euskaldunberrriak*- se centra de nuevo en el euskera. Esta vez la temática es el aprendizaje de la lengua vasca. El corto está dirigido por Juan Miguel Gutiérrez. La batalla de Matxitxako se recuerda en el número 17 -*Matxitxako itxasguda*-. Las entrevistas con testigos del hecho histórico, como ya ocurría en el corto realizado por Olea, son lo más interesante de este trabajo dirigido por Pedro Sota. La lengua vasca también es el tema principal del *Ikuska* 18 -*Bertsolariak*- y del 19 -*Euskara*-. El número 18, dirigido por Ezeiza, se aproxima al mundo del bertsolarismo mientras que el número 19, de Pedro Sota, aborda la relación entre la lengua vasca y el mundo cultural que le rodea. Así, el tema del euskera, presente de manera directa o indirecta en los *Ikuska* número 1, 4, 5, 6, 15, 18, y 19, se convierte en protagonista esencial de la obra. El número 20, corto que cierra el proyecto, está realizado por Ezeiza montando metros de material de descarte y haciendo un resumen de los objetivos planteados en la serie.

Alabada por su calidad técnica, también es cierto que a la hora de analizar los logros puramente cinematográficos la diferencia entre los trabajos dirigidos por Armendáriz, Uribe, Bakedano o Izagirre con otros es manifiesta, lo cual deja un poso de irregularidad en el conjunto de la obra. De todos modos lo que más se criticó de *Ikuska* fue esa apuesta por un mundo rural, ese enfoque de un País Vasco tradicional volcado en el pasado desatendiendo a la Euskadi contemporánea. La preeminencia del euskera a lo largo de todo el proyecto, según Antton Ezeiza, explica esta imagen determinada de Euskal Herria:

«Lo que pasa es que en general tuvieron un peso muy fuerte en lo cultural. El hecho de que sean en euskera te lleva a unas manifestaciones, porque si haces algo sobre el movimiento obrero, ahí sí que tendrías que falsear a lo bestia para que hablen en euskera en una problemática obrera concreta. De todas formas, me acuerdo que Rebolledo, que fue a hacer uno, se le planteó a ver si quería hacer sobre el paro. Pero él no se encontró en el tema porque decía cosas como que “a mí me parece que el paro es una cosa lúdica”. No es que le censurásemos, pero es que sería impresentable, incluso para los propios financiadores. Porque ya pase hacer algo sobre el paro, pero si unos empresarios financian una

película sobre el paro que resulta que dice que es lúdico pues nos van a dar de hostias por todas partes¹³».

La realidad es que la mentalidad de la serie *Ikuska*, un proyecto de cine nacional vasco realizado íntegramente en euskera, choca de frente con la situación que vive en estos momentos el cine de Euskadi. A partir de 1981, con la política de subvenciones a fondo perdido emprendida por el Gobierno Vasco, surgen una serie de largometrajes como *La fuga de Segovia*, *La conquistista de Albania*, *Akelarre*, *Tasio* o *La muerte de Mikel*, que obtienen un relativo éxito dando al cine de Euskadi una popularidad sin precedentes. Este modelo fijado desde luego no se parece en nada al planteado por Antton Ezeiza en la serie *Ikuska*. El cineasta donostiarra es consciente de ello y se ha quejado amargamente de una política cultural por parte del Gobierno Vasco que, según él, ha desbaratado estos esfuerzos iniciales dejando de lado a esta generación de cineastas vascos dispuestos a luchar por un cine euskaldun¹⁴.

