

ZINE03

ZINE03

Título: ZINE03

Fecha de publicación: Primavera 2022

Coordinación: Elías Querejeta Zine Eskola

Responsable científico: Pablo La Parra Pérez

Comité Editorial: Maialen Beloki, Joxean Fernández, Carlos Muguiro, Pablo La Parra Pérez

Corrección editorial: Pablo La Parra Pérez, Felipe M. Retamal

Diseño gráfico y maquetación: Sara Zamorro

ISSN: 2792-6753

Licencia: CC BY-NC-ND 4.0

Publicación:



Colaborador:



* Las opiniones expresadas en ZINE corresponden a los/as autores/as y no reflejan necesariamente las del Comité Editorial, las instituciones editoras o la institución a la cual los/as autores/as están afiliados/as.

| | | |
|----|---|----|
| 01 | OTRA GRAMÁTICA DEL DESENCANTO: LA OBRA CINEMATOGRAFICA FINAL DE KOLDO IZAGIRRE (1989-1992) | 05 |
| | Beñat Sarasola | |
| 02 | ¿NO VES O QUÉ? UN VIAJE DUDOSO A TRAVÉS DEL ARCHIVO PERSONAL DE ANTXON ECEIZA | 32 |
| | Maialen Beloki Berasategui | |
| | EL PSIQUIATRA QUE (D)ESCRIBIÓ UNA PELÍCULA | 39 |
| | Irati Crespo | |
| | QUERIDO ANTONIO: ANTZON! ANTCHON? ANTÓN? | 44 |
| | Maialen Beloki Berasategui | |

**OTRA GRAMÁTICA DEL DEENCANTO:
LA OBRA CINEMATOGRAFICA FINAL DE KOLDO IZAGIRRE (1989-1992)**

01

OTRA GRAMÁTICA DEL DESENCANTO: LA OBRA CINEMATográfica FINAL DE KOLDO IZAGIRRE (1989-1992)

Beñat Sarasola

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

En este artículo se analiza el cine realizado por Koldo Izagirre al margen de la animación, y se vincula con el concepto del desencanto. Se trata de un concepto conocido y recurrente en el contexto cultural español que, partiendo de esa característica, argumenta que las películas proponen una nueva gramática del desencanto. En los trabajos españoles sobre el desencanto se entiende el concepto en sentido existencial (Labrador 2007) o en el sentido de la gran política (Vilarós 2018), como una particular nostalgia postfranquista. Sin embargo, los contextos del País Vasco exigen otra forma de conceptualizar el desencanto, porque la reforma, el consenso y el paradigma del olvido presentes en esa nostalgia no funcionaron aquí como en los territorios españoles. En este sentido, la película *Días de humo* (1989) dirigida por Antxon Eceiza (con Koldo Izagirre como guionista) y *Amor en Off* (1992) dirigida por el propio Izagirre son claros ejemplos que nos muestran como el desencanto generó otro tipo de expresiones culturales en el País Vasco. En ambas, el desencanto derivado de la Transición y la Postransición (simbolizada por el año 1992) se presenta en términos políticos: es decir, como una insatisfacción ante una situación política conflictiva. Igualmente, se desgranán dinámicas contaminadas surgidas en el seno de movimientos transformadores y revolucionarios que ponen de manifiesto otros residuos del desencanto. Para el análisis, se comparan esas obras de Izagirre con otras producciones literarias de la época, estableciendo vínculos entre ellas. Todos los elementos de esas obras constituyen otra gramática del desencanto que es indispensable para comprender el contexto político-cultural del País Vasco y algunas de sus expresiones artísticas.

Palabras clave: Koldo Izagirre, Antxon Eceiza, Desencanto, Conflicto vasco, Cine vasco.

Traducción: Iñigo Roque (revisado por el autor)

Fecha de recepción: 28 de febrero, 2022

Fecha de aceptación: 28 de abril, 2022

Licencia: CC BY-NC-ND 4.0 [Hyperlink: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>]

ISSN: 2792-6753

Cómo citar este artículo:

Sarasola, Beñat. "Otra gramática del desencanto: la obra cinematográfica final de Koldo Izagirre (1989-1992). *ZINE: Cuadernos de investigación cinematográfica* 3 (2022): 5-27.

“Alabado sea el día que hice la peor película del mundo”, le dijo una vez Koldo Izagirre a Hasier Etxeberria en el libro de entrevistas *Cinco escritores vascos: entrevistas de Hasier Etxeberria* (Etxeberria 2002, 137). Sin mencionarlo, hacía referencia a su película *Amor en Off*, que se había estrenado diez años antes de la realización de esa entrevista. “Por qué?”, le inquirió Etxeberria, a lo que respondió Izagirre: “Porque eso me llevó a tomarme la escritura de una manera totalmente profesional e independiente” (Izagirre en Etxeberria 2002, 306). *Amor en Off*, su único largometraje de no-animación, supuso el final simbólico de una trayectoria que había comenzado veinte años antes.

Izagirre realizó sus primeros pasos en el cine de la mano de Juanba Berasategi y Jose txo Alberdi, en 1972 (Izagirre 2021a). Los tres habían visionado numerosas veces el filme de José Antonio Sistiaga *Ere erera baleibu izik subua aruaren* (1970), y Berasategi empezó a hacer experimentos calentando el celuloide de la Super8. Pronto, empezó a trabajar con dibujos animados (Berasategi y Alberdi eran dibujantes), y así surgieron los primeros en euskera. En 1977, Berasategi realizó la primera película de animación, *Ekialdeko izarra* [Estrella de Oriente], siendo Izagirre guionista de la misma. Unos años más tarde, Jose txo Alberdi firmó el corto de animación *Pitxu, alfer haundi* (1987) [Pitxu, ese gran vago].

A partir de entonces, Berasategi e Izagirre comenzaron una trayectoria prolífica, y, junto a Alberdi, fueron los pioneros de la animación en euskera. Berasategi se encargaba de la animación, e Izagirre, por su parte, del guion,

¹ En este caso, Ramón Etxezarreta también participó en el guion, junto a Izagirre (Junguitu 2019, 231).

² En 1975, Bernardo Atxaga y Koldo Izagirre crearon la revista. Entre los dos publicaron tres números. A partir de ese número Atxaga dejó el grupo (se fue a Bilbao, y creó la revista *Pott* en 1978), y Ramón Saizarbitoria se incorporó a él. Sería el inicio de una relación literaria y personal entre Izagirre y Saizarbitoria que se prolongaría durante años.

y, de esa manera, realizaron los cortometrajes *Fernando Amezketarra* (1979)¹ y *Kukubiltxo* (1983), y el largometraje *Kalabaza tripontzia* (1985), además de las series relacionadas con el versolarismo que realizaron para ETB durante la década de los 90 (*Fernando Amezketarra*, *Txirrita*, *Lazkao Txiki*).

Durante ese periodo, Izagirre también conoció a Antxon Eceiza, y juntos establecieron una colaboración fructífera lejos de la animación. A principios de 1978 se produjo el encuentro. Izagirre, terminada la andadura de la revista literaria *Ustela*², empezó a colaborar en *Zeruko Argia* junto a Ramón Saizarbitoria, escribiendo una sección semanal titulada “Baietz astea gaizki bukatu” [A que acaba mal la semana]. En la sección publicaban artículos de tono irónico-satírico, por una parte, comentando la actualidad cultural y política, y, además, realizaban entrevistas a personajes interesantes de la época (no necesariamente famosos), dentro del apartado “Pertsonaia, pertsonaiaren pertsonaltasuna, gure pertsona” [El personaje, la personalidad del personaje, nuestra persona]. En el número 779 de la revista publicaron una entrevista con Eceiza (1978-03-26), y así se conocieron.

La entrevista resulta interesante, y en ella ya aparecen ciertos elementos que posteriormente han apuntado las investigaciones sobre Eceiza (Beloki 2010), como por ejemplo (Izagirre y Saizarbitoria 1978):

- La ruptura de la transmisión del euskera en la familia, y, como consecuencia, el que Eceiza no hubiera aprendido euskera
- La militancia en el PCE, Partido Comunista de España, en el Madrid de los años 60
- La influencia de los movimientos de liberación nacional y el tercermundismo
- La tensión estética entre el existencialismo y el compromiso político
- El abertzalismo visceral que le generó el exilio
- La contradicción entre el contenido revolucionario y el épico-comercial (relacionado

con la película *Mina, viento de libertad* (1976).

A partir de entonces, Izagirre empieza a colaborar en los proyectos de Eceiza (y a través de él, también Berasategi). De hecho, para entonces Eceiza ya tenía entre manos el proyecto de *Ikuska*, e Izagirre y Berasategi comenzaron a participar en él.

A finales de 1973, Eceiza huyó de Madrid, donde vivía desde 1959, tras haber sido involucrado en la *Operación Ogro* que preparó el atentado contra Carrero Blanco (Beloki 2010, 200), y, después de pasar por París, se exilió en México. Tras cuatro años allí, en 1978 volvió al País Vasco, e inició su teorización sobre el denominado *Cine Nacional Vasco*, el cual resultaría un debate recurrente en el panorama cinematográfico vasco entre los años 70 y 90. Eceiza participó con pasión en el debate, y, después de denunciar que existía un “aquella-re de criterios” a la hora de definir el término, propuso tres criterios como base del Cine Nacional Vasco: realizarse en euskera, tener una identidad/estética propia, y estar al servicio de ciertos contenidos políticos (Beloki 2010, 253-253).

En esa línea se debe situar el proyecto *Ikuska*, que produjo 21 cortometrajes documentales. En 1979, Eceiza realizó el corto documental *Erreferenduma*, conocido también como *Ikuska o*, y comenzó a materializar su teoría de los tres criterios del Cine Nacional Vasco. Es verdad que *Ikuska* fue más allá de un proyecto unipersonal y, por tanto, que no se puede clasificar estrictamente según esos criterios (entre otras cosas, porque varias de las películas se realizaron en castellano). No en vano, en opinión de Eceiza, *Días de humo* (Antxon Eceiza, 1989) será el único filme que entrará completamente en la categoría de Cine Nacional Vasco (Beloki 2010, 259). En cualquier caso, la intención de *Ikuska* fue la de registrar fílmicamente la realidad social del País Vasco, en la línea en cierta manera del *Noticiari* de Cataluña, como respuesta al NO-DO (Beloki 2010, 306). La productora Bertan Filmeak, creada por el propio Eceiza, produjo

el proyecto, con la financiación de la Caja Laboral (y el apoyo de Luis Iriondo, director de Publicidad y Marketing de la entidad) y de la Fundación Faustino Orbegozo.³

Eceiza no sabía euskera, y esa era su mayor limitación para poder materializar su concepción del Cine Nacional Vasco. Como hemos mencionado, vivía de manera bastante traumática que las generaciones anteriores de su familia supieran euskera y el no. Izagirre fue la persona clave para superar ese problema, y gracias a él consiguió llevar a cabo coherentemente su proyecto en la serie *Ikuska*, y, especialmente, en el largo *Días de humo*. Izagirre fue durante la década de los 80 la mano derecha de Eceiza en los guiones, y la colaboración entre ambos se prolongó durante muchos años.⁴

Desencantos

Las elaboraciones teóricas del desencanto en el contexto hispánico han sido abundantes, y han conocido un nuevo auge a partir de 2011 con el movimiento del 15M, al haberse desarrollado un espacio para la revisión y la crítica de la denominada Transición española. Una muestra de ese auge es el libro de Teresa M. Vilarós *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, libro referencial que reeditó en 2018 la editorial Siglo XXI, veinte años después de la publicación del original. Constituye seguramente el trabajo más profundo sobre la concepción hispánica del desencanto. En España

³ A partir de *Ikuska 10*, la financiación recaería en la empresa Cegasa (en lugar de la Fundación Orbegozo), y las dos últimas ediciones, también en el Museo Vasco de Bayona (Beloki 2010, 313).

⁴ Por ejemplo, Izagirre le pedía ayuda a Eceiza para la revisión de sus textos en castellano. Existe un ejemplar mecanografiado de la traducción al castellano del libro *Agirre zaharren kartzelaldi berriak* (1999) en el archivo de Eceiza. La traducción, con el título de *Nuevas prisiones del viejo Aguirre*, sería publicada por la editorial Ttartalo el año 2001.

el concepto ha obtenido gran eco, especialmente a raíz de la película del director Jaime Chávarri *El desencanto* (1976), y, con ella, se ha desarrollado una manera concreta de entender la idea. El desencanto, en un sentido más general, se relaciona con una cierta sensación o cierto estado de ánimo de la cultura occidental, con una sensación que acarrea la modernidad. A partir del siglo XIX se han utilizado diferentes términos para nombrar esa sensación,⁵ pero fue Charles Baudelaire quien le añadió un sentido poético profundo que tuvo una influencia radical en las posteriores formas literarias y culturales: *spleen, ennui*. En castellano, se ha utilizado generalmente la palabra *tedio* para su traducción, pero también *hastío*.⁶ En euskara, el traductor Patxi Apalategi se ha inclinado mayoritariamente por el concepto *asper*. El concepto de desencanto es heredero de ellos, pero el contexto de la segunda mitad del siglo XX tiene otro tipo de matices, más aún en lo referente al Estado español.

Las conceptualizaciones en torno al desencanto se pueden dividir en dos enfoques: por una parte, las que tienden hacia un desencanto existencial, y, por otra parte, las que se orientan hacia un desencanto político. En realidad, la mayoría de las propuestas se suele situar entre esos dos enfoques, pero es patente el contraste entre los dos. La primera

tendencia se puede asociar directamente a los conceptos citados de *spleen, ennui*. Se relaciona con una manera de vivir y una visión vital concretas que tienen un gusto malditista, con un *pathos* concreto del mundo del arte. Coincidiendo con el mito de destrucción asociado, el escritor Andrés Trapiello realizó un retrato de un vecino en uno de sus diarios (de 1990). Un escritor con poco éxito, de nombre V., vive alcoholizado, y transita entre la euforia de la bebida y el bajonazo posterior: “Luego no tardaba en volver la desilusión y el tedio” (Trapiello 2000, 253). Más allá de la simple anécdota, Germán Labrador (2007) utiliza el caso de V. como ejemplo de una generación, relacionándolo con el caso de los hermanos Panero.⁷ Son casos que se encuentran en la encrucijada entre la literatura y la vida real, donde una vida decadente resulta ser una oportunidad para hacer literatura (mala, en opinión de Trapiello); a partir de ello Labrador caracteriza el encanto del desencanto. Se trataría de una generación que surgió durante la Transición española, y que quiso huir de la gris realidad franquista abrazando el encanto de la literatura (y el arte), pero, con la instauración del nuevo orden (a partir de 1981), queda en evidencia la falsedad de ese proyecto: “Con el paso de los años, la mortalidad, la enfermedad, la vejez y la miseria que afecta a una gran parte de esta generación viene a señalar la falsedad de las doctrinas antiterministas y acaba por reconocer la realidad como una verdad innegable” (Labrador 2007).

El otro enfoque del desencanto tiene un perfil más político, y está directamente relacionado con la crisis de los proyectos revolucionarios de izquierdas de la segunda mitad del siglo XX. Dicho a grandes rasgos, después del ciclo de luchas de 1968 la idea revolucionaria, que se había extendido desde la Revolución francesa hasta la rusa, fue debilitándose lentamente. Aquel ciclo de luchas no consiguió derrocar ningún régimen; algunos pensadores de izquierdas (Theodor Adorno, entre otros) ya habían teorizado con anterior-

⁵ Coexistirían, además, con las teorías sobre la melancolía. Para explorar su relación con el cine, ver *Bajo el signo de la melancolía* de Santos Zunzunegui (2017).

⁶ Luis Martínez de Merlo utiliza *hastío* en su traducción de *Les Fleurs du mal*.

⁷ Sin embargo, *El desencanto* no se puede situar solo en un enfoque puramente existencial del desencanto: de manera bastante sutil, también es remarcable su trasfondo político.

⁸ En el caso concreto de Adorno, es bastante esclarecedora la polémica que tuvo en torno al movimiento de los estudiantes rebeldes. Ante el entusiasmo de su compañero de la Escuela de Frankfurt Marcuse, Adorno adoptó una posición mucho más escéptica (Adorno y Marcuse 1999).

ridad sobre la dificultad de subvertir el capitalismo postindustrial.⁸ El acontecimiento simbólico más reseñable de esa crisis sería la caída del telón de acero en 1989; parecía que el derrumbe de la Unión Soviética y su espacio político confirmaba el triunfo indiscutible del capitalismo.⁹ De tal manera que el debate desarrollado en España alrededor del desencanto se inscribió claramente en ese periodo entre 1968 y 1989, y, en un sentido político, se impregnó de un escepticismo para con la revolución política que se ahondó en aquella época. La muerte de Franco en 1975 es, claro está, otro acontecimiento clave a tener en cuenta en el contexto hispánico, así como la reforma política puesta en marcha posteriormente.¹⁰ Claudio Magris describió acertadamente el ambiente del comienzo de la década de los 90 en su artículo “Utopía y desencanto” (2001). El original es un artículo escrito en 1995, donde, a la vez que criticaba las declaraciones tipo Fukuyama de que la Historia había acabado, intentaba crear un espacio intermedio entre la victoria total del liberalismo y los totalitarismos. “El fin del mito de la Revolución y el Gran Proyecto debería, al revés, dar mayor fuerza concreta a los ideales de justicia que aquel mito había expresado con potencia, aunque pervirtiéndolos con su absolutización y su instrumentalización” (Magris 2001, 10). La propuesta de Magris parte en teoría de una contradicción, concretamente, de fusionar la utopía y el desencanto. Conservar el impulso transformador que reivindica la utopía, por una parte, y tener en cuenta lo que nos transmite el desencanto, por otra parte, es decir, que no existe parusía ni Mesías alguno: “Utopía y desencanto, aunque contrapuestos, deben someterse y corregirse mutuamente” (Magris 2001, 11).

Por tanto, la cuestión del desencanto, en este sentido político, es algo que supera el contexto hispánico: se sitúa en la raíz del pensamiento político de la cultura occidental. Sin embargo, es verdad, de igual manera, que en España adquirió un perfil propio,

especialmente debido al torbellino provocado por el final del franquismo y la posterior Transición como se ha citado. Sea como fuera, en España el desencanto ha tomado dos sentidos políticos bien diferenciados, casi anti-téticos. Por una parte, hace referencia a una influencia político-cultural natural: “Más que por la transición a un régimen democrático-liberal, por el mismo hecho del fin de la dictadura franquista” (Vilarós 2018, 60). Es decir, ese desencanto se asociaría a una particularidad española, al franquismo, y a una forma de nostalgia característica provocada por su final. Uno de los ejemplos más claros sería, justamente, la película *El desencanto*. Estrenada en 1976, los Panero hablan en ella de la nostalgia patente de un pasado perdido, como revela Michi Panero con la frase emblemática de “éramos tan felices”. Pero la nostalgia que provoca esa línea es en realidad más compleja de lo que parece, según Vilarós. El final del franquismo conllevó una represión, en un sentido psicoanalista, del pasado cercano, provocada por el consenso, la reforma y el olvido (Vilarós 2018, 47). Entiende la Transición como un terrible síndrome de abstinencia de esa represión (*Gran Mono*), que, precisamente, activaría una forma peculiar de desencanto (Vilarós 2018, 311). El desencanto no surgiría por la pérdida de un

⁹ De ahí, por ejemplo, el éxito en los años 90 de las teorizaciones del estilo del libro de Francis Fukuyama *El fin de la Historia y el último hombre* (1992), las cuales anunciaban la total victoria del régimen democrático-liberal sin alternativa alguna.