Sin embargo, el escaso éxito de esta propuesta obedece más bien a cuestiones meramente prácticas. Los directores que a principios de los ochenta se lanzan a la dura aventura de las salas de exhibición saben que difícilmente podrán aguantar los primeros golpes defendiendo un modelo tan limitado. Si ya casi es milagroso lograr rentabilizar una película rodada en castellano es fácil imaginar la carrera comercial que va a seguir una obra en euskera. La decepción de Ezeiza se plasmará en otro artículo en el que esta vez, lejos de teorizar sobre el cine de Euskadi como en anteriores ocasiones, optará por la vía irónica para rechazar el trato dado al euskera en el cine. Esta es la conclusión del escrito:

«Tras horas de tormentosa reunión, donde los más atacados fueron los que intervinieron en erdara, tras haber saludado en euskara, se llegó a una transacción en los siguientes términos: (los paréntesis son míos)

1. Declarar que el euskara es nuestra lengua Nacional (unaninidad).
2. Promover cuantas medidas estén a nuestro alcance para evitar la propagación del euskara salutorio (unaninidad). (...)
6. Descartar de entre los títulos propuestos para el trabajo los excesivamente duros (Ej. de Patriotas y Arovetxategis) o blandos (Ej. hágase usted también cineasta con *Egin*) por considerar ambos extremos expresión de las rechazables tendencias sectaria y mercantilista, respectivamente, manteniendo en consecuencia el título enviado por nuestro colaborador, añadiendo la exigencia de que firme el trabajo con su nombre lo que, conociéndole, quita toda credibilidad a esta historia del Manual, y le sirve a la vez de autocritica pública por titular un trabajo en euskera y redactarlo en erdara (unaninidad).

Cumpliendo disciplinadamente lo acordado, firmo¹⁵.

El aire de burla reinante en la publicación no puede ocultar la decepción de Ezeiza por el papel del euskera, no ya sólo en el cine, sino en todos los ám-

13. Entrevista con Antton EZEIZA, 8/9/1992.

14. Ver declaración de Antton EZEIZA sobre esta cuestión en, Carlos ROLDÁN LARRETA, «Euskera y cine: una relación conflictiva», *Fontes Linguae Vasconum*, núm. 71, enero-abril 1996, p. 166.

15. Antton EZEIZA, «Arratsaldeon denori», *Egin*, 10/7/1984. La parte inicial del artículo y una explicación más detallada del contexto en que se escribe aparecen en Carlos ROLDÁN LARRETA, *art. cit.*, pp. 169-170.

bitos de la vida social vasca. La serie *Ikuska*, junto a la serie *Euskara eta kirola*¹⁶, cierran esta primera etapa de intento baldío por construir una cinematografía nacional vasca en euskera. El siguiente paso será ahora, por lógica, plasmar todas esas inquietudes en la realización de un largometraje. Pero antes de llegar a este objetivo todavía van a transcurrir unos años.

3. REFLEXIONES DE ANTTON EZEIZA EN TORNO AL CINE DE EUSKADI

En 1985 sale a la luz un interesante texto de Antton Ezeiza en el que el cineasta recapitula sobre el fenómeno cinematográfico vasco analizando aspectos como la definición, la especificidad estética o la identidad y el contenido. Después de tocar estos temas, Ezeiza realiza un breve recorrido a través de la historia del cine de Euskadi, en la que por cierto, hay un duro ataque al cine realizado a partir de las ayudas del Gobierno Vasco, lo que Ezeiza denomina «cine autonómico»¹⁷. Aquí nos detendremos en dos epígrafes que afectan en mayor medida a la teoría sobre el euskera que defiende Ezeiza; *Euskara e Ikuskak*.

3.1. Euskara

El epígrafe *Euskara* se abre con una frase que supone toda una declaración de principios; «Para mí no hay duda: el cine vasco es en euskara». Distintos planteamientos tendentes a negar el protagonismo absoluto del euskera en el cine de Euskadi frente al castellano o al francés como los «territoriales», basados en la existencia de otras lenguas en Euskal Herria o los «temporales», que se encargan de constatar el escaso número de cineastas euskaldunes, no convencen a Ezeiza que ante todo pretende «sólo evitar que las justificaciones de nuestra incapacidad se presenten como argumentos científico-

16. La serie *Euskara eta kirola*, también producida por Bertan Filmeak, con la colaboración de José Angel Iribar y compuesta de tres cortos dirigidos por Antton EZEIZA y Koldo IZAGIRRE -*Euskara eta arrauna*, *Euskara eta mendia* y *Euskara eta futbola*- es una hermana menor de la serie *Ikuska* que trata de resaltar el papel de la lengua vasca en el mundo del deporte vasco.

17. Antton EZEIZA, «Reflexiones para un debate sobre el cine vasco», *Enciclopedia Euskal Herria. Historia y Sociedad*, Caja Laboral Popular-Lan Kide Aurrezkia, 1985, t. II., pp. 354-359.

Como ejemplo del contenido del texto valga esta afirmación sobre la película precursora del cine moderno en Euskadi, *Ama Lur*: «En este terreno lo tiene todo menos el euskara: está rodada en Euskadi, por gentes de aquí, con dinero del país -incluso hubo una forma de suscripción popular- aborda temas de nuestra Identidad, hasta penetrar en los terrenos de la Mitología, rebose de amor a nuestro Pueblo, sus costumbres, su folklore, la autoconsideración nacional de sus autores no ofrece dudas... (...) Quizá es lo máximo que podía hacerse en pleno franquismo y un paso más -el euskara- resultaba infranqueable».

En cuanto a la opinión sobre el «cine vasco» de los ochenta esta es la visión del cineasta, que puede completar la idea ya avanzada en la nota 14 de este artículo: «¿Qué otro sentido tiene la importación masiva desde España de directores, actores, etcétera? ¿O la insuperable confusión que se crea en todos los ámbitos entre estas producciones y las españolas? (...)

En Euskadi hoy, esto es aún más grave, porque de lo que se trata es de crear de la nada una Cinematografía, y de rescatar una Identidad, y de ayudar a construir una Nación, a hacer irrefutable, por la potencia de nuestras notas diferenciadoras, el derecho a la Soberanía.

Todas estas, entiendo, son misiones de un Gobierno autónomo, por alicortas que sean sus posiciones Nacionalistas. Y no lo es, en cambio, la superprotección de un hecho híbrido cultural y nacionalmente, como el cine «realizado en un territorio autónomo».

Cine que tiene, además, toda la protección debida a su no discutida condición de español».

culturales para suprimir la exigencia del euskara». La misma crítica sirve para el argumento de la práctica real del euskera entre la población vasca ya que «la estadística sobre el uso cotidiano de una lengua no puede justificar el empleo de otra distinta de la propia en obras que se reclamen vascas». Según Ezeiza, «el verismo puede ser norma en el cine etnográfico o informativo, pero aquí estamos hablando de obras de creación en un ámbito diglósico». A continuación, Ezeiza explica casos donde este verismo puede tener justificación, casos que para él son «excepcionales o coyunturales»:

«Hay obras en el cine mundial donde este verismo se estiliza y llega a convertir la problemática del idioma en tema mismo de la película. Por ejemplo, *La balada de Cortez*, film norteamericano de Robert Young, donde un chicano es perseguido y condenado a muerte a partir de un error en la comprensión del inglés. Ahí, lógicamente y creativamente, yanquis y chicanos hablan cada uno en su idioma o recoge la resistencia natural que sienten los oprimidos a aceptar que los opresores usen el idioma que están encargados de reprimir. (Así en *Companys*, film catalán de Josep María Forn, los torturadores de *Companys* no hablan catalán).

Pero estos no dejan de ser casos excepcionales o coyunturales. La aspiración de una lengua, vehículo de una Cultura, es la normalidad de su uso generalizado.

Valga como ejemplo obvio el perfecto inglés en que se expresan en las obras de Shakespeare, cumbre de la Literatura inglesa, Romeo, Julieta, montescos y capuletos, ciudadanos de Verona, moros de Venecia y príncipes de Dinamarca».