¹⁰ De cualquier modo, con respecto a la periodización, nosotros preferimos la propuesta de Vilarós, y situaremos el límite inicial en el año 1973, con el asesinato de Carrero Blanco. Así, tendremos la oportunidad de tener en cuenta ciertos acontecimientos claves acaecidos en el periodo entre 1973 y 1975: sobre todo las últimas ejecuciones de militantes antifranquistas: Salvador Puig Antich, Humberto Baena, Ramón García, Ángel Otaegi, Juan Paredes y José Luis Sánchez.

¹¹ Ese tipo de desencanto sería muy marginal en la época, limitado a una extrema derecha minoritaria y culturalmente no-relevante.

pasado franquista grandioso,¹¹ sino por la represión que trajera el final del franquismo.

De todas maneras, no se puede olvidar que en el Estado español se movilizó paralelamente otro tipo de desencanto, a pesar de que muchos estudios sobre el tema no lo tengan en cuenta (entre otras cosas por la energía que desprende *El desencanto*). Ese desencanto enlaza directamente con el desencanto occidental general que ya hemos apuntado, provocado por la imposibilidad de la revolución, y en ese contexto concreto prendió esa sensación, porque no se produjo ninguna ruptura al final del franquismo. Existe, pues, ese otro desencanto que se desarrolló en los movimientos revolucionarios de izquierdas (en los situados a la izquierda del PCE) y en los movimientos independentistas periféricos (concretamente en El País Vasco en torno a ETA). Ese desencanto no tiene que ver con la represión psicoanalítica posterior al franquismo; muy al contrario, en lugar de asumir el consenso, la reforma y el olvido, reivindicará la lucha, la ruptura y la memoria. Esto es, el desencanto, en definitiva, existirá con respecto a la forma reformista e institucionalista que tomó la Transición, y tuvo reflejo en numerosos movimientos políticos y culturales, aun siendo reprimido por la historiografía española y numerosas investigaciones culturales. Ese desencanto tendría varias manifestaciones durante el final de la década de los 80 y durante los años 90. Algunos se replegaron hacia una desesperanza y un retiro político-cultural, otros perseveraron

con obstinación en una ética y práctica revolucionarias (como es el caso de ETA), y hubo algunos que recorrieron caminos entre las dos opciones anteriores. De una u otra manera, todos compartieron el mismo desencanto, un desencanto que tuvo poco que ver con el desencanto existencial y el desencanto nostálgico-paradójico.

El desencanto en el País Vasco

Por todo ello, no sería exacto mirar solo desde una perspectiva española a las manifestaciones de desencanto en el País Vasco durante el periodo 1973-1992.¹² El contexto político del País Vasco en esa época no se puede limitar al del resto de territorios del Estado español, y, consecuentemente, las manifestaciones culturales asociadas al desencanto tienen diferentes características. El sociólogo e historiador Emmanuel Rodríguez habla de la “excepción vasca” para explicar esa singularidad (siempre inherente a esa época):¹³ “Ni en Vascongadas, ni en Navarra –Euskal Herria sur o Hegoalde–, los pactos políticos que concluyeron en la Constituyente de 1978 y en los posteriores estatutos de autonomía lograron la pacificación y el consenso social que se logró en el resto del Estado” (Rodríguez 2015, 309). Esa anomalía impulsó el desencanto por la Transición en el País Vasco; aunque en el resto de territorios del Estado para los años 1977-1978 ya se había abandonado la posibilidad de cualquier proyecto revolucionario, en el País Vasco esa posibilidad se mantuvo “hasta bien entrada la década de 1980” (Rodríguez 2015, 310). Por consiguiente, Rodríguez cree que se puede hablar de una “revolución vasca”, aunque sea entre comillas, en el periodo 1976-1982 (Rodríguez 2015, 311). En los movimientos de izquierdas vascos, por tanto, no se extinguió el desencanto por la Transición; por lo menos, no hasta muchos años después. Sin embargo, a partir de los años 80 comenzó a aflorar otro tipo de desencanto político, en la medida en

¹² El inicio de esa periodización lo marcaría el asesinato de Carrero Blanco, y el final, el estreno de la última película que tomaremos en consideración en esta investigación, *Amor en Off*. El año 1992, además, es otro hito dentro de la historia del Estado español, que, por otra parte, es relevante para el tema que nos atañe: los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Internacional de Sevilla.

¹³ La otra excepción sería la catalana, aunque, en su opinión, no tuvo unas consecuencias políticas tan profundas como la vasca. (Rodríguez 2015, 309).

que la opción revolucionaria también fracasó en el País Vasco. Ese desencanto, que también es para con la dinámica de los movimientos revolucionarios, sería fundamental para comprender numerosas manifestaciones culturales de los años 80-90 en el País Vasco, entre ellas las obras de Koldo Izagirre.

Juan Gorostidi, en su libro basado en sus vivencias personales *Zazpigarren heriotza* (2016), sitúa, por su parte, en los inicios de los años 80 el comienzo del desencanto con la lucha política citado por Rodríguez. El movimiento contra la central nuclear de Lemoiz tuvo su culmen durante la exitosa marcha de verano de 1979, pero las posteriores acciones políticas, sobre todo la campaña de desobediencia contra Iberduero, fueron un fracaso, y conllevaron un debilitamiento del movimiento popular; a ese debilitamiento provocado por el fracaso de la campaña hay que añadir la estrategia fagocitadora de ETA (Gorostidi 2016, 51). Gorostidi abandonó en 1980 la militancia política activa, pero esa sensación de desencanto no se limitaba solo a su experiencia personal.

En la década de los 80 esa frustración y desesperanza era palpable en muchos de nosotros: no podíamos comprender como tras la ola vivida el segundo quinquenio de los 70 se había producido esa desmovilización; no sabíamos que pensar sobre el alejamiento e incluso destrucción –aquella droga que era al parecer consecuencia de las trampas del Estado– de aquellos cinco o diez años más jóvenes que nosotros; también intuíamos que todo estaba por hacer (Gorostidi 2016, 93).

Al mismo tiempo, tampoco se debe olvidar un acontecimiento fundamental dentro de la izquierda vasca de aquella época: la escisión entre ETA(m) y ETA(pm). Aunque para 1974 ya se había producido la escisión, la influencia de esa ruptura tuvo largo recorrido, y marcó profundamente a las generaciones posteriores de la izquierda vasca. No hay más que observar los resultados de sus referentes políticos, Herri Batasuna y Euskadiko Ezkerra, en las

elecciones de 1979 para comprobar la fuerza de ese amplio sector político: la suma de los dos casi alcanzaba los 275.000 votos que consiguió el PNV (Rodríguez 2015, 312). De todas maneras, la brecha entre esas dos tradiciones políticas fue aumentando. En 1982 ETA(pm) deja las armas y se disuelve, y Euskadiko Ezkerra acaba integrándose en el PSE en 1993. Durante ese periodo, la otra tradición política, ETA(m) y HB, no renunciaron a la ruptura política, aunque se pasó de un paradigma de violencia revolucionaria de los comienzos de ETA a entender la violencia como un elemento de presión para la negociación política.¹⁴ Todo ese proceso, junto con el desmoronamiento del bloque soviético en lo internacional, extendió el desencanto revolucionario a muchos sectores de la izquierda vasca, siendo ejemplo de ello tanto *Días de humo* como *Amor en Off*.

Koldo Izagirre en los años 80

Gorostidi es, más o menos, de la misma generación que Izagirre (este es tres años mayor), y creció en un entorno geográfico similar; Gorostidi en Errenteria e Izagirre en Pasai Antxo. Entre los agradecimientos del libro de Gorostidi aparece el nombre y apellidos de Izagirre. Proviene de dos tradiciones políticas diferentes, Gorostidi del movimiento autónomo e Izagirre de lo que en los 70 se llamaba “izquierda abertzale”.¹⁵ No obstante,

¹⁴ El comienzo de ese recorrido lo marcan las negociaciones de Argel (1989). Aunque las negociaciones fracasaron, ETA y HB pusieron en marcha por primera vez una negociación política con el Gobierno español (el PSOE de Felipe González), cuyo objetivo no era derrocar el Régimen del 78 por medio de la violencia revolucionaria.

¹⁵ En aquella época, se llamaba “izquierda abertzale” a todo el amplio movimiento situado en torno a ETA militar y ETA político-militar: es decir, los dos sectores tenían cabida en esa denominación. Más adelante, como es conocido, después de la ilegalización de HB y sus siglas herederas, esa denominación solo se utilizará para nombrar el espacio político en torno a Batasuna.

el ambiente político fuertemente marcado que describe Gorostidi y el/los desencanto(s) también aparece(n) en los trabajos del Izagirre de los años 80 y principios de los 90. Izagirre mismo ha declarado en más de una ocasión que sus obras de aquella época son bastante políticas, “porque los tiempos eran así también” (2021b). Ciertos referentes políticos revolucionarios tuvieron una influencia muy profunda en su educación político-literaria.

¿Y qué quieres? En 1968 yo tenía quince años. La muerte de Txabi Etxebarrieta, la condena a muerte de Sarasketa, más tarde el Juicio de Burgos... Todo eso ha tenido una influencia directa en mi formación. Y el Che Guevara, la guerrilla boliviana, Vietnam, Mayo del 68, donde, por cierto, no estuve... Aquellos años fueron de la izquierda que condicionaron por completo mi adolescencia. (Izagirre en Etxeberria 2002, 276).

La política tenía influencia a todos los niveles en aquellos tiempos; así explica Izagirre, por ejemplo, la ruptura del grupo que se creó entre 1979 y 1983 en torno a la revista literaria *Oh! Euzkadi*:¹⁶ “En general, en el País Vasco la política ha tenido una influencia directa en las familias, en las cuadrillas, en los amigos, en las parejas... y a nosotros nos sucedió lo mismo. También estaba el cansancio, un duro proceso político” (Izagirre en Etxeberria 2002, 257). El final de la revista lo

¹⁶ Crearía la revista junto a Ramón Saizarbitoria, y en ella participaron, entre otros, Juanba Berasategi, Gotzon Egia, Joxan Elozegi, Ramón Etxezarreta y Joxean Muñoz.

¹⁷ Hay que recordar que después de *Amor en Off* empezó a dedicarse profesionalmente a la escritura. Sus trabajos audiovisuales posteriores se quedarán en un segundo plano, y acabará abandonando su actividad profesional en ese campo (la productora *Trenbideko filmak*). Hasta entonces el cine había supuesto su sustento principal.

¹⁸ Antes había publicado algunos libros de narraciones de tono experimental *Zergatik bai* (1976) y *Gauzetan* (1979), pero, en sentido estricto, no se les puede clasificar como libros de cuentos.

inscribe Izagirre en el desencuentro que se produjo alrededor de una acción de ETA: “Entonces nos planteamos: ¿Es posible escribir por encima de milis y polimilis? Decidimos hacer un número sobre la violencia, pero sólo se presentó un artículo. Nadie tenía ganas de hincarle el diente a aquello por escrito” (Izagirre en Etxeberria 2002, 258). La ruptura del grupo en torno a la revista *Oh! Euzkadi* y el final de la misma revista, sin embargo, llevaron a Izagirre a una profunda crisis literaria, a la mayor crisis que nunca ha conocido.

Pase una época bastante larga, de 1985 a 1990 más o menos, en la que no tenía ninguna gana de escribir, entregado a un trabajo que exigía mi dedicación día y noche y al que no veía un futuro claro. Pero no tenía coraje para romper con la dinámica cotidiana. No vivía nada a gusto, fueron para mí años duros desde todos los puntos de vista [...]. El libro de poemas *Balizko Erroten Erresuma* marca el comienzo del final de esa crisis, ahí acaba mi adolescencia o, tal como he dicho antes, la prehistoria del escritor Izagirre (Izagirre en Etxeberria 2002, 285).

Esa crisis es especialmente relevante porque se produjo justo antes de las dos películas que aquí son objeto de este estudio. Sitúa en 1989 el principio del final de esa crisis, año en que precisamente se estrena *Días de humo*. Eso no quiere decir que esas películas supongan el final de esa crisis; al contrario, se puede afirmar que son las muestras fehacientes de esa crisis, y que conducirán a Izagirre a corregir el rumbo de su carrera literaria y profesional.¹⁷ De cualquier manera, la colección de cuentos *Mendekuak* [Venganzas] (1987) que publicó en medio de esa crisis es interesante para entender la posterior producción literaria y fílmica de Izagirre. Paradójicamente, ni el escritor ni la crítica concedieron especial relevancia al libro, y hoy en día se encuentra relegado dentro de su obra.

Fue la primera colección de cuentos de Izagirre,¹⁸ y en las críticas de la época la característica más destacada fue el perfil político de

los cuentos, relacionado con la historia vasca reciente (Aldazabal 1988; Mendiguren 1988). En la contraportada, se recogía uno de los tópicos de la crítica de la época: que los escritores vascos evitaban la realidad política; *Mendekuak* era, por el contrario, un libro que venía a contradecir esa supuesta tendencia, porque “esa era la materia prima y la temática” de la mayoría de los cuentos (Izagirre 1987). El conflicto político se situaba en el foco de casi todos los cuentos: “La historia inmediata del País Vasco borbotea en estas historias” (Aldazabal 1988). El mismo autor destacó que “las pequeñas venganzas de los oprimidos” dan forma al libro (Izagirre en Mendiguren 1988). En algunas de ellas, se muestran los roces y enfrentamientos que conlleva la militancia (*Babarruna*, *Kristal txehetua*), muchas veces relacionados con la incompreensión intergeneracional. Son especialmente interesantes los cuentos *Kristal txehetua* [El cristal destrozado] y *Saturren eskuak* [Las manos de Satur] que forman un díptico. En el primero, la narradora es una chica militante, y narra la cena y preparación de carteles de un grupo de militantes la noche anterior en una sociedad. El “líder” de ese grupo es Satur, de mayor edad que los militantes nuevos (entre ellos la narradora), y la distancia política existente con ellos es clara. Los ataques violentos de los jóvenes (en la última manifiesto uno de los jóvenes rompió los cristales de un banco) los califica como “aventuras”, por una parte, y, por otro lado, apoya una actitud más cínica en nombre del pragmatismo. De hecho, cuando ponen los carteles de su grupo político, anima a quitar los de otros grupos. La narradora le echa en cara que esa actitud no es democrática, y Satur le responde con cinismo. Es un cuento de claro tono irónico, y desgrana con ojos críticos las tensiones y discusiones internas del grupo de militantes. En el segundo cuento, se narra la detención de Satur. Policías de paisano aparecen en su casa cuando se está duchando. En un principio, les da esquinazo, y consigue huir por el balcón

desnudo. Sin embargo, la policía tiene tomado todo el pueblo, y enseguida lo detendrán.

Es pertinente relacionar esos dos cuentos con la posterior producción fílmica de Izagirre. Los conflictos internos de la militancia que aparecen en *Kristal txehetua* serán el tema principal de *Amor en Off*, pero también estarán presentes en *Días de humo*. En muchas de las obras de Izagirre empapadas por el conflicto político de aquella época se marca una distancia irónica con la militancia rígida y las narrativas épicas. En estos cuentos, esos conflictos internos no aparecen con la misma crudeza que en *Amor en Off*, pero se puede afirmar que esos cuentos son un antecedente importante para la película. Al mismo tiempo, en esos cuentos se muestra en su crudeza la violencia de la realidad, su lado doloroso y amargo (Aldazabal 1988), y ese aspecto se desarrollará, igualmente, en los dos filmes. Algunos cuentos de *Mendekuak* pueden ser considerados casi como simples retazos, como si fueran partes de narraciones más extensas; parece como si el escritor estuviera haciendo experimentos con las narraciones, probando diferentes estilos y maneras de escribir; esa naturaleza no-clásica e incompleta de los cuentos provocó malinterpretaciones en su época: “Más de uno me ha dicho que eso no son cuentos” (Mendiguren 1988). En ese sentido, esos cuentos se podrían entender como el germen de futuras obras. Dentro de la narrativa, en ellos se puede encontrar el origen de las dos obras escritas alrededor del personaje llamado Metxa, *Metxa esaten dioten agirretar baten ibili herrenak* [Andaduras accidentadas de un Aguirre que le llamaban Metxa] (1991) y *Nuevas prisiones del viejo Agui-*

¹⁹ Especialmente, el cuento *Iparragirre ridet agin* del libro *Mendekuak* puede considerarse un precedente del personaje de Aguirre. En los dos aparece una voluntad de cercenar la verosimilitud de una narración histórica utilizando anacronismos, y la actitud rompedora e iconoclasta de Iparragirre perfila la personalidad de Aguirre.

rre (2001),¹⁹ aunque en esas obras se observa un giro significativo, sobre todo al alejarse de un realismo crudo creando una voz diferente, aun siendo el contexto temático parecido. Dando un salto todavía mayor, puede resultar interesante leer paralelamente a *Mendekuak* la trilogía *Sua nahi Mr. Churchill?* (2005), *Egarrri egunak portualdean* (2011) y *Franco hil zuten egunak* (2016), para darse cuenta de hasta qué punto son esos tres libros una prolongación de preocupaciones y propuestas ya presentes en *Mendekuak*.

Sea como fuera, las obras más cercanas a *Mendekuak*, tanto cronológica como estéticamente, son las dos películas que nos ocupan. La relación no es simplemente temática o relativa a los dilemas políticos presentes, sino que también formal. En este caso, de todas maneras, se puede decir que la relación es de ida y vuelta. De hecho, es muy notoria la presencia de la escritura cinematográfica en este libro, caso raro en la literatura de Izaguirre, ya que posteriormente ha utilizado otro tipo de expresión formal. Además de los dos cuentos ya destacados, en el cuento titulado *Itxialdia* [Encierro] también es patente esa tendencia. Cuando hablamos de escritura cinematográfica, hablamos sobre todo de la utilización estricta de la focalización externa, de la presencia de la elipsis y de la utilización de una expresión escrita propia de los guiones. Esa cercanía al estilo de los guiones es especialmente obvia en *Saturren eskuak*, cuento donde se encuentran fragmentos tipo secuencia-título, descripciones de escena, y personajes y sus diálogos. Además, en el resto de los cuentos también impera la escritura telegráfica propia de las descripciones guionísticas, realizadas con focalización externa concreta. Además, otra característica que se ha destacado mucho es la utilización de la elipsis en

la literatura de Izaguirre, casi hasta convertirla en un tópico, y fuente de la supuesta dificultad de su literatura: “La idea más extendida entre los lectores, al menos la que a mí me ha llegado, es que soy difícil. Es posible que sea por la elipsis a la que antes me he referido” (Izaguirre en Etxeberria 2002, 293). En general, Izaguirre ha sido bastante reacio a aceptar la supuesta influencia que ha tenido el cine en su literatura; a su entender, son dos oficios diferenciados, y, como mucho, ha reconocido que el cine ha tenido influencia en la construcción de los diálogos (Izaguirre en Etxeberria 2002, 125; Izaguirre 2021). Aun así, en la entrevista concedida a Etxeberria, no niega que pudiera haber tenido alguna influencia también en la utilización de la elipsis:

No es imprescindible haber trabajado en ello para recibir su influencia, pero es cierto que durante cierto tiempo, cuando estuve haciendo cine con Antxon Eceiza, me ejercité bastante. Éramos partidarios de la concisión y de aportar siempre una información añadida en los diálogos [...]. Es posible, por tanto, que tenga cierta influencia. Pero a mí siempre me ha gustado la elipsis, soy incapaz de mostrar lo que me parece evidente (Izaguirre en Etxeberria 2002, 293).

Los tres aspectos antes citados configuran, de esta manera, el acercamiento al cine de Izaguirre de los años ochenta. Como hemos referido, durante los años 80 Izaguirre escribió numerosos guiones, y se sumergió en el mundo de los audiovisuales junto a Luis Goia, hasta el punto de crear la productora *Trenbideko filmak*. Ese acercamiento a lo audiovisual es patente en esos cuentos que abren el camino para las películas *Días de humo* y *Amor en Off*.

Días de humo (1989)

Como ya hemos visto, Izaguirre y Eceiza colaboraban desde la época de Ikuska, y durante ese periodo grabaron conjuntamente la serie “Euskara eta kirolak” [Euskera y depor-

²⁰ Además de ellos, también participaron otros miembros del equipo de *Ikuska*: Xabier Aguirresarobe, José Luis Ejea, Daniel Gil, Bixente Karda, Alberto Magán, Joxean Muñoz y Eduardo Urkia (Beloki 2010, 374).

tes] (1980):²⁰ *Euskara eta arrauna*, *Euskara eta mendia*, y *Euskara eta futbola*. Fue un proyecto financiado por José Luis Iribar en su retirada, con la intención de mostrar la realidad del deporte vasco y promocionar el euskera. Es pertinente traer a colación esa serie. Algunas localizaciones del corto *Euskara eta arrauna* [El euskera y el remo], especialmente, reflejan de alguna manera el imaginario del mundo que ha construido la literatura de Izagirre (sobre todo el posterior al libro de cuentos *Sua nahi Mr. Churchill?*): el mar, la costa y el entorno de Pasaia (el puerto, la bocana, Jaizkibel). Las localizaciones de *Días de humo* también coinciden con ese mundo (Pasai Antxo, Pasai San Pedro, Trintxerpe): lo que demuestra que la participación de Izagirre fue más allá del simple guion y que también participó en las localizaciones (Izagirre 2021b).

Días de humo es considerada la obra más personal de Eceiza. El guion fue firmado por Eceiza e Izagirre, aunque la idea original es del primero.²¹ A Izagirre le competió adaptar esa idea al guion, junto a Eceiza, y traducirla al euskera. Las coincidencias entre las biografías del protagonista principal de la película, Pedro Sansinenea (Pedro Armendáriz Jr.), y de Eceiza son patentes. No en vano, el segundo apellido de Eceiza era Sansinenea. Sansinenea huyó del País Vasco durante el franquismo (dejando atrás a su mujer Koro y a su hija Paula) y se exilió en México, y la película cuenta el desgarrador que genera su regreso al País Vasco. Su hija está en la cárcel, y Sansinenea decide volver a su pueblo natal, recién acabada la relación sentimental que mantenía con su nueva pareja Blanca en México. En el País Vasco, se encuentra con la violenta realidad social y política del lugar, y el ahogo que le provoca esa situación se entrelaza con la asfixia existencial que de por sí sufre el protagonista. Como ya hemos reseñado, Eceiza regresó el año 78 al País Vasco, después de pasar cinco años en México. A pesar de ello, las diferencias entre el protagonista del filme y él son significativas:

Eceiza se tuvo que exiliar por circunstancias directamente relacionadas con su militancia política; en cambio, el perfil de Sansinenea no estaba tan politizado.²²

Sansinenea, políticamente, se sitúa entre dos bandos: por una parte, tenemos a los militantes de la izquierda abertzale, representados por el poeta Kepa (Iro Landaluze) y el entorno de éste (además de la hija de Sansinenea que se encuentra encarcelada); por otra parte, sus viejos amigos que había dejado en el País Vasco, los cuales en la actualidad están alejados de la izquierda abertzale e incluso del abertzalismo. Algunos de estos últimos aparecen como “viejos amigos que están en el gobierno”, y la función de Sansinenea será la de contactar con ellos para obtener beneficios penitenciarios a favor de su hija. Una de las escenas más reseñables de la película se desarrolla cuando se junta con sus antiguos amigos para jugar un partido de fútbol. El final del encuentro será amargo: Sansinenea se pelea con su antiguo amigo Arruti (ahora en el PSOE) por cuestiones políticas. Ese último extremo también tiene relación con la biografía de Eceiza: algunos antiguos compañeros de militancia comunista terminaron en el PSOE; él, al contrario, se acercó a la izquierda abertzale. El ejemplo más claro de ello sería Enrique Múgica Herzog, amigo íntimo de juventud de Eceiza y ministro de Justicia del Gobierno español en la época en que se estrenó la película.

El ambiente político asfixiante afecta directamente a los personajes, tanto a su personalidad como a su conducta. No es casualidad, por tanto, que los investigadores hayan utilizado

²¹ En los créditos, Izagirre aparece también como “responsable de euskera”.

²² Al hilo de ello, es significativo lo que señala Beloki (2010, 382): que en algunas críticas y obras sobre la película se afirma que Sansinenea es un exiliado político cuando en realidad no lo es. Confundiendo el personaje de la película con su director, se le adjudica al personaje un dato biográfico de Eceiza.

el concepto de desencanto para caracterizar la película (Angulo *et al.* 2009; Beloki 2010, 248). Concretamente, Beloki afirma que el desencanto que aparece en *Días de humo* es “sobre la Transición democrática en el País Vasco” (Beloki 2010, 258) (Fig. 1).

Sansinenea es un personaje que se encuentra en plena crisis vital. La crítica, precisamente, ha subrayado la “naturaleza desarraigada” del personaje (Angulo *et al.* 2009, 87), su mirada “desencantada” y “escéptica” (Angulo *et al.* 2009, 85). Cargado de fracasos amorosos, Sansinenea regresa en la más absoluta soledad al País Vasco, y allí continuará en esa misma soledad. Su exmujer, que dejó atrás en el País Vasco, casi no quiere saber nada de él, y solo le pide que aproveche sus antiguos contactos para sacar a la hija de ambos de la cárcel. Con su hija en la cárcel y sus antiguos amigos alejados (tanto vital como políticamente), un ambiente de abandono se apodera del entorno: vive en un hotel, precisa continuamente de un trago de alcohol, y su única vía de escape son las discotecas de madrugada. La última escena de la película es la que mejor representa esa situación existencial de soledad y vacío. La hija de Sansinenea acaba de salir de la cárcel, y le han organizado un acto de bienvenida en la Estación del Norte de San Sebastián.²³ En un instante, sin embargo, la policía carga contra el recibimiento, y la gente se dispersa. Los manifestantes huyen de la estación como pueden; algunos subiendo las escaleras hacia Egia, otros cruzando el puente hacia el centro. Kepa lleva a Sansinenea del hotel a la estación, y observan a distancia el lío.

SANSINENEA: ¿Esto por qué lo haces, por la dignidad individual o colectiva?

KEPA: Porque te aprecio, simplemente.

SANSINENEA: Yo también te aprecio.

²³ Estas referencias de lugar son extradiagéticas. La historia no está ambientada en ningún pueblo concreto.

Entonces, Sansinenea, por sorpresa y sin dudarlo, empieza a correr en sentido contrario a los manifestantes, hacia la zona donde está la policía parapetada en la estación. Avanza entre manifestantes apaleados y el humo de los gases lacrimógenos, hasta que llega a la entrada de la estación. Ve a un policía destrozando un cartel a favor de su hija, y también a su exmujer enseñándole la documentación a un policía para poder reunirse con su hija. Observa a través de la cristallera de la estación a la madre y a la hija abrazándose. En vez de acceder a la estación, se da la vuelta y cruza el puente: la carretera está desierta, y se dirige al centro de la ciudad. Se cruzará con manifestantes que se enfrentan a la policía desde allí, otra vez en sentido contrario y solo. Así termina la película (Fig. 2).

Esa secuencia representa perfectamente la brecha que se abre entre el protagonista y el mundo, no solo con respecto a su familia, sino que también con el resto, y la iluminación oscura y difusa que entreteje toda la película –inmejorablemente representada por el humo de la última escena– solo ahonda en esa soledad y ese aislamiento.

La relación con Kepa y Lurdes es el único elemento que, a lo largo de la película, rompe con esa soledad. Recién llegado al País Vasco, Sansinenea deambula de noche, medio borracho por un camino perdido, y Kepa lo recoge y lleva en coche a casa de su exmujer. La mujer no le deja entrar, y, después de volver al coche de Kepa, terminan los dos en una sociedad gastronómica. Allí comienza la relación entre ambos; enseguida conocerá a la pareja de Kepa, Lurdes (Elene Lizarralde), y, al final, surgirá un peculiar triángulo amoroso entre los tres.

La película, pues, partiendo del sentimiento vital desgarrado de Sansinenea, se asocia a un desencanto existencial. La asociación no se corresponde completamente con esa conceptualización, al contrario del sentido existencial estricto del desencanto, porque

en la película la literatura o el arte no provocan mal alguno. Si bien Labrador (2007) considera ese desencanto existencial una exageración literaria, en el desgarrado interior de Sansinenea la literatura o el arte no tienen ningún tipo de responsabilidad. Sin embargo, la crisis existencial personificada por Sansinenea está repleta de desencanto, tanto en la utilización del alcohol como en su dificultad para las relaciones humanas. El origen de ese desencanto, por tanto, se haya en otro lugar; concretamente, en el aspecto social y político. En ese sentido, el desencanto que se encuentra en *Días de humo* se trata de una articulación particular del desencanto existencial y del político. Por una parte, aparece el vacío existencial que sobreviene con el regreso al pueblo natal, pero, junto a él, también está muy presente el desencanto con la situación política vasca de los años 80. Ese desencanto político no tiene que ver con el desencanto basado en la represión tan detalladamente teorizado por Vilarós, sino con la imposibilidad revolucionaria. Kepa y su entorno mantienen la épica de la revolución, un sentido pasado de la utopía, por decirlo a la manera de Magris, pero eso no quiere decir que la interpretación política de la película se pueda limitar a esa posibilidad. De hecho, por una parte, a través del personaje de Sansinenea aflora la cruda desesperanza ante la situación social y política del País Vasco. En una de las secuencias, Lurdes lleva a Sansinenea en coche durante un día de huelga, entre manifestantes y barricadas. Sansinenea proclama: “¡Vaya jodienda! No he traído más que problemas. En este pueblo tampoco podré vivir, ni amar”. Por otra parte, la vía de la lucha simbolizada por Kepa tiene su contrapunto en la crisis que tiene con el personaje de Lurdes y en los debates políticos que le enfrentan a Sansinenea (Fig. 3).

Días de humo tuvo una recepción conflictiva cuando se estrenó. Compitió en la Sección Oficial del Festival de San Sebastián, y recibió el premio San Sebastián. Aunque una parte de la

crítica la alabó, otra parte le brindó una acogida hostil, sobre todo por el perfil político de la película, tachándola, entre otras cosas, de “cercana al radicalismo abertzale”, “cercana al radicalismo vasco independentista” (citado en Beloki 2010, 385-386). Eceiza negó rápidamente esa lectura: “la negociación política no es el tema vertebral de *Días de humo* [...] es un documental sobre el sufrimiento contemporáneo, que narra la trayectoria existencial más que política de unos personajes” (citado en Beloki 2010, 386). En esa cita se ve claramente la articulación entre el sentido existencial y el político, pero la crítica la recibió principalmente como una película política, y concretamente como una película que defendía la ideología y el proyecto político de la izquierda abertzale.²⁴ Como afirma Izagirre (2021b), el perfil político marcado de Eceiza condenó a la película a ser interpretada en ese sentido. El recorrido personal y político de Eceiza, de Madrid al País Vasco y del comunismo al independentismo vasco, resultó ciertamente problemático para muchos críticos e intelectuales del Estado español, y azuzado por ello la película nació políticamente marcada.

Otra parte de la crítica desataría una verdadera persecución contra la película, una auténtica caza de brujas, al concentrar su visión en la parte más superficial de ésta, destacando su vertiente estrictamente política, su visión positiva de la ideología abertzale, y al mostrarse incapaz de descubrir y de reconocer sus innegables valores cinematográficos

²⁴ Desde el punto de vista actual es realmente curiosa la referencia a la negociación política como excusa. Durante ese mismo año de 1989 se desarrollaron las negociaciones de Argel entre ETA y el Gobierno español, y ese contexto llevó a algunos críticos a interpretar la película solamente desde ese punto de vista, aunque no haya ninguna referencia al proceso en la misma. La recepción es un ejemplo apropiado de un tipo de lectura malintencionada donde el contexto supera a la misma obra de arte.

(Angulo *et al.* 2009, 89).

Como consecuencia de esa recepción, se ha sobredimensionado el perfil político de la película. Por una parte, como Angulo *et al.* (2009, 85) bien indican, el enfoque más potente y elaborado de la película es el relativo a la política, más que la vertiente sentimental, que es claramente menos importante. Sea como fuere, la recepción muestra claramente que para una parte muy importante de la crítica resultaba problemático que una película tuviera un perfil político, sobre todo si, supuestamente, transmitía una ideología abertzale independentista. La manera de defenderse elegida por Eceiza se basaba en suavizar ese perfil político, destacando el aspecto existencialista de la cinta. Ese contexto cultural, que difundía una manera dicotómica y simplista de entender la relación entre política y arte, está directamente relacionado con el olvido (Vilarós 2018) que se generalizó durante la segunda mitad de la Transición (1982-1992), con la cultura apolítica fetichizada por la denominada Cultura de la Transición (Martínez *et al.* 2012) y, en general, con la influencia tardía que tuvo en el espacio cultural español el estructuralismo francés y su base inmanentista a partir de la década de los 70 (Nieto 2015, 147).

Como bien explican las investigaciones más exhaustivas sobre la película (Angulo *et al.* 2009; Beloki 2010), la cinta se mueve en la dialéctica entre dos posiciones: por un lado, Sansinenea, que tiene una mirada escéptica con respecto a la lucha que coincide con el desencanto; por otro lado, Kepa, que antepone el compromiso con el pueblo al compromiso individual, como un sacrificio heroico.²⁵ La película no opta por ninguno de los dos extremos, “Eceiza parece decidirse, aunque no sin contradicciones, por los dos” (Beloki

²⁵ La crítica ha destacado que Kepa es la traducción al euskera de Pedro y que, de alguna manera, los dos personajes dialécticamente sintetizan la personalidad y el punto de vista de Eceiza (Angulo *et al.* 2009; Beloki 2010).

2010, 388), y, precisamente, la no solución de esa contradicción lleva a ese ambiente desencantado. En palabras del mismo Eceiza: “La política se ha metido en nuestras vidas. No la politiquería de los Parlamentos, sino la política que significa muerte, cárcel... de un bando y de otro. Nunca se dice en la película que toda la razón la tenga uno solo” (citado en Beloki 2010, 387). La película pergeña una continuidad entre la guerra del 36 y el País Vasco de los años 80: a modo de prólogo y epílogo aparece Sansinenea de niño, esperando a su padre en la estación del tren, mientras lo llevaban detenido dos guardias civiles. Esa imagen se corresponde con la del final de la película, donde, como ya hemos dicho, aparece la misma imagen: en esta ocasión, espera a su hija en la estación, pero del otro lado de la cristalera, y no llega a encontrarse con ella. En ese sentido, impera un escepticismo en la conciencia de Sansinenea con respecto a la perpetuación del conflicto, y, además, se trata de una cinta no solo sobre la necesidad de luchar (simbolizada por Kepa) sino, y quizá sobre todo, sobre la esterilidad del sufrimiento provocado por la lucha. Como dice Beloki (2010, 392), ya no existe ni rastro del existencialismo de los inicios de la trayectoria de Eceiza: “El existencialismo de *Las secretas intenciones* ha desaparecido dando paso a la política”. Al mismo tiempo, resuelve el problema abogando “por la lucha, por el compromiso y por la dignidad colectiva” (Beloki 2010, 392). Esa iniciativa, en cambio, corresponde a Kepa, y lo lleva a romper su relación con Lurdes, pero no es la solución que en general propone el filme. En realidad, la película no ofrece una solución (síntesis), al contrario, muestra un callejón sin salida social y político. El final no da una solución clara, el personaje está igual de aislado que al principio y el conflicto político sigue igual de enconado. Conviene hacer una lectura paralela a *Amor en Off* para darnos cuenta de que *Días de humo* tiene todavía una carga existencial (Fig. 4).

Amor en Off (1992)

Koldo Izagirre y Usoa Urbieta se conocieron durante la grabación de la película *Días de humo*, en la que Urbieta trabajaba como secretaria de rodaje. Urbieta tenía experiencia en el mundo cinematográfico, habiendo sido coguionista, entre otras, de *Hamaseigarrenean aidanez* (1985) y *Ehun metro* (1986) (Nerekan y Fresneda 2017), y tenía relación directa con el ambiente del mundo del cine de Madrid (Izagirre 2021b). Entre los dos escribieron el guion, e Izagirre fue el director. *Amor en Off* fue el primer (y último) largometraje que dirigió Izagirre. El productor era el mismo que el de *Días de humo*, Luis Goia, socio de Izagirre en *Trenbideko filmak*. Por consiguiente, tanto en la parte técnica como en la de la producción, las dos películas tenían muchas similitudes; también en lo que se refiere al guion, aunque había diferencias fundamentales a ese respecto. Es indispensable examinar esas similitudes y diferencias para construir una gramática del desencanto más amplia y compleja.

Comparado con *Días de humo*, *Amor en Off* es una película mucho más desconocida y olvidada. Hasta que en 2005 se estrenó *Aupa Etxebeste!* existió un gran vacío en la producción cinematográfica en euskera. *Urte ilunak* (Los años oscuros, 1993) fue el único largometraje íntegramente en euskera producido durante los trece años que mediaron entre *Amor en Off* y *Aupa Etxebeste!* (Nerekan y Fresneda 2017, 272)²⁶. La recepción de *Amor en Off* también fue muy fría,²⁷ siendo de destacar la polémica que surgió con el crítico del diario *Egin* Mikel Insausti. Se trata de una película que raramente se cita en posteriores investigaciones sobre el cine vasco, y, cuando se cita, se suele subrayar su “escasa transcendencia” (de Pablo 1996, 119). A pesar de todo, fue un hito en la trayectoria de Izagirre; como ya hemos dicho, a partir de entonces decide abandonar el cine (o, por lo menos, dejarlo a un lado) y

dedicarse plenamente a la literatura.

Siguiendo la estela de *Días de humo*, se la puede considerar una película realista y urbana. No es cuestión de menor importancia; de hecho, como varios años después Izagirre afirmaría en su libro *Gure zinemaren historia petrala* [Historia ruin de nuestro cine] (1996) el costumbrismo ha sido una tendencia con gran fuerza en la cultura vasca, e Izagirre quiso evitarla siguiendo el camino de su colega: “Eceiza demostró varias cosas así, todas conocidas en el resto de artes, pero no demasiado destacadas en el cine hecho por ciudadanos vascos: que una película hablada en euskera no tiene por qué estar ambientada en el caserío o ser de carácter étnico” (Izagirre 1996).

La temática central de *Amor en Off* es el choque entre la libertad individual y el compromiso colectivo. La letra de la canción principal de la banda sonora (escrita por Izagirre e interpretada por Oskorri), que se escucha durante los créditos iniciales, lo deja claro desde un principio: “No te quiero preso, preso no te quiero. Lo que me apresa es preso de los otros. No te puedo traer. Es difícil ser libre antes de libre ser”. Muchos elementos simbólicos van en el mismo sentido. La película comienza con el vuelo de una cigüeña, y en toda la película aparece muchas veces una postal enviada por Ana (Mónica Molina) a Tomás (Fernando Guillén Cuervo) a la cárcel que muestra la fotografía de una cigüeña en pleno vuelo. Luis (Patxi Bisquert) canturrea la canción de Mikel Laboa *Hegoak ebaki banizkio* mientras trabaja en la fábrica. Como hemos visto, en *Días de humo* uno de los subtemas que aparece en la película es el de la

²⁶ En los años 90, disminuyó la cantidad de producciones de cine en euskera en la CAV, y se suele hacer responsable de esa situación al decreto de 26 de junio de 1990 del Gobierno Vasco, que modificó el sistema de ayudas a la producción cinematográfica (de Pablo 1996, 105-106).