El argumento de la «comercialidad de las películas» tampoco tiene validez para Ezeiza ya que, por un lado, «existe el subtítulo» y por otro, «a nadie se le ocurre negar viabilidad a las cinematografías polaca, húngara o sueca, pongo en caso, en función del escaso número de hablantes en dichas lenguas, ni aun a la española, francesa o italiana, pese a la violencia que sobre estos idiomas, hablados por millones de personas, ejerce el inglés, vehículo máximo de la distribución mundial uniforme y uniformadora».

Finalmente, Ezeiza critica la solución dada en el mundo del cine de Euzkadi durante estos primeros años de los ochenta creando una «versión», o sea, «haciendo hablar euskara a películas concebidas, escritas y filmadas en otro idioma»¹⁸. Esto sólo puede ser «un remedio transitorio». Ezeiza está convencido de que el euskera es algo «más que un instrumento de comunicación»:

«(...) Es, además, un entramado de estructuras, relaciones, concepciones del mundo, etc. que caracterizaran a una comunidad a lo largo de su devenir histórico.

Y quizá -vuelvo al reto para los cineastas vascos- de ahí pueden deducirse para el cine estructuras de construcción, asociaciones peculiares, alcanzando en lo profundo hasta la concepción íntima del *montaje* y, en lo externo, a un modo distinto de *interpretación*, toda una *dramaturgia* propia».

18. Evidentemente, Antton EZEIZA se refiere a un aspecto muy concreto de la política del Gobierno Vasco en materia cinematográfica. Según reza un convenio de colaboración acordado entre los productores vascos y el Gobierno autónomo, «si la película no se rueda en euskera se hará de la misma una versión doblada íntegramente al euskera. Esta copia podrá ser exhibida fuera de los circuitos comerciales cuando el Departamento lo estime oportuno». (Copia del Convenio para Largometraje fechado en Vitoria-Gasteiz en 1984 con Joseba Arregi como Consejero de Cultura en representación del Gobierno Vasco).

Este es el párrafo final y conclusión del apartado referente a la lengua vasca:

«Esa debe ser la base de toda Cultura Nacional que se quiera distinta y a la vez aspire a enriquecer el acervo de la Humanidad -violentado hoy para hacerlo uniforme- y no tan sólo tranquilizar a tanto teórico español y francés que temen más a la diversidad que a la muerte de lo que no es idéntico a lo suyo».

3.2. *Ikuskak*

En cuanto a la serie *Ikuska* -Ezeiza recuerda que fue definida en 1978 por sus autores como «*Serie de documentales en euskara* sobre temas de actualidad permanente»- se destaca la «profesionalización de cineastas nuevos» y la recuperación de cineastas de origen vasco que hasta entonces habían tenido que hacer carrera fuera de Euskadi:

«El aprendizaje realizado en el ámbito de otra cultura llevaba consigo sin duda una cierta desnacionalización, por lo que a la hora de plantearnos la vuelta a casa, propia o de otros en el futuro, nos pareció necesario insistir en la conveniencia de “profundizar” el regreso, es decir, en términos concretos, animar al aprendizaje del euskara, a la interiorización de la importancia de la Identidad Nacional, al abandono de justificaciones que hicieran la necesidad virtud; en una palabra, tratar de evitar los aspectos que pudieran tener la operación de “neocolonialismo cultural español”».

Así, Ezeiza con los *Ikuska* habla de «crear una plataforma» con la que «podría ser la primera generación de auténticos cineastas vascos» para lograr los objetivos esenciales que se buscaban al realizar esta serie documental sobre Euskal Herria:

«Fue Serie de Documentales porque nos parecía este el terreno apropiado para las operaciones de aprendizaje y recuperación de unos y otros, de experimentación, de búsqueda de las características de nuestro cine nacional, impreparado aún, en nuestra opinión, para el largometraje de ficción.

Y fue Serie de Documentales en *Euskara* porque ésta nos parecía, como ahora, la seña de identidad por excelencia».

Al final, Ezeiza se detiene para mirar hacia atrás, recapitular y sacar sus propias conclusiones, defectos y virtudes que encierra la serie que él ha coordinado entre 1978 y 1984.

«Con vistas siempre a la elaboración de unas bases claras, teóricas y prácticas, para una auténtica Cinematografía Nacional, mi crítica -autocrítica en este caso- de la experiencia en su conjunto señalaría como *virtudes*, en primer lugar los logros más o menos plenos en la consecución de los objetivos ya reseñados en la definición citada más arriba (pasos sistemáticos, política del euskera coherente y priorizadora, recuperación de cineastas, aprendizaje, aportación a la “memoria histórica” mediante la diversidad de temas filmados y archivables, etc) y, en segundo lugar, otros hechos como el condicionamiento de la realización de films a toda una gama de efectos “secundarios”, o que no lo son tanto (desde la creación, embrionaria por supuesto, de una cierta infraestructura industrial y no

sólo mercantil, hasta la “euskaldunización” profunda de la estética -euskara y formas propias- o, por lo menos, la experimentación en este sentido)¹⁹».

Ahí queda este intenso y sentido análisis para quien quiera retomar el debate. Pasemos ahora a vislumbrar, con el primer largometraje de Antton Ezeiza en Euskadi, la frontera entre la teoría y la práctica.

4. CONCLUSION. KE ARTEKO EGUNAK

En septiembre de 1989, Antton Ezeiza estrena a competición dentro de la Sección Oficial del Festival de San Sebastián su primer largometraje dentro del «cine vasco», una obra titulada *Ke arteko egunak-Días de humo*, rodada en euskera propiciando que por primera vez en la historia del certamen donostiarra compita un largometraje hablado en lengua vasca.

En el film, Pedro Sansinenea, un vasco que había emigrado a México tiempo atrás incapaz de soportar un ambiente que le asfixiaba, regresa veinte años después a San Sebastián encontrándose un mundo muy distinto al que dejó. Su edad, sus problemas con el alcohol y un ambiente que le desborda le convierten en una sombra solitaria aislada de la realidad que le rodea. En ese sentido la película tiene un hondo sentido existencialista. El matiz político viene dado por la relación que inicia Pedro con Kepa y Lurdes y por el contacto con la familia que abandonó, ya que su hija ahora está encarcelada por motivos políticos.

La calidad del trabajo de Ezeiza -es seguramente la película más conseguida de su carrera- patente en la sólida dirección de actores, en la excelente resolución técnica y en el inspirado tratamiento dramático que posee la historia, apenas fue observada por una crítica que ante todo se centró en los aspectos políticos del film, desatándose una verdadera caza de brujas contra el

19. Ezeiza, del mismo modo que analiza las virtudes de la serie, toca también lo que para él son defectos: «Esta misma autocrítica de la globalidad se centraría en dos *defectos*, el de un cierto **culturalismo**, tributo tal vez a las exigencias de una experiencia necesariamente unitaria y amplia y donde se priorizaba además el buceo en profundidad en el terreno de nuestras señas de identidad; y el de una **crystalización formal**, poco acorde con las penurias de tradición y de experimentación previa que veníamos denunciando».

20. Ezeiza siempre se ha quejado, con toda la razón, no sólo de la violenta campaña desatada contra la película por causas que nada tienen que ver con aspectos cinematográficos, sino también de la «maldad» latente en muchos de los comentarios vertidos sobre *Ke arteko egunak*.

«El personaje de Pedro no es para nada un exiliado. En ningún momento se dice que tenga que ver nada con el exilio. La gente hace aproximaciones post-románticas al autor. Que yo haya sido exiliado no quiere decir para nada que Pedro sea un exiliado. En todo momento se explica claramente que la razón de su huida es estrictamente ahogo existencial; asfixia, que dices tú. “Bajé a echar la basura y no volví hasta 20 años después”. Lo dice insistentemente.