²⁷ En las salas tuvo 26.961 espectadores, una cantidad bastante humilde para la época (de Pablo 2017, 303).

libertad individual, pero, si en aquel caso el tema central era el desencanto del protagonista o su vacío existencial, en este caso las contradicciones creadas por la libertad individual serán el asunto principal. La protagonista de la película es Ana. De oficio topógrafa, trabaja haciendo mediciones en obras, y vive en un pueblo del País Vasco.²⁸ Su pareja, Tomás, está en la cárcel, y todo el entorno de Ana se mueve dentro de la izquierda abertzale, aunque ella nunca muestre un perfil político marcado. Ana acaba de comenzar una relación sentimental con un amigo de Tomás llamado Luis, y toda la película se articula en torno a esa incertidumbre: los conflictos que crea ese triángulo amoroso, sobre todo la presión social que sufren Ana y Luis. Además de esos tres personajes, Bego (Klara Badiola) y su pareja (José Ramón Soroiz) también tienen importancia. Bego es hermana de Tomás y amiga íntima de Ana, además de concejala de Urbanismo en el pueblo. Su pareja también es concejal, y trabaja en una fábrica.

Tomás vive en una duda dolorosa. Por una parte, ama a Ana, pero, por otra, no la quiere amarrar a su relación sentimental, estando él prisionero. El preso aparece representado de una manera atormentada, seguramente de manera exagerada, y hasta una secuencia del final de la película no dice ni palabra. Es como si su situación lo hubiera llevado a una mudez absoluta, y esa es su manera de aislarse de su entorno y, sobre todo, de Ana. En ese sentido, es especialmente significativa la relación epistolar que tienen Tomás y Ana, donde Luis solo le envía dibujos, que parecen muchas veces retratos expresionistas y bastante oscuros de Ana.²⁹ Al principio de la película, Luis le

visita en la cárcel, pero el preso no le recibe; aunque no queda claro, se sugiere que Tomás tiene constancia de la relación entre Luis y Ana. Aun así, en vez de tomar una postura contraria a Luis o a Ana, a pesar del sufrimiento intenta liberar a Ana de la relación de ambos. En una visita que le hace Ana a la cárcel, Tomás le hace llegar un mensaje escrito en la mano (sin decirle nada): “Te quiero, no vengas”. Esa contradicción o paradoja es uno de los motores de la película, el cual no quedará claramente resuelto al final (Figs. 5-6).

Luis, por su lado, vive frustrado porque no puede normalizar su relación con Ana. Como hemos comentado, Tomás no le recibe cuando va a visitarle; además, las dudas de la propia Ana también dificultan dar pasos en la relación. En esa misma línea, aparece el asunto del contestador, que tiene un gran eco simbólico en la película. Ana tiene un contestador en el teléfono de casa, donde todavía se escucha el mensaje grabado por Tomás antes de su detención. Luis se queja de ello, porque escucha la voz de Tomás cada vez que llama: “Es como dejar el mensaje a un muerto”. Será un elemento recurrente durante toda la película –en otro momento Luis le llama la “voz de la conciencia”–, hasta que al final de la película Ana cambia el mensaje por uno grabado con su voz, momento que es muy significativo simbólicamente (Fig. 7).

Por último, y, sobre todo, está la presión social: en cuanto tienen noticias de la relación muchos conocidos y familiares critican la relación por deslealtad (en un sentido personal y político). Esa presión llega a su culmen cuando un militante de su entorno (Ramón Agirre) rocía con gasoil la taquilla de Luis (suelen jugar al rugby). Consciente de la amenaza, enseguida acude a la pareja de Bego, que es concejal, para pedirle explicaciones, pero su respuesta no es nada empática: “Tú sabrás que andas”. A cuenta del incidente habrá discusiones entre compañeros: Bego y su chico, por un lado; más tarde, la pareja de Bego y el militante que ha cometido

²⁸ La mayoría de las escenas del pueblo están grabadas en Hernani. La casa de Ana estaba situada en Oiartzun. En la diégesis, en cambio, no se cita ningún pueblo en concreto.

²⁹ Para los dibujos contaron con la participación de José Luis Zumeta. De él son, además de esos dibujos, las ilustraciones de los créditos.

el ataque. Si bien ello constituye el elemento central de la presión que reciben Ana y Luis, existen también otros elementos de presión: los comentarios de la gente, y, sobre todo, de la madre de Tomás (y Bego), María. No puede comprender como Ana, estando Tomás en la cárcel, ha comenzado una nueva relación fuera. Además, también le molesta que Ana haya dejado de visitar a Tomás. Así se lo explica a su hija Bego, que defiende el poder de decisión personal de Ana:

MARÍA: Me tiene preocupada, me evita.
BEGO: Déjala, es normal.
MARÍA: No es normal que un tercero ande por medio.
BEGO: Cada uno tiene que vivir su vida.
MARÍA: Sí, claro, pero mi hijo no puede, eh.

Más tarde, en otra secuencia, Ana y Luis coincidirán con María en el mercado. Al verla a lo lejos, Luis le pregunta a Ana si quiere que se vaya para que no les vea juntos. Le responde que no, con decisión, y se acerca a María para saludarla, con Luis a su lado. Es un encuentro frío, pero educado, y María solo le dice que Tomás le manda recuerdos desde la cárcel: “Adiós, Ana. Ya sabes donde vivimos”.

El otro personaje clave es Bego, la única cómplice de Ana (además de Luis), y la única que defiende su derecho individual a decidir ante familiares y amigos. Participa en la primera de las dos secuencias dialogadas más importantes sobre la relación entre Ana y Luis, discutiendo con su pareja. Bego le pregunta si ha tenido que ver en el ataque contra Luis; él lo niega, pero justifica la acción: “Como denuncia no me pareció mal”.

BEGO: ¿Denuncia? ¿De qué?
PAREJA DE BEGO: De una insolidaridad.
BEGO: Ah, claro, Luis es un traidor.
PAREJA DE BEGO: Yo no he dicho nada de eso [...].
BEGO: Tú crees que Luis es un insolidario.
PAREJA DE BEGO: Sí.
BEGO: ¿Y qué pasa con Ana? ¿No es insolidaria, o qué?

PAREJA DE BEGO: Tendrá sus razones, a mí no me importa. Yo solo juzgo la conducta de Luis.

BEGO: ¿No te atreves a decir lo que piensas de Ana? Porque quedarías como un puñetero machista.

PAREJA DE BEGO: Mientras Tomás no sea libre, sus amigos tampoco podremos ser muy libres.

BEGO: Y me lo cuentas a mí?

PAREJA DE BEGO: Pues, se le ha tenido que recordar a Luis.

BEGO: Tú ya sabes que lo de Luis y Ana no es de ahora. Y Tomás lo sabe también.

PAREJA DE BEGO: Parece mentira que seas su hermana.

BEGO: Eso es lo que os jode. Tomás respeta a Ana. No os hace ninguna gracia [...]. La fidelidad de la cama. Eso es la solidaridad de una mujer para vosotros ¿Por qué no amenazas a Ana? No tienes cojones. No tenéis derecho a pensar por Tomás.

La dimensión de género del asunto también se muestra explícitamente en esa secuencia. Poniendo el tema en contexto, hay que tener en cuenta que el derecho individual a decidir se encontraba en el centro de la discusión política en aquella época. En 1986, ETA asesina a Dolores González Katarain Yoyes, exmilitante de la organización que había regresado del exilio al País Vasco en contra de la voluntad de la dirección. Además, dentro del debate de si se podían aceptar beneficios penitenciarios también había tensión entre el derecho individual a decidir y las decisiones colectivas (ese tema también se trataba por encima en *Días de humo*). El guion de Izagirre y Urbietta recupera el tema, poniendo en este caso el foco en la pareja femenina de un preso y reflexionando sobre su derecho a comenzar una vida nueva sin él.

En la otra secuencia importante que trata el tema principal directamente los protagonistas son la pareja de Begoña y el militante que ha realizado el ataque con gasoil. El compañero de Begoña, aun habiendo justificado la acción ante Luis y Begoña, le echa en cara al

militante su actuación:

PAREJA DE BEGO: Me he hartado de defenderte.

MILITANTE: Ya sabes que a veces hay que hacer ciertas cosas.

PAREJA DE BEGO: Si tienes algo que decir, da la cara. No eres el representante de nada.

MILITANTE: ¿Puedo saber en qué tribunal me has tenido que defender?

PAREJA DE BEGO: Lo que le has hecho a Luis es una chiquillada.

MILITANTE: No te diría que no. De todas maneras, solo ha sido un aviso. ¿Eres abogado, o qué?

PAREJA DE BEGO: Esas chorradas suelen traer malas consecuencias.

MILITANTE: Tú siempre las manos limpias, tú nunca quieres hacer ningún trabajo sucio.

PAREJA DE BEGO: No, y tú demasiados.

MILITANTE: Creo que Luis lo entenderá mejor que tú. Le dará que pensar. Ese era el objetivo.

PAREJA DE BEGO: Ana tiene derecho a organizar su vida, aunque te joda [...]. Tú crees que poniéndole los cuernos a Tomás se traicionan sus ideas.

MILITANTE: No necesariamente, pero un preso es el símbolo de algo. ¿Verdad?

PAREJA DE BEGO: No tenemos derecho a pensar por Tomás.

MILITANTE: Tomás está allí y nosotros aquí. Lo que hice lo pidió el pueblo.

PAREJA DE BEGO: Te denunciaré.

MILITANTE: ¿En el comité local o en el nacional?

El diálogo es bastante crudo y dirigido en un sentido concreto, y pone encima de la mesa muy claramente el debate del derecho a decidir individualmente; en este caso, el poder de decisión de Ana y Tomás. Además, surge otra

³⁰ Utilizando la fórmula muchas veces empleada en los entornos abertzales: limpiar los trapos sucios dentro de casa.

³¹ Se intercalan, por ejemplo, imágenes del estadio de Anoeta en San Sebastián que se estaba construyendo en aquella época.

cuestión, que muestra cual es el funcionamiento en los entornos colectivo-militantes. La pareja de Bego modifica su posición sobre el tema dependiendo de con quien está. Esa actitud se puede tomar como un homenaje a la crítica interna:³⁰ en el núcleo de poder (con el atacante de Luis) es capaz de hacer críticas, pero fuera de ese entorno (delante de Luis y Bego) justifica las acciones realizadas en nombre del colectivo.

Hay otro tema relevante que aparece en esta película, que es uno de sus elementos originales (comparándola con las producciones vascas de la época) y que la aleja de *Días de humo*. *Amor en Off* muestra el desarrollismo del Estado español. Ana es topógrafa de oficio, y va de obra en obra por su trabajo, muchas veces trabajando en grandes infraestructuras (autopistas) o en bloques nuevos de viviendas, y en toda la cinta aparecen grandes obras públicas.³¹ Es especialmente significativo el inicio de la película, grabado en Cáceres y que muestra una secuencia situada en una autopista en construcción, donde destacan los planos de las gigantescas columnas. Son planos con mucha luz, en las antípodas del ambiente lúgubre y difuminado de *Días de humo*, e introducen para el debate otra cuestión simbólicamente distinta. Posteriormente, ese asunto provocará un enfrentamiento con algunos vecinos del pueblo: mientras Ana y un compañero están tomando medidas en un solar, se les acerca un grupo de vecinos a preguntar que están haciendo. Cuando les responden que van a hacer una autopista nueva les echan de allí. Por otro lado, aparece una pequeña trama de corrupción relacionada con ese tema. El jefe de Ana le pide que le haga llegar un mensaje a Bego: si el ayuntamiento da permiso para construir unas casas en ciertos solares, recibirá una “contraprestación generosa”. Más adelante, a cuenta de ello, Bego le dice a su pareja: “Esos también, con permiso o sin él, hacen lo que quieren” (Fig. 8).

Ese subtema tiene igualmente que ver con la cuestión del desencanto. De hecho, se ha considerado los años 1992 (Juegos Olímpicos

de Barcelona) o 1993 (Tratado de Maastricht) como las fechas finales de la Transición, a partir de cuando se impondrían la normalización política y la homologación democrática completa del Estado español. Aun así, la burbuja inmobiliaria que explotara en 2007, y que comenzó a mediados de los 90, sería uno de los problemas económicos y políticos más grandes posteriores a la Transición, y estuvo directamente relacionado con la corrupción. Esos problemas, junto con los terribles procesos de desindustrialización de los años 90,³² resquebrajan el relato triunfalista hegemónico creado alrededor del año 92, y, de algún modo, *Amor en Off* nos transmite ese mismo mensaje. El desarrollismo y la corrupción a él asociada aparecen como los males o la cara b de ese proceso de normalización. Así, es especialmente interesante la articulación y problematización de la libertad que revela el filme: por una parte, tenemos la reivindicación de la libertad individual, y, por otro, se muestran las penurias que la liberalización y el desarrollo económico conllevan para muchos colectivos. En las revistas en las que participó Izagirre durante las décadas de los 70 y 80 aparece muchas veces un escepticismo ante la normalización propuesta por la Transición (Sarasola 2015), algo que se tornó en desencanto según el proceso se fue afirmando y la posibilidad de la ruptura se alejó. Con respecto al cine, Izagirre considera especialmente problemática la época en la que tras unos inicios amateurs se crea ETB y se empieza a regular el espacio audiovisual (Izagirre 2021a). El punto álgido simbólico de este proceso de normalización se sitúa entre los años 1992 y 1993, y el desencanto ante él es notorio en *Amor en Off*.

Por último, es reseñable igualmente el revuelo que provocó la película recién estrenada. Si en el caso de *Días de humo* la polémica fue provocada por varios críticos españoles debido a la supuesta cercanía ideológica de la película a la izquierda abertzale, en el caso de *Amor en Off* fue la dura crítica de Mikel In-

sausti en el diario *Egin* la que creo el alboroto. Con el titular “Ni contigo ni sin ti”, se publicó el 7 de mayo de 1992, el día anterior al estreno oficial de la película, y fue especialmente dura. Después de resumir en las primeras líneas la trama y temática principal de la película, se dedica a descalificarla en el resto del texto: “Koldo Izagirre recuerda a un niño de preescolar haciendo su primera redacción, con la diferencia de que para hacer sus tachaduras y borrones ha manejado todo un equipo de cine. [...] *Amor en Off* contiene involuntariamente una buena lección de cómo no se debe hacer una película” (Insausti 1992, 50). La crítica era fundamentalmente fílmica, exceptuando el último párrafo, donde haciendo referencia a *Hernani* (Insausti es de *Hernani* [Izagirre 2021b]) hacía también referencia de soslayo a la intención política del filme: “Todo queda en el aire, al igual que el resto de problemáticas que se tocan muy de pasada, y que en *Hernani*, pueblo en el que se ambienta el grueso del relato, no tienen por qué escapar a una cámara atenta, salvo que no se sepa colocarla en su sitio” (Insausti 1992, 50). Esa cita, la dureza inusual de la crítica y la línea editorial del diario *Egin* sugerían que entre las razones para despreciar la película estaba su tratamiento político; esa es, al menos, la idea que a posteriori se ha generalizado entre los investigadores. Además, al día siguiente, 8 de mayo, el suceso tendría un segundo acto. Izagirre fue invitado a la emisora *Egin Irratia* para realizar una entrevista sobre la película, y previamente un locutor (según Izagirre, el propio Insausti [Izagirre 2021b]) habló sobre la película criticándola y diciendo que era muy mala (utilizó la palabra *bodrio*). Además de ello, les acusó de llenarse los bolsillos de dinero público para hacer esos *bodrios*, lo cual le resultó especialmente doloroso a Izagirre. La entrevista estuvo a punto de suspenderse, o de hacerse en

³² Es necesario citar *El año del descubrimiento* (2020) de Luis López Carrasco entre las películas que han tratado exhaustivamente la misma problemática.

castellano (porque la crítica del periódico y la reseña de la radio habían sido en castellano), pero al final dio la entrevista en euskera. El 10 de mayo, *Egin* publicó una respuesta de una página entera de Izaguirre y del productor Luis Goia sobre los dos acontecimientos anteriores. La polémica tuvo continuidad al final de la década. En el número 2 de la revista *Bazka* (2000), Koldo Izaguirre publicó un artículo en el que criticaba duramente al diario *Gara*, y el mismo número recogía la respuesta de la dirección del periódico. La respuesta constaba de diez puntos, y el cuarto decía así:

4. Como Izaguirre, nosotros también teníamos amigos en “puestos bastante altos” en EGIN, y hemos sabido por boca de ellos la razón del resquemor de Izaguirre. Al parecer, hace un montón de años, el crítico de cine de EGIN dedicó una crítica dura a una película dirigida por Izaguirre –“Amor en Off” se titulaba, si no estamos muy confundidos–, lo que provocó la ira de Izaguirre. Más de uno nos ha comentado que todavía recuerda aquel suceso y que lo cuenta con rabia, no solo entre sus amigos que intentan transmitir su palabra, sino que también entre los representantes sindicales y políticos que se le acercan (*Bazka* 2000).

La dureza de la polémica muestra claramente la brecha que abrió la película entre Izaguirre y los medios de comunicación de la izquierda abertzale. Posteriormente, la crítica ha considerado el contenido político como la causa principal del desencuentro.

Así, aunque de forma algo críptica, *Egin* se posicionó contra el filme por abordar la intolerancia del ambiente familiar y social del entorno de ETA, que consideraba a la novia del activista atada de por vida a su compañero, negándose a reconocer su derecho a recomponer su vida mientras él siguiera en la cárcel (de Pablo 2017, 303).

Sea cual sea la calidad de la película, las interpretaciones políticas desvelan un punto clave: que la temática tratada por la película

y el planteamiento político que destila fueron problemáticos para ciertos miembros de la izquierda abertzale, aunque los mismos autores se situaran en una u otra medida dentro de esa ideología. La película mostraba un desencanto ante ciertas conductas muy arraigadas en algunos colectivos políticos y ambientes militantes, un desencanto coincidente con el que traslucen ciertos cuentos de *Mendekuak*. Para muchos, sin embargo, resultaba ciertamente problemático abordar esos temas públicamente en una película (no en vano, hemos visto como la película trataba el asunto de la autocrítica), aunque esa posición, paradójicamente, refuerce una de las tesis propuestas por la cinta (los límites impuestos a la libertad individual en nombre de un colectivo). *Amor en Off*, pues, comparte con *Días de humo* el desencanto con la Transición política, aun articulándolo de manera diferente. Así mismo, en cambio, no recoge el desencanto existencial de la primera; al contrario, describe más exhaustivamente las lógicas subordinantes existentes dentro de los grupos políticos sometidos a un conflicto violento.

Otra gramática del desencanto

Al hilo de *El desencanto*, en el contexto hispánico se han desarrollado varias conceptualizaciones del desencanto, sobre todo en el terreno de la cinematografía. Con un sentido existencial o político, ha servido para caracterizar las principales producciones culturales de la España de la Transición. A pesar de ello, han quedado excluidas obras que invocan una gramática diferente del desencanto. Directamente unido a la manera de relacionarse con la Transición política, los discursos y obras que han surgido en las tradiciones políticas que no han asumido ese proceso y lo han puesto en duda no se pueden subyugar a la gramática hegemónica del desencanto. Esas tradiciones tienen que convivir con dos desencantos políticos simultáneos, o,

dicho de otra manera, con dos versiones del desencanto político: por un lado, el triunfo de la Transición ante la ruptura y el proceso de normalización política consecuente; por otro lado, la crisis de la idea revolucionaria a nivel internacional, y la conciencia de una falta de alternativa para el capitalismo, que se ha generalizado a partir de 1989. Todo ello abre el camino para, entre otros, tener en cuenta reflexiones, críticas y desencantos ante algunas lógicas internas de los movimientos revolucionarios. Sin embargo, la denominada Cultura de la Transición y el desencanto hegemónico tan bien caracterizado por Vilarós los han ocultado durante largos años. Por eso, tener en cuenta esas otras gramáticas del desencanto nos pueden llevar a valorar y reinterpretar obras y discursos creados durante los años 80 y 90 en el Estado español.