Sin embargo, fijate qué curioso, para ver la parcialidad y lo subjetivo de los teóricos. Esa película se exhibió al mismo tiempo que con *El mar y el tiempo* de Fernán Gómez que es sobre un tipo exiliado que regresa. Al personaje de Fernán Gómez todo el tiempo se dice, “uno que se ausentó y regresa”. Al mío, que no era un refugiado político, toda la prensa decía, “es la historia de un refugiado”. Incluso *Deia* sacó todos los días una nota con foto diciendo “una historia más de refugiados” ¿Qué quiere decir esto? Que se consideran refugiados los que se van de un contexto que sigue siendo convulsivo. Entonces un individuo que se fue por la guerra de España y regresa, no es un exiliado. En cambio un individuo que se va a follarse al Caribe, regresa. Como lo hace en este contexto político es un refugiado político. Es curiosa la maldad en el análisis». Entrevista con Antton EZEIZA, 8/9/1992.

cineasta vasco tan sólo por estar próximo el contenido de *Ke arteko egunak* a la ideología de la izquierda abertzale²⁰.

El análisis comparativo entre teoría y práctica es problemático. Sí es cierto que Ezeiza se esfuerza desde el principio en un objetivo fundamental dentro de sus postulados, rodando *Ke arteko egunak* en euskera²¹. Pero pronto entramos en el peligroso terreno de la contradicción al constatar, por ejemplo, la nacionalidad mexicana del actor principal de la película o al comprobar que el equipo técnico que rueda *Ke arteko egunak* es el habitual del cineasta cántabro Manuel Gutiérrez Aragón... ¿No se quejaba Ezeiza con amargura de la «importación» de cineastas²². Y es que las premisas defendidas por el director vasco en sus escritos y declaraciones son difíciles de trasladar a la realidad.

Por otro lado, determinadas posiciones se prestan inevitablemente al debate. Y es que es ciertamente dudoso pretender que una película en euskera con subtítulos en castellano vaya a gozar de la misma carrera comercial que una película en castellano, tal y como defiende Ezeiza en sus *Reflexiones para un debate sobre el cine vasco*. ¿Es posible creer que cintas como *Tasio* o *La muerte de Mikel* habrían disfrutado de una exitosa carrera comercial en Madrid, Barcelona o incluso, por qué no decirlo, en la propia Euskal Herria, habladas en euskera y subtituladas en castellano? Una cosa es el deseo y otra la realidad.

Y, además, aun dando la espalda a aspectos meramente prácticos -imprescindibles, no nos engañemos, para sobrevivir en el mundo del cine- lo de menos es que los criterios estadísticos -sólo un 22% aproximadamente de naturales del País Vasco son euskaldunes...- convenzan o no a Ezeiza de cara a configurar una cinematografía hablada íntegramente en euskera. Lo importante es que con esa postura se está marginando al colectivo de ciudadanos vascos que desconocen el euskera y que dentro de esa hipotética cinematografía nacional verían vulnerados sus legítimos derechos a expresarse libremente en su lengua materna. La represión que viene sufriendo el euskera a lo largo de su historia no debe llevar a que ahora idéntica actitud se cebe en otras lenguas. El euskera hoy es una lengua enferma y hay que apoyarla, no sólo en el cine, sino en todos los terrenos de la vida cotidiana vasca. Lo último que necesita en estos momentos es una política de imposición que la convierta en algo odioso. ¿No sería más inteligente actuar con naturalidad?

Por último, aunque no se esté de acuerdo en muchos aspectos de las ideas de Ezeiza, hay que reconocerle varias virtudes innegables. De entrada, el esfuerzo por teorizar sobre el «cine vasco», desgraciadamente, una rarísima apuesta entre los cineastas de Euskadi. La generosidad en el intento de ci-

21. «Mi euskera también es muy malo. Yo he tenido que hacer un esfuerzo de estudiar y aprenderme casi la película de memoria para poderla seguir en euskera, para poderle dirigir a Pedro (Pedro Armendáriz, JR, actor mexicano protagonista de la cinta) para poderle transmitir a Pedro lo que estaban diciendo los otros. Tenía un trabajo añadido que yo lo doy por bueno en la medida en que es mi contribución a que este idioma siga existiendo». Entrevista con Antton EZEIZA, 8/9/1992.

22. «Se importan técnicos y se sacrifica el euskara». Antton EZEIZA, «Reflexiones para un debate...», *art. cit.*, p. 357.

mentar las bases de una cinematografía vasca en vez de aprovechar las favorables circunstancias ambientales para lanzarse a la realización de obras de largo metraje. Y por último, la coherencia; Antton Ezeiza sigue pensando y defendiendo las mismas ideas que le movieron a regresar a Euskal Herria para hacer cine²³. Teniendo en cuenta la cantidad de deserciones que la cultura vasca ha sufrido por portar en su carne el estigma de «lo incómodo» es de alabar esta digna actitud.

LABURPENA

«Zinema Espainiar Berriaren» ikuspegiaren barrenean hasitako zinema iharduera eta Ertamerikan arazo politikoengatik izandako atzerriratzearen ondoren, Donostiako Antton Ezeiza zinemagilea 1977 urtean itzuliko da Euskal Herrira, bertako zinemagintzako partaidea izateko asmoz. Hemendik aurrera, bi helburuk xedatuko diote lana: euskal zinemagintza nazionalaren oinarriak sortzeak eta proiektu honetan euskera «ezinbesteko» egonbearra lortzeak. *Ikuska* sailaren koordinazioa eta *Ke arteko egunak* luzemetraia egin izana, burutu ez den ametsaren gauzatze praktikoa dira.

RESUMEN

Tras una carrera cinematográfica iniciada dentro de los postulados del «Nuevo Cine Español» y un exilio por motivos políticos en América Central, el cineasta donostiarra Antton Ezeiza regresará al País Vasco en 1977 dispuesto a formar parte de su cine. Dos objetivos marcarán su trabajo a partir de ahora; crear las bases de una cinematografía nacional vasca y lograr que el euskera sea una presencia «ineludible» dentro de este proyecto. La coordinación de la serie *Ikuska* y la realización del largometraje *Ke arteko egunak* son la plasmación práctica de un sueño que no ha llegado a cristalizar.

RÉSUMÉ

Après une carrière cinématographique initiée dedans les postulats du «Nouveau Cinéma Espagnol» et d'un exil par raisons politiques en Centromérique, le cinéaste Antton Ezeiza rentrera en Euskadi en 1977 prêt à faire partie du cinéma du Pays Basque. Deux objectifs marqueront son travail à partir de ce moment, créer les bases d'une cinématographie nationale basque, et réussir à faire de l'euskarien une présence à pas éluder dedans ce projet. La coordination de la série *Ikuska* et la réalisation du long métrage *Ke arteko egunak* sont l'incarnation pratique d'un rêve pas encore cristallisé.

ABSTRACT

After a cinematographic career initiated into the frame of the so-called «New Spanish Cinema», and a exile for political reasons in Central America, the film-maker from San Sebastián Antton Ezeiza will return to Euskadi in

23. En conversación mantenida tres años después del estreno de su primer largometraje vasco, Antton EZEIZA se reafirmaba en sus consideraciones sobre el papel del euskera en el cine de Euskadi, aprovechando, además, para criticar la política del Gobierno Vasco en esta materia:

«Lo único que se puede llamar de verdad cinematografía vasca es aquella que cumple una función dentro de la construcción de una 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 a eso lo llaman cine vasco». Entrevista con Antton EZEIZA, 8/9/1992.

1977 ready to incorporate himself to the Basque Country's cinema. Two objectives will label its work from now on, to create the bases for a basque national cinematography, and to try the euskera to be an «unavoidable» presence into this project. The coordination of the series *Ikuska* and the production of the film *Ke arteko egunak* are the practical incarnation of a dream not yet cristalized.