Dos de esas obras son *Días de humo* y *Amor en Off*. En el País Vasco, además, se personificó una paradoja particular a partir de los años 80: por una parte, aunque el fervor revolucionario se mantuvo durante más tiempo que el resto de los territorios del Estado español (Rodríguez 2015), al poco se extendió el desencanto político hasta en los movimientos militantes. Esa sensación, sin embargo, se desarrollará en paralelo a la actividad de una organización armada (hasta 2011), y conllevará una paradoja: por un lado, un proceso de normalización política supuestamente imparable; por otro lado, una estrategia militar violenta, que en su origen fuera revolucionaria pero que poco a poco tomaría una estrategia de desgaste, aunque a los ojos de la mayoría de la sociedad se suponía fuera de tiempo. Muchas obras producidas durante ese trayecto tocan multitud de aspectos políticos, proponiendo una gramática del desencanto diferente. No es extraño, por tanto, que esas obras, recién estrenadas, provocaran polémicas estético-políticas crudas. Dejando de lado su calidad cinematográfica, desvelaron varios elementos problemáticos, desarrollando una gramática del desencanto propia.

Es fundamental tener en cuenta todas esas gramáticas en dos movimientos: primero, para matizar y enriquecer las explicaciones sobre los procesos políticos de las décadas de 1980 y 1990; segundo, para observar con otros ojos las producciones culturales que surgieron en aquella época o que la caracterizaron. Ello puede servir para valorar muchas obras que hasta hoy han estado olvidadas o para observar desde otra perspectiva ciertas obras bien situadas en la historiografía del arte. Como ya se ha comentado, *Días de humo* y *Amor en Off* solo son dos muestras en ese sentido, ambas enraizadas en el particular contexto vasco, pero se pueden encontrar otros muchos ejemplos también fuera del País Vasco. De hecho, esa gramática particular que hemos descrito apela tanto a los procesos particulares del País Vasco como a un proceso internacional más amplio que se encuentra profundamente integrado en la crisis de la idea revolucionaria.

Referencias

- Adorno, Theodor y Herbert Marcuse. 1999.** "Correspondence on the German student movement". *New Left Review* 1/233: 123-136.
- Aldazabal, Jokin. 1988.** "Mendekoaren tragedia (mendez mendetako mendekoaren mendekua)". *Egin*, 22 de marzo. <https://kriticak.armiarma.eus/?p=5606>.
- Angulo, Jesús, Maialen Beloki, José Luis Rebordinos y Antonio Santamarina. 2009.** *Antonio, Antxon Eceiza: Cine, existencialismo y dialéctica*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Baudelaire, Charles. 2006.** *Las flores del mal*. Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.
- Bazka. 2000.** "Koldo Izagirri erantzuna". Dirección de *Gara*, mayo.

- Beloki, Maialen. 2010.** *Entre Antonio y Antxon Eceiza. Cine y política.* Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.
- de Pablo, Santiago. 1996.** *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995).* Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- . 2017. *Creadores de Sombras: ETA y el nacionalismo vasco a través del cine.* Madrid: Tecnos.
- Etxeberria, Hasier. 2002.** *Cinco escritores vascos: entrevistas de Hasier Etxeberria.* Irún: Alberdania.
- Eceiza, Antxon, director. 1989.** *Días de humo.* Bertan Filmeak S.A. y Trenbideko Filmeak, 105 min.
- Fukuyama, Francis. 1992.** *El fin de la Historia y el último hombre.* Barcelona: Planeta.
- Gorostidi, Juan. 2016.** *Zazpigarren heriotza.* San Sebastián: Erein.
- Insausti, Mikel. 1992.** "Ni contigo ni sin ti". *Egin*, 7 de mayo.
- Izagirre, Koldo. 1987.** *Mendekuak.* Zarautz: Susa.
- . 1991. *Metxa esaten dioten agirretar baten ibili herrenak.* San Sebastián: Elkar.
- . 1996. *Gure zinemaren historia petrala.* Zarautz: Susa. <http://www.susa-literatura.eus/liburuak/best0430>
- . 2001. *Nuevas prisiones del viejo Aguirre.* San Sebastián: Ttartalo.
- . 2005. *Sua nahi Mr. Churchill?.* Zarautz: Susa.
- . 2021a. Entrevista personal realizada por Beñat Sarasola. San Sebastián, 7 de julio.
- . 2021b. Entrevista personal realizada por Beñat Sarasola. San Sebastián, 27 de diciembre.
- . director. 1992. *Amor en Off.* Trenbideko Filmeak, 87 min.
- Izagirre, Koldo y Ramon Saizarbitoria. 1978.** "Antxon Eceiza". *Zeruko Argia* 779: 21-24.
- Junguitu, Maitane. 2019.** *Kalabaza planeta eta Juanba Berasategi. Panorámica de la animación comercial vasca.* Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.
- Labrador, Germán. 2007.** "El encanto de *El desencanto*. Cine, literatura e identidad en la Transición Española". *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura* 18.
- Magris, Claudio. 2001.** *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad.* Barcelona: Anagrama.
- Martínez, Guillem et al. 2012.** *CT o la Cultura de la Transición.* Madrid: Debolsillo.
- Mendiguren, Xabier. 1988.** "Mendekuak". *Argia*, 31 de enero. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=316>
- Nerekan, Amaia e Iratxe Fresneda. 2017.** "Glocal cinema: el caso de *Loreak*, embajadora mundial del cine en euskera". *Área Abierta* 17(3): 267-289.
- Nieto, Jorge. 2015.** "De las 'stars' al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 21 (1): 145-160.
- Rodríguez, Emmanuel. 2015.** *Por qué fracasó la democracia en España. La Transición y el Régimen del 78.* Madrid: Traficantes de Sueños.
- Sarasola, Beñat. 2015.** *Bainaren belaunaldia: Ustela, Pott eta Oh! Euzkadi.* Bilbao: Labayru.
- Trapiello, Andrés. 2000.** *Salón de pasos perdidos. 4. Las nubes por dentro.* Barcelona: Destino.
- Vilarós, Teresa. 2018.** *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993).* Madrid: Siglo XXI.
- Zunzunegui, Santos. 2017.** *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción.* Madrid: Cátedra.

Biografía

Beñat Sarasola (San Sebastián, 1984). Tras licenciarse en Filosofía por la Universidad del País Vasco (UPV-EHU), se licenció en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona y se doctoró en la misma universidad en 2014. Su tesis obtuvo el Premio Especial de Doctorado y actualmente es profesor en la Facultad de Educación, Filosofía y Antropología de la UPV-EHU. Ha sido editor de la colección Munduko Poesia Kaierak de la editorial Susa durante ocho años y, durante cuatro, trabajó en el programa Sautrela de la televisión pública vasca como guionista y director. A lo largo de estos años ha colaborado en diversos medios de comunicación (*Berria*, *Argia*).

Como investigador, es miembro del grupo de investigación Memoria Histórica en Literaturas Ibéricas y ha publicado diversos artículos académicos en revistas de alto nivel: *Revista de Literatura (CSIC)*, *Revista de Filosofía*, *Hispanic Research Journal*, etc. En 2015 publicó el ensayo *Bainaren belaunaldia: Ustela, Pott, eta Oh! Euzkadi* tras obtener la beca Santi Onaindia. En este libro analiza tres revistas literarias fundamentales de los años 70 y 80, centrándose en las figuras de Bernardo Atxaga, Koldo Izagirre y Ramón Saizarbitoria.

Ha publicado dos libros de poemas, *Kaxa huts bat* (Susa, 2007) y *Alea* (Susa, 2009), y una novela, *Deklaratzekorik ez* (Susa, 2019). En el campo de la traducción, en 2011 tradujo al euskera la novela *Nemesis* de Philip Roth, publicada por la editorial Meettok.

Figuras



Fig. 1: *Ke arteko egunak/Días de humo* (Antxon Eceiza, 1989).



Fig. 2: *Ke arteko egunak/Días de humo* (Antxon Eceiza, 1989).

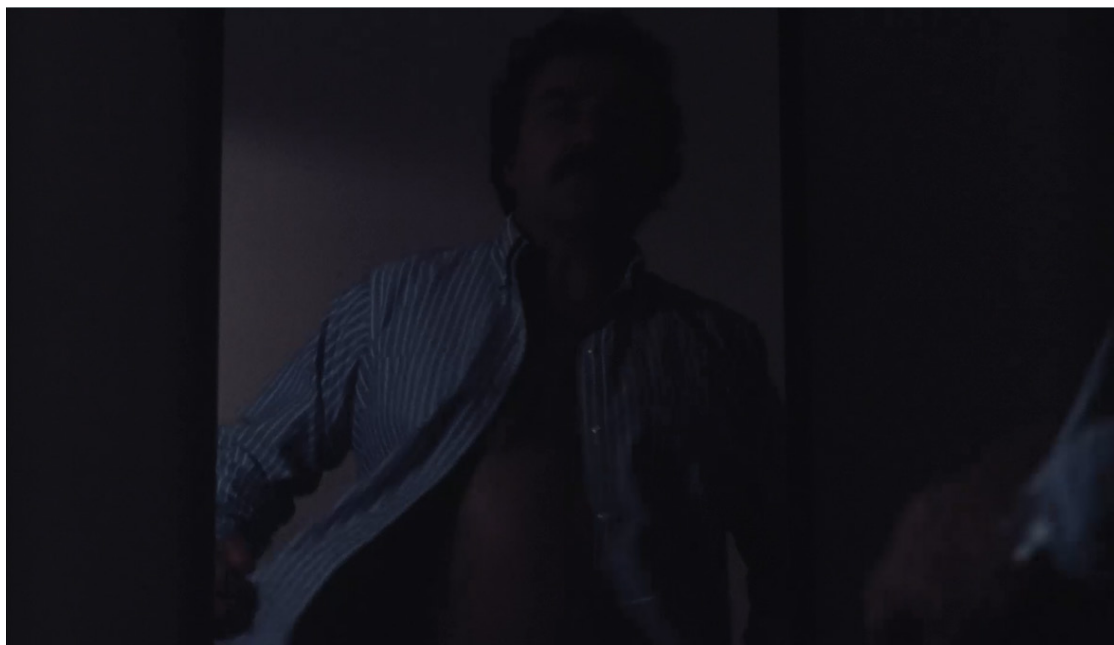


Fig. 3: *Ke arteko egunak/Días de humo* (Antxon Eceiza, 1989).



Fig. 4: *Ke arteko egunak/Días de humo* (Antxon Eceiza, 1989).

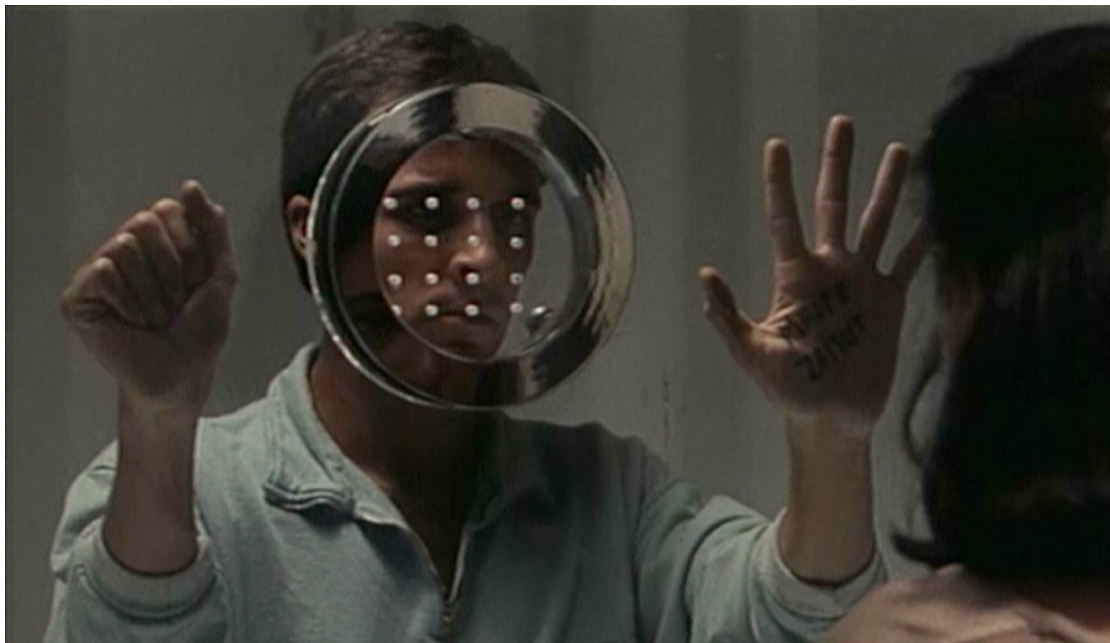


Fig. 5.: *Off-eko maitasuna/Amor en Off* (Koldo Izagirre, 1992).

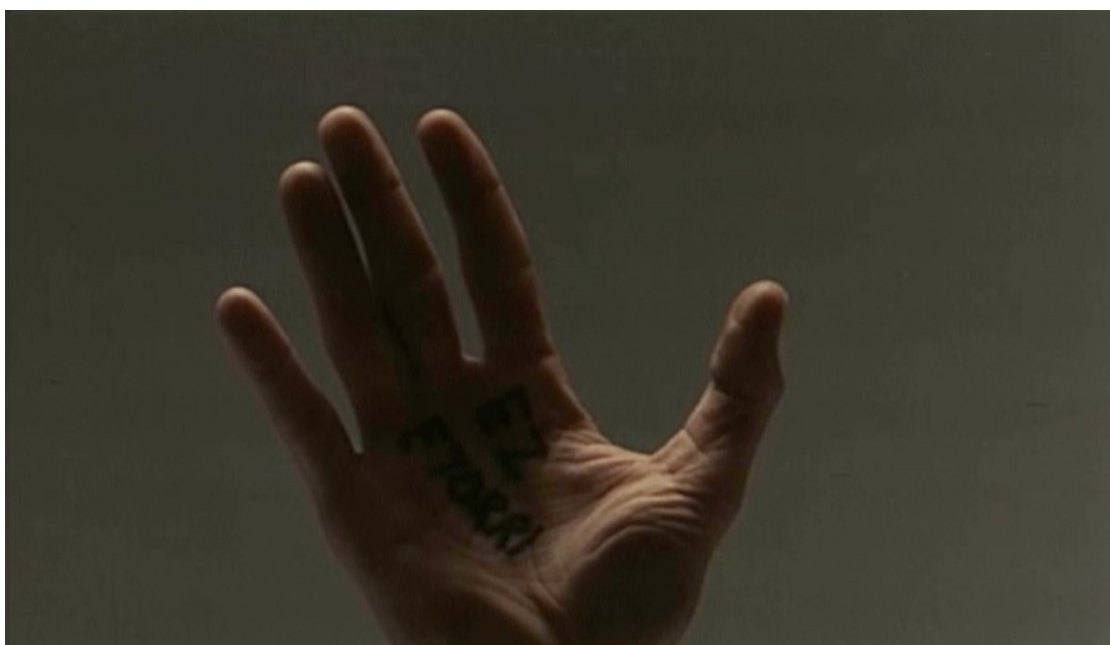


Fig. 6: *Off-eko maitasuna/Amor en Off* (Koldo Izagirre, 1992).



Fig. 7: *Off-eko maitasuna/Amor en Off* (Koldo Izagirre, 1992).



Fig. 8: *Off-eko maitasuna/Amor en Off* (Koldo Izagirre, 1992).

¿NO VES O QUÉ?
UN VIAJE DUDOSO A TRAVÉS DEL ARCHIVO PERSONAL DE ANTXON ECEIZA 02

¿NO VES O QUÉ? UN VIAJE DUDOSO A TRAVÉS DEL ARCHIVO PERSONAL DE ANTXON ECEIZA

Maialen Beloki Berasategui

Festival de San Sebastián

INTRODUCCIÓN

A lo largo del año 2021, el archivo personal del cineasta donostiarra Antxon Eceiza fue depositado en la Filmoteca Vasca. El dossier que sigue a este texto introductorio busca revisar la biofilmografía de este cineasta de capital importancia en la historia reciente de nuestro cine y lo hace a partir de varios materiales seleccionados de dicho archivo.

El punto de arranque, el documento germinal a partir del cual se ha ido componiendo este dossier, es la carta (cuyo facsímil se incluye en el número) escrita por su amigo personal, el psiquiatra y escritor Luis Martín-Santos, también donostiarra. Su figura, su pensamiento y su relato titulado “Condenada belleza del mundo” son, por lo tanto, materiales cruciales para comprender la historia que se cuenta a continuación.

Pero situemos el comienzo de la misma. El recorrido propuesto arranca a caballo entre San Sebastián, Madrid y Almería, entre 1961 y 1963, y tiene como protagonista a un grupo de jóvenes cineastas vascos que se propusieron llevar a la práctica “toda una teoría de crítica estética que a lo largo de sus dos años de existencia *Nuestro Cine*” (García de Dueñas 1963), la revista especializada en cine, había ido exponiendo: la de realismo crítico o dialéctico.

El próximo otoño (1963), título final de dicha película, está basado en un argumento de Elías Querejeta y Antonio Eceiza. Víctor Erice, Santiago San Miguel y José Luis Egea escribieron el guion de esta historia. Se tituló

en primera instancia *El primer verano*. Eceiza decidió participar en la reescritura del guion que pronto pasó a llamarse *El próximo otoño*. Esta película constituyó un caso especialmente representativo dado que en ella participaron algunas de las personas que más contribuyeron a orientar la línea ideológico-estética de *Nuestro Cine*. Eceiza contaba en los siguientes términos sus orígenes:

En realidad todo nace de que los cuatro nos alojábamos, al igual que Regueiro, Angelino Fons, Revuelta y otros, en unos apartamentos en la calle Padre Xifré, que llegaron a ser conocidos en el mundillo de los aspirantes a cineastas como “El Xifré Supremo”. Cuando a Querejeta se le ocurrió la idea de hacer una película entre todos, comenzamos a escribir el guion entre los cuatro sin que Elías participara en ningún momento en su escritura (Angulo *et al.* 2009, 134).

Con *El próximo otoño* comenzó a configurarse, a su vez, lo que más tarde se conocería como el “equipo Querejeta”, aunque, en realidad, había sido Eceiza quien por primera vez había reunido a este grupo de personas en torno a la producción de *A través de San Sebastián* (1960). La fotografía, que resultó premiada por el Círculo de Escritores Cinematográficos, estuvo firmada por L. Enrique Torán y por Luis Cuadrado, como segundo operador. La música corrió a cargo de Luis de Pablo y el montaje, de Pablo G. del Amo.

En el rodaje de la película estuvo también presente Luis-Martín Santos cuyas reflexiones dieron lugar al texto literario “Condenada belleza del mundo” y que resultarían decisivos, más adelante, para el giro copernicano que el cineasta donostiarra dio con su siguiente película: *De cuerpo presente* (1965).

Este dossier arranca, por lo tanto, con un epígrafe de “¿No ves o qué? (memorias dudosas) 1935-200...”, las memorias inéditas y no concluidas del propio Eceiza, titulado, como el relato de Martín-Santos “Condenada belleza del mundo”.

A continuación, en el ensayo “El psiquiatra

que (d)escribió una película”, Irati Crespo ilustra y captura a modo de una foto fija ese momento vital y profesional de este grupo de amigos cineastas; tal y como se puede ver también en la fotografía del rodaje de *El próximo otoño*.

Pero este recorrido no termina en 1963. Ni se ciñe exclusivamente a los protagonistas de aquella historia. Todavía habrá que viajar con Eceiza, desde Madrid a México y Cuba, y más adelante de vuelta al País Vasco, porque el salto de *El próximo otoño* a *De cuerpo presente* no fue el único giro que conoció la vida y la profesión cinematográfica de Eceiza.

Mi texto “Querido Antonio: Antxon! Antchon? Antón?”, cuyo título toma prestado de la carta de Martín-Santos, busca relatar ese recorrido a través de un repaso a su biofilmografía tan repleta de hitos personales e históricos.

Tampoco el ámbito cinematográfico fue el único en el que el cineasta se mostró diverso y hasta cierto punto contradictorio. La serie de fotografías, de fecha concreta desconocida, de Antxon Eceiza en Cuba en el mitin de Fidel Castro pretenden ilustrar la evolución ideológica y el descubrimiento de ese nuevo mundo que tuvo un impacto trascendental en el cineasta. Tal y como lo contaba el propio Eceiza:

Por un lado, la revolución cubana A mí me produjo mucho impacto la revolución cubana. Entonces, me empecé a acercar a gente de la embajada porque iban a actos culturales. Yo me imagino que ellos tendrían también sus misiones de recluta. A mí me visitaba la gente de cine que venía una vez al año a España para comprar películas españolas para exhibir en Cuba. Porque... ¿qué van a echar? ¿Godard? Entonces, desde las de Sarita Montiel, hasta las mías. Empecé a atender a los tíos que venían, que era el Director General de la ICAIC [Instituto Cubano del Arte de Industria Cinematográficos] y tal. En el 66, me invitaron por primera vez. Presenté *De cuerpo presente*. *El próximo otoño* también se estrenó en Sierra. Naturalmente, desde entonces, cuando había una fiesta en la embajada, me invitaban. Allí empecé

a hacer amigos: Pablito Milanés, Tito [Tomás] Gutiérrez Alea... que eran iguales que los amigos que podía tener en España o en Euskadi. Si en Euskadi era amigo de Mikel Laboa, Rafa [Ruiz] Balerdi, de Zumeta y de Chillida, pues allí, de tal. Como los cubanos tenían confianza en mí desde un punto de vista general, mi casa fue un poco casa de reposo. La gente venía a mi casa. Glauber Rocha, el otro... porque era un ambiente en el que no iban a ser martirizados ideológicamente. Así, hice cada vez más amigos. (Eceiza 2007).

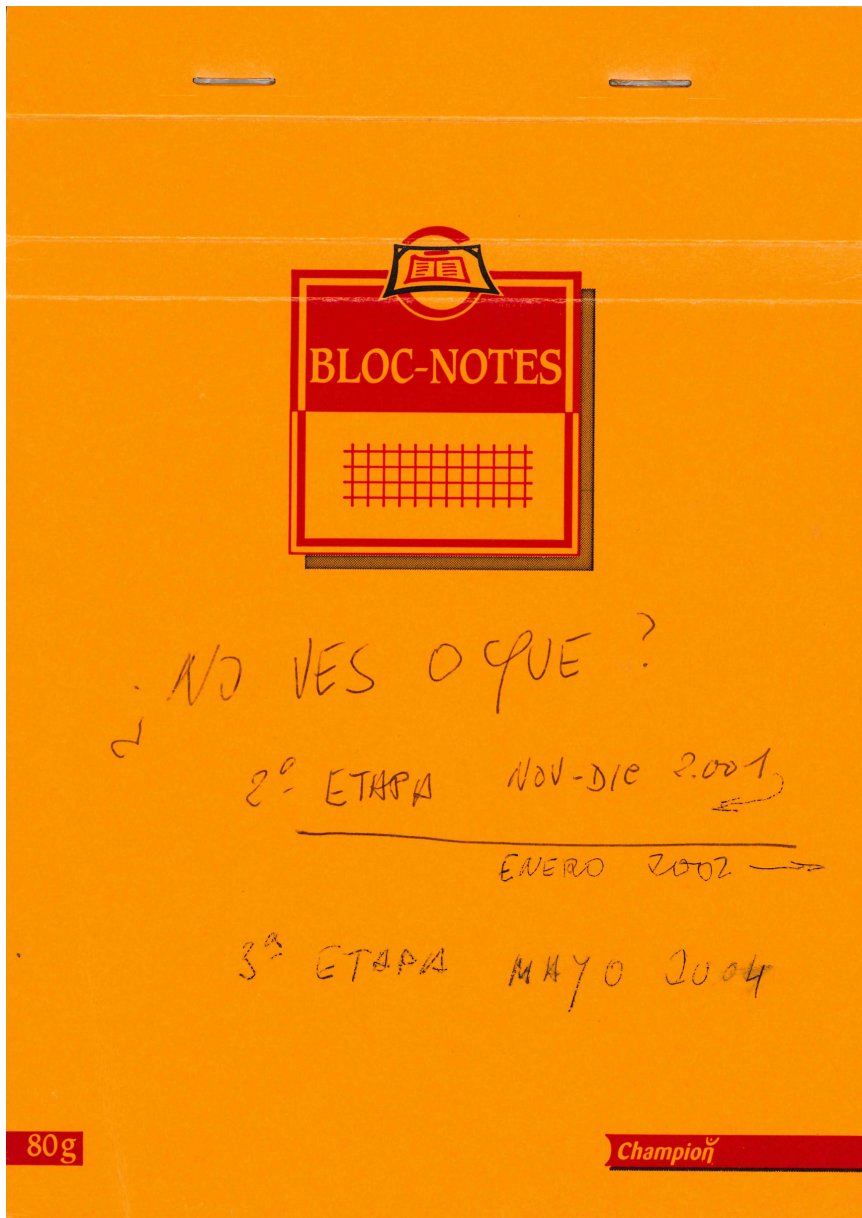
El dossier se cierra con un segundo epígrafe de “¿No ves o qué? (memorias dudosas) 1935-200...”, titulado “Madrid, VITORIA 19-20 de enero del 1964” y que relata la noticia de la muerte de su amigo Martín-Santos.

Referencias

Angulo, Jesús, Maialen Beloki, José Luis Rebordinos y Antonio Santamarina. 2009. *Antonio, Antxon. Eceiza: Cine, existencialismo y dialéctica*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.

Eceiza, Antxon. 2007. Entrevista personal realizada por Maialen Beloki Berasategui. 25 de mayo.

García de Dueñas, Jesús. 1963. *Nuestro Cine* 25.



Portada manuscrita del bloc de notas utilizado por Antxon Eceiza para anotar diversos apuntes sobre sus memorias inacabadas, "¿No ves o qué? (memorias dudosas) 1935-200...". Este objeto forma parte del archivo personal de Eceiza depositado en Filmoteca Vasca.

EXPLICACION DEL TITULO Y DEL SUBTITULO

“Todo empezó cuando...

Centenares de personajes, en las grandes películas negras, arrancan su relato autobiográfico con esta frase.

A mí siempre me ha encantado, hasta el punto de que, sin miedo a las connotaciones, he decidido iniciar con ella este mosaico de recuerdos que, agrupados en “jirones” (prefiero llamar así a los “capítulos”, término demasiado serio...), van a constituir mis MEMORIAS DUDOSAS...

El último adjetivo ^{“dudosas”} viene exigido por la dificultad, natural o voluntaria, de determinar cuándo un recuerdo es real, inducido, prearrado, o simplemente falso...

La ^{dificultad} natural hay que atribuirla a los fallos de la memoria, con mayor razón si se tiene en cuenta que estoy escribiendo después de cumplir 65 años y cuando la lucha contra el “alemán” (apodo exorcista para el terrible Alzheimer) y, sobre todo, el miedo a la derrota frente a él se apoderan de mi mente. (Hace poco he leído una novela que emblematiza – en su título, no en su contenido – la situación que tanto temo: “Se me olvidó que te olvidé”...)

Para la ^{dificultad} voluntaria también hay razones de peso. Ion Idigoras plantea en su entrañable libro de recuerdos, “El hijo de Juanita Gerrikabeitia”, una norma cautelar para los excesos de la sinceridad.

Y lo hace, más o menos, en estos términos: “Contar secretos de los demás es una canallada...contar los propios, una gilipollez...”

En homenaje a la clarividencia de esta afirmación, he decidido crear la ENMIENDA IDIGORAS (E.I.) y me acogeré a ella cuantas veces no esté dispuesto a decir toda la verdad, ni sólo la verdad, ni, desde luego, nada más que la verdad.

Hay que tener en cuenta además lo difícil en todos los sentidos que resulta “pasear por una guerra antigua” (son palabras de J.A.Bardem – in ^{guerra} memoriam y volveré - en su reciente libro de Memorias para referirse a la del 36 y a su experiencia ^{de los primeros} comunista bajo el franquismo) cuando la que ha marcado fuertemente tu vida no es ^{una guerra} antigua, sino que persiste viva y tremenda con sus secuelas de ilegalidades y sufrimiento generalizado.

Reproducción de las primeras páginas de las memorias inacabadas de Antxon Eceiza con anotaciones manuscritas del propio autor. Este documento forma parte del archivo personal de Eceiza depositado en Filmoteca Vasca.

A lo largo de estas páginas habrá numerosos ejemplos de todos esos tipos de recuerdos “dudosos”. He aquí algunos :

Todo debería empezar por el principio, es decir por mi nacimiento, el 4 de Setiembre de 1.935...; Pero yo no guardo el menor recuerdo de ese suceso ! Alternativamente, debería iniciarse con mi primer recuerdo...

Mi gran amigo Luis Martín Santos, socialista y siquiatra – volveré – me decía que los primeros recuerdos suelen ser traumas...y yo, obediente, me acuerdo que a los 4 años me caí en Alderdi Eder y me hice sangre en las rodillas...; Pero no me da la gana de incluir aquí ese recuerdo, ni de empezar por él el relato ! !

Así es que prefiero hacerlo por otro trauma mucho menos infantil – tenía yo casi 50 años – que fué decisivo en mi voluntad de escribir esta porrusalda - ¡jojo! no es un término despectivo, sino musical - y sobre todo de titularla como lo he hecho:

¿ NO VES O QUE ?

Biarritz. 1.983, 1.984

“ Todo empezó cuando...

...las palomas, convertidas en proyectiles, ametrallaron, o más suavemente, para no adelantar acontecimientos, tamborilearon contra los cristales de la casa donde vivía yo en Biarritz.

Hasta la segunda vez que ocurrió, días más tarde, no comprendí que venían impulsadas por la onda expansiva. Las dos veces, enseguida llegó el estampido.

En la primera, estaba yo hablando por teléfono con un amable señor parisino que me ofrecía trabajo en la televisión por cable de Biarritz...

Le transmití, creo que tartamudeé, mi sobresalto por la explosión.

Me tranquilizó inmediatamente:

- Ah... ces petits basques qui nous enquiinent...Ce n'est rien...

Sin saberlo, dió por bueno, con 13 años de anticipación, el argumento del Tribunal Supremo (Caso Marey... “por qué el Gal no es banda armada: Las acciones de los GAL no creaban alarma en la Población...”)

Al que sí le crearon alarma, si no social, al menos personal, fué al propietario de la pierna que resbalaba dejando un rastro de sangre por la pared rosada del edificio cercano a los restos humeantes del coche bomba...(Fué lo primero que ví al llegar ^{más} tras 4 pisos y 300 metros de angustiosa carrera).

Aunque tal vez no pueda afirmarse ese hecho porque el resto de su cuerpo estaba en esos momentos siendo recogido ¡con pinzas, literalmente! por unos afanosos Policías...

Y además, no hubiera debido almarle una explosión que él mismo había

la creación de alarma

Sin obedecerle del todo, aunque confortados por su solidaridad, nos lanzamos al ruedo, dispuestos a hacer una película dialéctica, geométrica (sin salto de eje), raigambarrera, poética...y, además de todo, Zurliniana (Había un homenaje expreso a LA CHICA CON LA MALETA)...

Los Títulos de Crédito de EL PROXIMO OTOÑO están llenos de nombres de debutantes, muchos de los cuales resultaron después cineastas ilustres :

La escribimos Egea, Erice, San Miguel y yo mismo...Victor era además, ayudante de Dirección...La produjo Querejeta...Ya entonces le ayudaba Primi...La música era de Luis de Pablo...el montaje de Pablito del Amo...La fotografía de Torán...En la cámara, indispensable, llorado, LUIS CUADRADO (" ¿ Quién escogió tus ojos para que a nosotros no nos faltara la luz ? ").

V ~~7~~ CONDENADA BELLEZA DEL MUNDO

Por primera vez en estas páginas, el Título del "capítulo" no corresponde a una película sino que es el de la novela que Luis Martín Santos dejó inacabada y que trataba del rodaje de EL PROXIMO OTOÑO, al que asistió...

Y es que cuando das el paso, cuando dejas de ser promesa y te enzarzas en la pelea de hacer, todo debe cambiar.

De nada te vale ser anósmico, o saber que los Reyes son los padres, ni amar o detestar a John Ford, ni esforzarte en decir tus certezas con más o menos gracia o lucidez...

" El mar no tiene ramas " dicen en euskera. El hacer películas, tampoco. Se trata de dar la cara, de poner la otra mejilla, la otra crisma si se tuvieran dos, de responder sólo - y solo - con la obra.

La palabra hay que cedérsela al público, a los críticos...

Lo tuyo es desde ahora hacer.

Y cuando ^{como} en este caso, te piden que ~~una~~ escribas sobre tí, lo mejor es callarse, desde que tu primera película existe, y recurrir a la frase hecha, que es a la vez tímido desafío y orgullosa defensa :

ALLA PELICULAS.....

Antxon Ezeiza Enero 96

Reproducción de la página 7 correspondiente al documento anexo de las memorias inacabadas de Antxon Ezeiza con anotaciones manuscritas del propio autor. Este documento forma parte del archivo personal de Ezeiza depositado en FilMOTECA Vasca.

EL PSIQUIATRA QUE (D)ESCRIBIÓ UNA PELÍCULA

Irati Crespo

Festival de San Sebastián

El Director sonrío y paga copas a todos. El Director con su pelo largo amarillento, que le cae sobre las orejas, intentaría adoptar una postura leonina, si no fuera todavía cachorro. El cachorro de león debe estar seguro de sus garras para poder afrontar el terrible enemigo de todo Director: el caos. Ha de conseguir dar forma a los elementos. (Martín-Santos 2004, 31).

En 1962, un joven Antxon Eceiza (entonces Antonio), emprendió un viaje al sur junto a Víctor Erice, el operador Luis Cuadrado y el director de fotografía Luis Enrique Torán. Junto al primero, que se desplazaba también en calidad de primer ayudante de dirección, José Luis Egea y Santiago San Miguel firmaban el que sería el guion del primer largometraje del cineasta donostiarra, producida por Elías Querejeta.

En su travesía hacia una Almuñécar enjalbegada y aún sin asfaltar, la curiosa *troupe*, que suponía casi la mitad del equipo de redacción de la primera etapa de *Nuestro Cine*,¹ incluyó entre sus filas al escritor y psiquiatra Luis Martín-Santos que, por invitación del cineasta de pelo largo amarillento, acompañó, con cierta distancia y libreta en mano, los primeros días de rodaje.

¹ Además de por Eceiza, Egea, Erice y San Miguel, el consejo de redacción de *Nuestro Cine*, revista fundada en 1961, estaba compuesto por José Monleón, Jesús García de Dueñas o Román Gubern (Trenzado Romero 1999, 252). Iván Tubau (1983) identifica tres etapas en la andadura de la publicación: "Del realismo crítico en pos (1961-1965)", "Los mozos de Monleón y el Nuevo Cine Español" (1965-1967) y "El enemigo en casa" (1967-1970).

Algo muy único ocurre cuando un escritor, conocedor en menor medida de las estructuras que operan en un rodaje, contempla lo que le rodea con mirada virgen, como aldea de pescadores antes de ser "profanada por caravanas europeas" (Martín-Santos 2004, 8): no detendrá solamente su mirada en apreciar las decisiones estéticas tomadas por el equipo, sino que traspasará la psique individual de cada uno de los miembros, interpretando, como narrador omnisciente, las dinámicas sociales de un equipo de filmación.

Cuando el guionista es al mismo tiempo Ayudante de Dirección, está sometido a un suplicio intelectual especialmente sutil. Puesto que él se siente mejor dotado en virtud genesiaca que el Director, cada una de sus interpretaciones estilísticas le abruma por su falta de correspondencia con el esquema originario. (...) Se desliza, pues, como inmóvil y silenciosa alma en pena, en torno a los técnicos y a los aparatos y con voz quebrada y apenas perceptible, contesta a los interrogatorios de los extras voluntarios. (Martín-Santos 2004, 43-44).

Las dos únicas escenas que de forma agudamente selectiva inmortaliza la pluma del escritor de *Tiempo de silencio* son significativas para entender las preocupaciones teóricas compartidas por los integrantes del Nuevo Cine Español: la idea de un cine basado en un realismo crítico que aspirase a transformar la realidad.

Desde los postulados ideológicos y estéticos de *Nuestro Cine*, la cinta, que constituía todo un homenaje a *La chica con la maleta* (*La ragazza con la valigia*, Valerio Zurlini, 1961), fue presentada socialmente como el gran buque insignia de las teorías compartidas entre unos amigos que encontraron "la materia de sus sueños y el decálogo de su compromiso en el realismo italiano" (Riambau 2007). El evidente peso de responsabilidad que se le atribuyó a la película, en gran parte por la

revista de cabecera, terminó por lastrar las expectativas cosechadas tras su estreno. Según diversos testimonios,² la corriente crítica que acompañó al estreno parecía más una conclusión argüida a posteriori que un propósito buscado de forma previa y deliberada.

No muy lejos quedarían las reflexiones que suscitó el perspicaz psiquiatra en Eceiza, cuyo sobrevuelo del set de rodaje resultaría decisivo, años después, para el “giro copernicano que el cineasta dio con su siguiente película, *De cuerpo presente* (1965)” (Beloki Berasategui 2010, 139).

La primera escena descrita en el relato es la secuencia que abre la película, donde se presenta a sus protagonistas que, unidos por un romance interclasista, servirán al grupo de “cineastas marxistas leninistas vascos”³ para evidenciar los dos mundos que comenzaban a colisionar dentro de la España desarrollista con la llegada del turismo exterior. Juan, hijo único de una familia de pescadores, emplea su primer verano fuera del seminario en servir en la embarcación estival de una familia de capital. Por contrapartida, Monique es una joven francesa que antes de la llegada del otoño universitario disfruta por primera vez del sol español, huésped de la familia que emplea a Juan.

La planificación de la secuencia⁴ es sutil pero el tiempo que el escritor invierte en describir de manera admirada las virguerías técnicas que la posibilitan, son reveladoras, propias de alguien que observa más allá. Empleador y empleado dialogan frente a frente, separados por la embarcación familiar. Cuando el propietario se aleja, la cámara, anclada a una grúa, se elevará por encima de la cabeza del joven pescador, y acompañará al primero de regreso al núcleo familiar, en un pequeño *travelling*. Las líneas invisibles que dividen a la burguesía oportunista ligada a la especulación inmobiliaria y a los habitantes de costumbres inherentes

a la localidad pesquera quedan enfatizadas.

La segunda y última escena descrita por Martín-Santos supone casi la mitad del relato. Monique decide en el último instante de un impulso caprichoso alargar su estancia y dejar marchar al autobús que la llevará al otoño parisino. Juan no lo sabe, e irá a buscarla a la estación, lleno de incertidumbres y sin certeza alguna. Al igual que en la apertura del film, un *travelling* de grúa resolverá la escena y enfatizará, una vez más, las barreras infranqueables de un romance que no modificará a ninguno de los dos: Monique acabará instalándose en la capital francesa y Juan cumplirá un año más entre las paredes del seminario.

Para alguien que está siendo testigo en directo del alumbramiento de una película de forma inconexa, puesto que, para él, la película es aquella que está viendo suceder sin montar, resulta un hallazgo poderoso la elección de vertebrar el relato a través de dos escenas en particular. El escritor genera intuitiva-

² “A nosotros nos llamó Antxon [Eceiza] para hacer una película, no para hacer el estandarte de nada. Y así se trabajó. Lo que pasa es que influye. Primero porque estábamos metidos un montón de gente que hacíamos *Nuestro Cine*. Y, segundo, porque nuestras influencias eran más o menos similares. Por eso se presentó como un manifiesto. No lo era, no lo era. Nunca pensamos: ‘vamos a hacer un manifiesto de esto. Esto son la aplicación de los principios que defendemos’ ni nada, porque no teníamos muy claro ni qué principios defendíamos”. (San Miguel 2007).

³ Término empleado por el propio Eceiza (2007).

⁴ En palabras de Eceiza: “Durante el rodaje de la película, Víctor [Erice] iba siguiendo todas las escenas a través de un visor que había conseguido agenciarse no sé dónde. Un visor con formato en cinemascope. Yo no sabía que Víctor estaba siguiendo la película a través de ese formato y así sucedió que, cuando yo iba a rodar un plano, miraba por el visor de la cámara y decía a los actores que se juntasen un poco más mientras él decía que no hacía falta, que entraban los dos en plano. ¡Pero entraban en su visor en cinemascope! Al final lo descubrimos, pero hicimos dos películas distintas, la mía y la que Erice tenía en su cabeza”. (Angulo *et al.* 2009, 135-136).

mente su propio montaje por asociación, captando, en fase embrionaria, las intenciones cinematográficas del cineasta en ciernes.

Un año después de dejar atrás la “condenada belleza del mundo”, el 21 de enero de 1964, el escritor de ojo avizor fallecía en Vitoria a causa de un accidente de tráfico. A los cinco meses del suceso, el vasco de los mil nombres veía estrenada *El próximo otoño*, con lo que, sin saberlo, Luis Martín-Santos dejaba como único testimonio experiencial el *making of* escrito de una película que nunca llegaría a ver terminada. Un análisis de prosa privilegiada que, entre muchas otras cosas, daba cuenta de los pasos incipientes de un cachorro que estaba llamado a ser el león político de la cinematografía vasca y española.

Referencias

Angulo, Jesús, Maialen Beloki, José Luis Rebordinos y Antonio Santamarina. 2009. *Antxon Eceiza: cine, existencialismo y dialéctica*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.

Beloki Berasategui, Maialen. 2010. *Entre Antonio y Antxon Eceiza, Cine y Política*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.

Eceiza, Antxon. 2007. Entrevista personal realizada por Maialen Beloki Berasategui. 3 de mayo.

Martín-Santos, Luis. 2004 [1963]. *Condenada belleza del mundo*. Barcelona: Seix Barral.

Riambau, Esteve. 2007. *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Barcelona: Tusquets Editores.

San Miguel, Santiago. 2007. Entrevista personal realizada por Maialen Beloki Berasategui. 4 de mayo.

Trenzado Romero, Iván. 1999. *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Tubau, Iván. 1983. *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*. Barcelona: Publicacions Edicions Universitat de Barcelona.

Biografía

Irati Crespo

Irati Crespo (Erreterria, 1996) es graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Mondragón. En 2019 cursó el Máster de Crítica Cinematográfica impartido por la revista *Caimán Cuadernos de Cine* en la ECAM (Madrid) y en 2020 estudió el posgrado de Comisariado en Elías Querejeta Zine Eskola, donde participó con una investigación inédita en el proyecto *Zinemaldia 70: todas las historias posibles*. El mismo año fue jurado de la sección Zinemira en la 68ª edición del Festival de San Sebastián. En 2021 fue jurado de Cine Español en la 59ª edición del Festival de Gijón. Además de haber asistido en la programación de ciclos de Filmoteca Vasca, actualmente trabaja en el área estratégica Z365, el ‘Festival de todo el año’ del Festival de San Sebastián que, entre otras líneas de actuación, aúna el proyecto de archivo del festival, las residencias artísticas Ikusmira Berriak o la programación en la pantalla de cine de Tabakalera.

¿NO VES O QUÉ?
UN VIAJE DUDOSO A TRAVÉS DEL ARCHIVO PERSONAL DE ANTXON ECEIZA



Fotografía del rodaje de *El próximo otoño* tomada en la playa de la Velilla (Almuñécar) en 1963. En la imagen figuran Antxon Eceiza, los actores Sonia Bruno y Manuel Manzanque, el cineasta Víctor Erice, el director de fotografía Luis Enrique Torán y el operador de cámara Luis Cuadrado entre otros. Esta fotografía (ECE / F-2 / 38) forma parte del archivo personal de Eceiza depositado en Filmoteca Vasca.

Dr. LUIS MARTÍN-SANTOS RIVERA

Sr. D. Antonio Eceiza
Madrid

Querido Antonio:

Después de tu simpática conferencia y de la llamada telefónica de tu madre no puedo menos de escribirte y empezar a preocuparme yo mismo de la cuestión. Efectivamente me gustaría ayudar a mi traductor poniéndole en claro los párrafos que encuentre más oscuros, o bien traduciendo al castellano corriente lo que hay en "caliente" y sobre todo leyendo el resultado de sus esfuerzos antes de la publicación para descubrir los posibles y casi inevitables errores. Dado que la única traducción extranjera que podré controlar es la francesa, el asunto me interesa más puesto que su traducción podrá servir de ayuda a los traductores al alemán, inglés e italiano que son las lenguas que hasta ahora tiene apalabradas el astuto Barral. Por tanto puedes decir a tu amigo que me escriba o darme tú las señas para que le escriba yo. Muchas gracias.

¿Qué es de tu vida? Tengo verdaderos deseos de volver a verte para cambiar de sitio algunos tiestos, volcar algunos toldos, arrancar algunos llamadores de puertas, perder cierta cantidad de boinas, ingurjitar ~~una~~ determinados hectolitros de uisqui y cambiar en general de hombre a hombre weltanschauung por weltanschauung. Me gustaría saber qué demonios de películas haces y por qué no apareces por la vernácula tierra natal. Acuérdate de que debes trabajar frenéticamente y sobre todo de mi consejo fundamental tantas veces reptido y que te mo que, aunque sin duda tomado en consideración, todavía no hayas puesto en práctica.

La tribuna de la plebe está bien y también te echa de menos. No dejes pasar las conmovedoras fechas sin aparecer como el comendador, aunque sea por un hueco entre dos ladrillos y a ser posible con el pelo arreglado a la navaja y un buen etc, etc.

Me parece que soy impertinente hasta por carta. O sea que te dejo sin otro consejo alguno.

Un abrazo

Antxon ?
Antxon ?
Antxon

Stu

Carta mecanografiada de Luis Martín-Santos, con anotaciones manuscritas del propio autor, dirigida a Antxon Eceiza. No fechada. Este documento forma parte del archivo personal de Eceiza depositado en Filmoteca Vasca.

QUERIDO ANTONIO: ANTZON! ANTCHON? ANTÓN?

Maialen Beloki Berasategui

Festival de San Sebastián

En algún momento entre 1961 y 1963,¹ el escritor donostiarra Luis Martín-Santos escribió una carta a su amigo, el cineasta también donostiarra, Antxon Eceiza. Entre 1962 y 1963 Martín-Santos escribió un relato titulado “Condenada belleza del mundo”² basado en la vivencia experiencial del rodaje de la ópera prima de Eceiza, *El próximo otoño* (1963). La carta mecanografiada dirigida a “Antonio Eceiza” incluye una nota manuscrita del propio Martín-Santos en la que se cuestiona, en una especie de monólogo interior, cómo debe referirse su amigo: “Querido Antonio: Antzon! Antchon? Antón?”.

Antxon Eceiza (nombre y apellido oficial del cineasta en los últimos años de su vida profesional) fue un creador de notable importancia en la historia reciente de la cinematografía española y vasca. Lo fue por su obra, pero no menos por su presencia significada en buena parte de los movimientos y hechos más destacados de dicha cinematografía desde los arranques, allá por los años sesenta, del llamado Nuevo Cine Español.

Eceiza fue socio fundador de Laponia Films, la primera productora de Elías Querejeta;

codirector, de nuevo junto a Querejeta, de *A través de San Sebastián* (1961), primer cortometraje español que participó en el Festival Internacional de Cortometrajes de Tours; representante internacional del Nuevo Cine Español en el Festival Internacional de Cine de Cannes con *Último encuentro* (1967); director de *Mina, viento de libertad* (1976), una superproducción mexicano-cubana; coordinador de *Ikuska* (1979-1983), la primera serie de cortometrajes documentales en euskera en la época de la Transición; director de *Ke arteko egunak* (1989), primera película en euskera que compitió en la Sección Oficial de un festival de cine internacional, en este caso, el de San Sebastián; premio Ama Lur en el mismo certamen a toda una trayectoria en el 2003.

Antxon Eceiza es, sin embargo, un personaje casi ausente de la memoria de la historia de ese mismo cine español en el que estuvo tan presente. Casi un olvidado.

Las razones de la inatención por parte de la historia escrita de la cinematografía española, que va desde los años sesenta hasta nuestros días, a la figura y a la amplia labor cinematográfica desarrollada por Eceiza, parecen responder a varios motivos. Tuvo algo de cineasta “maldito”; tuvo, no poco, de personaje polémico; no terminó de ofrecer una obra que le hiciera acreedor de un reconocimiento intemporal indiscutible. Se trató de un cineasta cuyo valor residió, en no poca medida, en la manera en la que supo situarse y moverse en las distintas coyunturas políticas y culturales que le tocó atravesar.

¿Quién fue Antonio/Antxon, “Antzon! Antchon? Antón?” ¿Qué significó la amalgama de nombres que le adjudicó en esta carta personal su amigo Martín-Santos? Antonio Eceiza fue un cineasta español, abanderado del Nuevo Cine Español y del realismo dialéctico y mutó, a lo largo de los años, en Antxon Ezeiza, cineasta vasco, abanderado del Cine Nacional Vasco, para acabar convirtiéndose, en el caso

¹ La carta, depositada en la Filmoteca Vasca dentro del fondo del archivo personal de Eceiza, no está fechada.

² Antes de su edición de 2004 en Seix Barral, el relato ve la luz en dos ocasiones. Primero en diciembre y enero de 1965, en dos entregas en los números 3 y 4 de la revista de cine *Griffith*. Después, el 1 de mayo de 1986, en el primer número de la segunda época de la revista *El Urogallo*. El texto publicado en *Griffith* no es exactamente el que se publica después en Seix Barral.

de su trayectoria profesional, en una suerte de camino intermedio más equidistante, en Antxon Eceiza, cineasta.

Pero, por encima de todo ello, Eceiza fue un cinéfilo y cineasta vocacional. De esa vocación temprana, que constituyó la pasión central de su vida, dan fe su interés por el cine que ya de niño oía desde su casa;³ sus infinitas conversaciones con Elías Querejeta;⁴ sus escauceos, diversos y significativos, por los cineclubs⁵; sus críticas en *Film Ideal*, *Cinema Universitario*, *Cuadernos de Arte y Pensamiento* y *Nuestro Cine*; sus estudios en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (antecesor de la Escuela Oficial de Cinematografía); su acceso gradual y trabajado al mundo cinematográfico (con algún episodio paradigmático como su paso por UNINCI y el rodaje de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961)... La dedicación prácticamente en exclusiva de todos sus esfuerzos y trabajos a la cinematografía hasta hacer de ésta la profesión única de su vida. Todo ello constituye testimonio sobrado para afirmar que estamos ante un cineasta que llegó a la profesión y la desarrolló con mucho esfuerzo gracias, sobre todo, a su vocación y pasión (cabría hablar incluso de obsesión) por la cinematografía.

Su trabajo se desarrolló tanto en el campo de la producción (su filmografía cuenta con ocho largometrajes y dos cortometrajes de ficción, nueve cortometrajes documentales, un mediodiámetro corporativo y una serie documental para la televisión), como en la elaboración de un corpus más o menos teórico. En efecto, se trató de un cineasta que, a la par que intentaba llevar a cabo películas y sacar adelante otro tipo de iniciativas en el campo de la cinematografía, teorizó también sobre diversas cuestiones: principalmente sobre el realismo y los cines nacionales. Participó en debates, incluso intensa y apasionadamente, sobre dichos temas, si bien su aportación a los mismos, tanto cuantitativa como cualitativa, no fue especial-

mente significativa. Ello no significa, en todo caso, que no tuviera momentos y circunstancias en los que su voz alcanzó amplio eco. El debate sobre el realismo cinematográfico, con su famoso grito de guerra “Nos repugna John Ford”⁶ (Eceiza 1963) como paradigma, o el del Cine Nacional Vasco, cada cual en su campo y nivel, constituyeron ejemplos claros de ello.

³ “Yo vivía enfrente del cine Bellas Artes, en la calle de Prim, y, en verano, claro, se abrían las ventanas de mi casa y las del cine y podía oír a través de ellas películas todos los días. Oír, no ver. ‘Ladrón de bicicletas’ la oí dieciséis veces, ‘Milagro en Milán’ otras tantas, ‘Duelo al sol’, la oí, pero no pude entrar a verla porque estaba calificada para mayores con reparos. De ahí nació mi afición por el cine” (Angulo *et al.* 2009, 114).

⁴ Elías Querejeta, que era amigo de la adolescencia, apoyó además económicamente a Eceiza ya que a cambio de sus apuntes del IIEC, le mandaba parte del dinero que cobraba como futbolista de la Real Sociedad de San Sebastián.

⁵ La actividad como cineclubista de Eceiza comenzó con una colaboración con el cineclub San Sebastián fundado en 1956 por la Junta Diocesana de Acción Católica. Ese mismo año, el cineclub participó por primera vez (y lo haría en las dos ediciones siguientes también) en la organización de un Curso de Estudios Cinematográficos. En dichos cursos impartieron clases realizadores y críticos como Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, José María García Escudero, Florentino Soria y Pascual Cebollada. Entre los alumnos, estuvieron Eceiza y Querejeta, pero también otros futuros cineastas como Víctor Erice, Santiago San Miguel, Javier Aguirre o Antonio Mercero. Eceiza negaba haber formado parte de la organización del cineclub. Sin embargo, está confirmado que colaboró activamente presentando películas junto a Aguirre y escribiendo periódicamente en su boletín. Pero la labor de cineclubista de Eceiza no se redujo a sus colaboraciones, según él puntuales, con el cineclub San Sebastián. También por aquellos años, Querejeta y Eceiza formaron parte de la gestación del cineclub Cantábrico, cuya andadura resultó ser más bien breve. Situado en el local de Sindicatos, se le supuso, desde su inicio, una orientación decididamente de izquierdas. En el Cantábrico ambos se convirtieron en los responsables de la programación. Asimismo, fueron reclamados en múltiples ocasiones por cineclubes de la provincia para ejercer de animadores de los coloquios.

⁶ Y es que, la frase “Por esto, perdido el respeto, libre el ánimo, podemos decir que nos repugna John Ford”, publicada el 19

Su obra cinematográfica (la teórica como la práctica) tuvo, por lo demás, mucho que ver con su otra gran pasión: la política. Eceiza fue, desde su juventud, y a lo largo de toda su vida, un personaje que se mostró, allá donde estuvo y en lo que hizo, como un personaje fuertemente ideologizado y politizado. La política orientó, en no poca medida, su producción y demás empeños cinematográficos y le llevó también en su vida personal de un sitio a otro. Más allá de la ubicación ideológica en la que se situó (y de la evolución que conoció al respecto), es necesario dejar constancia clara de esta otra corriente de fondo, junto a la cinematográfica, que recorrió su vida.

Eceiza poseía un carácter claramente inconformista. Lo suyo pareció ser la disidencia, el ir en contra. La ruptura por la ruptura. Una anécdota de esto, si bien significativa, viene dada por su *donostiarrismo*. Se trataba de un *donostiarrismo* que un día declaraba, con añoranza, que “yo lo que quería era volver, estar en casa, en la tamborrada, ... pero no en la de Guanajuato”. Pero había sido ese mismo *donostiarrismo* el que le había llevado, años atrás, a presentar su añorada ciudad como simplemente “inhabitable”, tal como sentirían los financiadores (jugadores de la Real Sociedad) que la reflejaba en el cortometraje *A través de San Sebastián*. También en su *donostiarrismo* era Eceiza profundamente inconformista. Lo expresó él mismo con acierto: “Lo detesto siempre, pero soy muy donostiarrista” (Eceiza 2007a).

Cabe aportar muchos más ejemplos del inconformismo de Eceiza. Entre todos, seguramente, merece la pena subrayar uno que tiene que ver con su vida y compromiso políticos. “Tú de todo menos nacionalista vasco o comunista”, le había dicho su padre. “Pero, ya ves, (añadía él) terminé siendo comunista vasco”. Fue seguramente su inconformismo rebelde el que le llevó de muy joven a militar políticamente en el Partido Comunista de Es-

paña. El mismo que le llevó posteriormente a romper también con ese partido, tras decirse a sí mismo aquello de “aquí habrá que meterse en algo”. Y el mismo que le llevó a apuntarse a movimientos rupturistas varios, entre los que destacó específicamente el de la izquierda abertzale. Buena muestra de ese inconformismo, así como del tipo y alcance del mismo, constituyó también su frase de “yo nunca he militado en un sitio en el que haya que ir a las 8 a una reunión” (Eceiza 2007c).

El inconformismo practicado por Eceiza fue, en todo caso y en todo momento, un cierto “inconformismo controlado” tal como calificaría Román Gubern (2003, 71): el de los realistas críticos de la época de los que formaba parte (y a los que en algún sentido abanderó) el propio Eceiza. Tal y como lo describió Iván Tubau (1983, 125): “Éramos radicales en la medida en que la censura consideraba oportuno dejarnos ser radicales”. Pero este “inconformismo controlado” o “posibilismo” no lo fue solo frente a la censura, sino en general, frente a todo tipo de entidades, instituciones o circunstancias, tal como pudo observarse, por ejemplo, en el caso de la negociación con los financiadores del *Ikuska* o *Erreferenduma*.⁷ Su adaptabilidad y la práctica del posibilismo fueron, en efecto, otros de los rasgos que asomaron en la vida de Eceiza en todo tipo de momentos y circunstancias.

de enero de 1963 en el artículo titulado “Río Grande, de John Ford en la revista *Nuestro Cine* (Sección Crítica, nº 22) y ha perseguido a Eceiza de la misma forma que a “Buñuel lo de ‘soy ateo gracias a dios’, el ‘atado y bien atado’ a Franco o ‘todo el poder para los soviets’ a Lenin. (Observarán que, al menos en las citas, puedo pecar de inmodesto, pero soy, pese a lo que se dice, pluralista y tolerante...). (Eceiza 2002, 65).

⁷ El resultado final del cortometraje que estaba destinado a ser el primero de la serie no satisfizo, por su marcada ideología, a los financiadores del proyecto. En palabras del propio Eceiza: “Una vez más se armó la de Dios es Cristo. La gente iba con cronómetros a ver la proyección en el laboratorio para decir que Telesforo tenía dos segundos más que Felipe González.

Eceiza conoció en su vida evoluciones (si no revoluciones) ideológicas varias y notables. Como base común de todas ellas puede y debe constatar un rasgo permanente y constante: la adscripción al ámbito que de lo que genéricamente podemos denominar “de izquierdas”. También cabe afirmar que su visión y la orientación de su ideología fueron los de un cierto “romántico de la revolución y del radicalismo”. Aunque requerido de muchas matizaciones, cabría decir de él que su marxismo, su rupturismo, su internacionalismo, su tercermundismo y su antiimperialismo formaron parte de una especie de magma constituido por un marxismoleninismo de base, de determinados movimientos “revolucionarios” europeos y de liberación nacional (especialmente de Sudamérica) de los años sesenta. Y, por supuesto, también de movimientos surgidos y desarrollados en los tiempos convulsos del franquismo y de la Transición, entre los que se podría incluir a ETA y el movimiento político que le acompañó.

Unas discusiones... Al final, tuve que negociar con Ardanza, que entonces era asesor jurídico de Caja Laboral, cuál era la fórmula.” Es entonces, a raíz justamente de la polémica desatada, cuando se llegó a lo que Eceiza calificaba como un “acuerdo entre caballeros” entre Bertan Filmeak, Caja Laboral Popular y Fundación Faustino Orbeago. La versión que de todo ello daba Antxon Eceiza era la siguiente: “Había unos elementos que yo no iba a pasar. Y suponía que había unos elementos que ellos no iban a pasar. Primero, solo en euskara. Dos, que Euskadi es una nación. Tres, que llega desde el Adour al Ebro. Independientemente de que no se trata de hacer una película política sobre la territorialidad. Pero que se sienta, cuando dicen “me voy a Nafarroa”, no dicen me voy de Euskadi. Todo eso es importante a la hora de escoger los temas. Era un acuerdo genérico” (Eceiza 2007a).

⁸ O “las guerras” tal y como Eceiza describe a Juan, protagonista de *Las leyes de la herencia* (un proyecto que nunca llegó a realizar): “un vasco que ha perdido cinco guerras: País Vasco, Nicaragua, El Salvador, Guatemala y la caída del muro de Berlín”.

Para entender la ideología, así como la evolución de la misma y los compromisos políticos de Eceiza, debe tenerse muy en cuenta que fue un hombre muy atado y dependiente de su tiempo. Hasta tal punto que no es posible entenderlo en estos (y otros) aspectos, si no se toman en consideración las circunstancias, de toda índole, que le correspondieron, le afectaron y condicionaron su vida profesional: haber nacido en el lado (trinchera) perdedor de la guerra⁸ y haber sufrido sus consecuencias; haber iniciado su vida profesional en el marco de una sociedad, la española, que, en el lado de Eceiza, se decantaba claramente por la ruptura política con el franquismo; pertenecer a una generación europea, y en algún sentido también mundial, al menos en el lado desarrollado, que conocía años y movimientos de notable utopismo y radicalismo como los que genéricamente corresponden a la llamada generación del 68; contactar con los movimientos de liberación nacional de los sesenta, principalmente los sudamericanos y especialmente el caso cubano; participar en los términos en los que tuvo lugar la Transición... La influencia en Eceiza (en su vida y en su profesión) de los movimientos políticos, sociales y culturales que cabe referir a dicha generación, fue amplia, si no determinante. Y no solo desde el lado de la política. Lo propio ocurrió, en el plano cultural, con movimientos como el realismo dialéctico, el Nuevo Cine Español o el Cine Nacional Vasco. Fue como si Eceiza se hubiera encontrado en medio de todo ello y hubiera sido arrastrado, en no poca medida, en la dirección en la que le venían las cosas en sus dos vocaciones: la cinematografía y la política.

La evolución en general (y específicamente la evolución política) conocida por Eceiza en su vida y trabajo dieron pie a interpretaciones diversas: José Luis Egea vio en todo ello “una línea de continuismo”. No así Santiago San Miguel, quien entendía que “Antxon, lo mismo en el cine que en lo otro, ha ido a bandazos:

bandazos que no han venido marcados por sí mismos sino por las situaciones”.⁹

Otro rasgo destacable del cineasta Antxon Eceiza fue su notable vocación polemista. Eceiza mostró a menudo una forma de ver (y de manifestarse ante) el mundo desde posicionamientos que cabría calificar de trinchera. Se forjaba para sí mismo un paradigma desde el que observaba, juzgaba y criticaba la creación cinematográfica. Paradigma que, como ocurre tantas veces, estaba necesitado de tener, y tenía, enfrente otro grupo con otro paradigma. Como si la defensa de la propia manera de pensar no se entendiera sin conllevar, necesariamente, un choque, un enfrentamiento con otra manera necesariamente opuesta de pensar. El antes mencionado *affaire* “nos repugna John Ford” o las fobias y filias profesadas por los “raigambres frente a los globistas”¹⁰ pueden ser citados como ejemplos ilustrativos de

esta forma de proceder.

Fue también una persona a la que no puede negársele una notable lucidez, que se proyectó incluso en el lado que habitualmente es más difícil de percibir, como es el de la observación de la propia vida y del trabajo desarrollado por uno mismo. A este rasgo alude el tono autobiográfico, lúcido hasta la acidez, de algunas de sus últimas películas, como *Ke arteko egunak* y *Felicidades Tovarich* (1995), y también de algunos de los proyectos trabajados pero nunca realizados por él. Y de ello habla, también, su reiteradas veces autoconfesado “síndrome del tartamudo”.¹¹

Vistos los planteamientos que se observan en buen número de sus películas en términos de asesinatos, suicidios y muertes en general, el análisis de su producción cinematográfica podría llevar a hablar de una proclividad al “tragicismo”. Se trató de un cineasta que gustó de los finales no felices: *De cuerpo presente* (1965) y *Las secretas intenciones* (1969) finalizaban con el asesinato-suicidio del personaje protagonista. En *Último encuentro* (1966) era el propio protagonista quien acababa siendo el asesino. La tragedia se filtraba también en *El próximo otoño* en forma de muerte del abuelo de Juan y, sobre todo, por la imposibilidad del protagonista de continuar con su relación amorosa con Monique. Francisco Javier Mina era fusilado por las tropas realistas en *Mina, viento de libertad*. El interés amoroso del protagonista era asesinado en *Complot mongol* (1977). *Ke arteko egunak* finalizaba con la desolación, desorientación y soledad del protagonista y con la imposibilidad de todos los personajes de establecer relaciones íntimas con los seres de su entorno. En *Felicidades Tovarich* uno de los protagonistas se suicidaba quemado a lo bonzo en el Valle de los Caídos. Parecidas dosis de tragedia se dejaban ver en sus proyectos fallidos: *Los justos* (1959), *Nuestra Querida Elena* (de fecha desconocida), *Los inocentes* (1963), *Los cien caballe-*

⁹ “Para mí, Antxon está sintetizado en algunas cosas que me dijo en algún momento del viaje de San Sebastián a Madrid, muy críticas con el País Vasco”, confesaba San Miguel, quien añadía, “pero no desde el punto de vista de qué es lo que pasaba allí, sino con el propio País Vasco, con el paisaje, con todo...y su admiración por Castilla. Eso es casi lo último que me queda de sus conversaciones” (San Miguel 2007).

¹⁰ “Nos dividíamos en dos grupos antagónicos: los GLOBISTAS (por el film *El globo rojo - Le Ballon rouge*, Albert Lamorisse, 1956), admiradores de la “sensibilidad”, de los ‘valores individuales’, de la ‘fantasía’... Entre sus ídolos estaban Fellini, el Rossellini posneorealista, Truffaut, Hitchcock, Ford..., y los RAIGAMBRES, entusiastas del realismo crítico (aquellos que tras el visionado de todas las películas decían eso de ‘le falta la raigambre social’. Nos entusiasmaban Francesco Rosi (Salvatore Giuliano, 1961), Visconti, Zurlini..., sin hacerle ascos a la calidad de Resnais y Antonioni, aparte de varios americanos (...). (Eceiza 2002, 167).

¹¹ “En la época de la Escuela se puso muy de moda el chiste del tartamudo. Es un tartamudo que se encuentra con un amigo y le dice: ‘jo-jo-jo, ¿sa-sa-sa-bes que-que-que me han e-e-e-chado de Radio Nacional por rojo?’ Siempre nos quedaba la duda esa: ¿será realmente que es una mierda lo que he hecho o hay algo en contra?”. (Eceiza 2007a).

ros (1965), *Un indio andaluz* (1990, con Alfonso Sastre de coargumentista), *Rojo sangre* (1992, con Vicente Leñero de coguionista), *Jai Alai* (1997), *Las leyes de la herencia* (1999), *Cuaderno de bitácora* (2005) y *Querido padre* (2006).

Siempre cabrá preguntarse si este rasgo perceptible en su producción cinematográfica respondía a un cierto carácter pesimista y un tanto fatalista original de Eceiza o si se trataba de un escarmiento o lección aprendida de los trances que le deparó la vida.

El rasgo que, en todo caso, llama más la atención en la vida de Eceiza es su capacidad de transformación, esto es, su capacidad de mostrarse diverso. Como si, a lo largo de sus 76 años de vida, le hubiera correspondido vivir varias vidas que pudieran parecer hasta contradictorias entre sí. Tanto en el campo de la cinematografía como en el de la política puede verse al cineasta donostiarra compaginar y compatibilizar tiempos, visiones, planteamientos y trabajos que, a primera vista, chocan entre sí. Eceiza fue hombre de saltos, giros y faltas de sintonía aparentemente bruscos: entre sus proclamas radicales y sus comportamientos posibilistas; entre la defensa del realismo crítico en la cinematografía y sus películas del género más diverso; entre su tajante expresión de repugnancia, por ejemplo, por las películas y el quehacer cinematográfico de John Ford y sus guiños a este mismo cineasta en algunas películas como en *De cuerpo presente*, o sus explicaciones ulteriores, un tanto estrambóticas, para justificar tales repugnancias; entre la defensa de una teoría radical sobre un Cine Nacional Vasco y su práctica acomodaticia...

En ningún campo puede detectarse tal variedad de yoes y de vidas en Eceiza como en el campo de la ideología política. Eceiza basculó entre sentirse y definirse a sí mismo como “español”, y sentirse y definirse (alternativa y hasta un tanto contradictoriamente) como “vasco”. Aunque pueda parecer excesivo afir-

marlo tajantemente, lo cierto es que no parece que la identidad con la que se percibía a sí mismo el “yo del Antonio Eceiza” que desarrollaba su vida y su trabajo en Madrid allá por los años sesenta, sea la misma con la que se identificaba el “yo del Antxon Ezeiza” que regresó a Euskadi en el año 1978. Más bien al contrario: si se atiende a determinadas manifestaciones suyas, cabría hablar de un antes y después incluso radical al respecto, situando el punto de inflexión entre esos dos yoes allá por los años finales de su estancia en Madrid y su exilio mexicano. ¿Cómo explicar, en efecto, sin ese punto de inflexión, que un Antonio Eceiza manifestara a Santiago San Miguel, según recordaba éste, su criticismo “con el País Vasco, pero no desde el punto de vista de lo que pasaba allí, sino con el propio País Vasco, con el paisaje, con todo... y su admiración por Castilla”, y, años después, otro Antxon Ezeiza, hablara de “la necesidad de crear un cine vasco, hablado en nuestro idioma, como testimonio de nuestra historia e instrumento de nuestro caminar hacia la realidad plena de nuestra identidad, hacia una Euskadi que sea independiente, socialista, reunificada y euskaldun” (Ezeiza 1978)

Caben, en todo caso, otras interpretaciones más matizadas, menos tajantes, de las diferentes vidas o yoes de Eceiza al respecto. A ellas alude con claridad la “descripción” que hizo su amigo Luis Martín-Santos cuando, dirigiéndose a él de modo interrogante, escribió aquello de “Antonio, ¿Antxon? ¿Antchon? ¿Antón?”.

Sea cual sea el alcance de la variedad de vidas de Eceiza, debe reconocerse que es más complicado dar con explicaciones convincentes sobre los contenidos precisos que adoptaron esas variaciones y sobre los motivos por los que se pudieron producir las mismas.

¿Cómo entendía, en efecto, Antonio/Antxon Eceiza/Ezeiza su “yo español” o su “yo vasco”? ¿Se trataba de sentimientos más o

menos primarios, más o menos emotivos? ¿A qué tipo de visión o contenidos conceptuales o ideológicos correspondían? Todo apunta a que estamos ante opciones y explicaciones cuyo origen debe buscarse principalmente en el ámbito de la política. Dicho simplemente: fue la política la que en un primer momento orientó su vocación cinematográfica hacia el “yo del realismo crítico y del impulso del Nuevo Cine Español”, y fue la política también (si bien de signo contrario) la que le llevó, en otro momento, a la proclamación de su “yo vasco y la defensa y desarrollo, teóricos y prácticos, del Cine Nacional Vasco”, entendido como cine “al rescate de tu identidad nacional”. Su regreso final al cine español sugiere, en todo caso, que no se trata tanto de dividir el yo único de Antxon Eceiza en dos yoes que se nieguen mutuamente de forma radical, como de acertar a compaginar (no sin dificultades ni sin contradicciones) los diversos yoes que, como en el resto de los seres humanos, convivieron, en armonía y/o en disputa, en la vida y profesión de “Antonio, ¿Antxon? ¿Antchon? ¿Antón?”, cineasta donostiarra.

Referencias

Angulo, Jesús, Maialen Beloki, José Luis Rebordinos y Antonio Santamarina. 2009. Antonio, *Antxon Eceiza: Cine, existencialismo y dialéctica*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.

Gubern, Román. 2003. “El forcejeo entre censura y reformismo. ¿La primera apertura?”. En *Los Nuevos Cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, editado por Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde, 69-79. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca Española.

Eceiza, Antxon. 1963. “Río Grande, de John Ford”. *Nuestro Cine* 22: 66.

Eceiza, Antxon. 1978. “Bases para la creación de un cine vasco”. *Egin*, 22 de octubre.

Eceiza, Antxon. 2002. “El joven John Ford”. *Nosferatu* 40: 65-71. San Sebastián: Donostia Kultura.

Eceiza, Antxon. 2007a. Entrevista personal realizada por Maialen Beloki Berasategui. 17 de enero.

Eceiza, Antxon. 2007b. Entrevista personal realizada por Maialen Beloki Berasategui. 4 de mayo.

Eceiza, Antxon. 2007c. Entrevista personal realizada por Maialen Beloki Berasategui. 25 de mayo.

Martín-Santos, Luis. 1963. *Condenada belleza del mundo*. Barcelona: Seix Barral.

San Miguel, Santiago. 2007. Entrevista personal realizada por Maialen Beloki Berasategui. 4 de mayo.

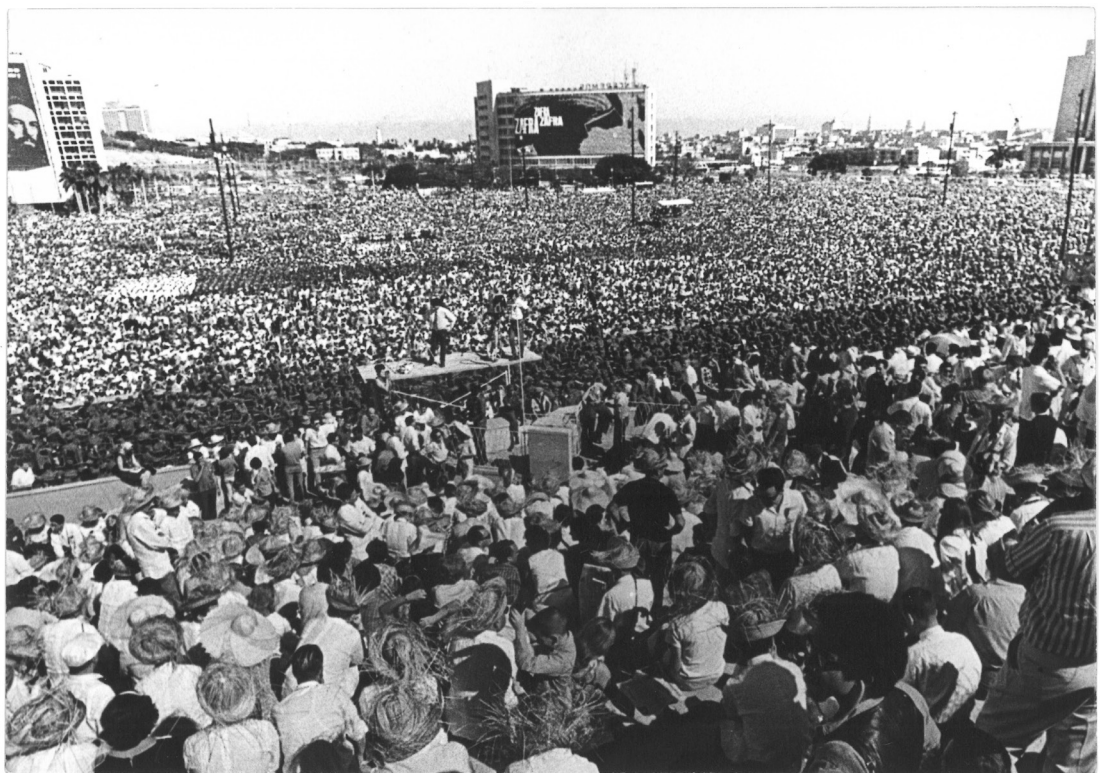
Tubau, Iván. 1983. *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*. Barcelona: Publicacions Edicions Universitat de Barcelona.

Biografía

Maialen Beloki Berasategui

Subdirectora del Festival de San Sebastián desde el 2016. Coordinadora del concepto de Festival de todo el año, una de las apuestas estratégicas de la institución, en la que confluyen las líneas de actuación fundamentales del Festival en el siglo XXI: la búsqueda, el acompañamiento y el desarrollo de nuevos talentos (Ikusmira Berriak, Nest); la formación y la transmisión de conocimientos de cine (Elías Querejeta Zine Eskola, Zinemaldia +); y la investigación y el pensamiento cinematográfico (el proyecto Z70, la publicación *ZINE: Cuadernos de investigación cinematográfica*). Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Navarra (Pamplona, 2002-2005). Doctora en Teoría, análisis y documentación cinematográfica por la Universidad Pública del País Vasco (Leioa, 2006-2010). Ha colaborado en la puesta en marcha y forma parte de la Dirección Académica de Elías Querejeta Zine Eskola. Ha sido profesora de comunicación en HUEZI, Universidad de Mondragón Es coautora de *Antxon Eceiza, cine existencialismo y dialéctica* (Jesús Angulo, Maialen Beloki, José Luis Rebordinos, Antonio Santamarina, Filmoteca Vasca, 2010) y ha colaborado en *Cine vasco: tres generaciones de cineastas* (Filmoteca Vasca, 2015). Ha participado en la selección de proyectos que acceden a las ayudas a la investigación cinematográfica Luis García Berlanga de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (2020) y en la selección de cortometrajes Kimuak, programa para la promoción y la distribución internacional de cortos vascos del Gobierno Vasco (2012, 2013). Forma parte del Consejo Vasco de la Cultura del Gobierno Vasco.

¿NO VES O QUÉ?
UN VIAJE DUDOSO A TRAVÉS DEL ARCHIVO PERSONAL DE ANTXON ECEIZA



Serie de fotografías de un mitin de Fidel Castro en Cuba con Antxon Eceiza en primer plano. No fechadas. Estas fotografías (ECE / F-2 / 01) forman parte del archivo personal de Eceiza depositado en Filmoteca Vasca.

¿NO VES O QUÉ?
UN VIAJE DUDOSO A TRAVÉS DEL ARCHIVO PERSONAL DE ANTXON ECEIZA



¿NO VES O QUÉ?
UN VIAJE DUDOSO A TRAVÉS DEL ARCHIVO PERSONAL DE ANTIXON ECEIZA





Madrid, VITORIA 19-20 de Enero 1.964

Nuestro buen amigo Luis Martín Santos vivía el mal momento de su viudez reciente...compartía, ignoro en qué medida, ese malvivir con la también reciente viuda Pepa Rezola...eran los supervivientes – ellos y sus hijos respectivos – de un grupo, dos parejas, estrechamente unido por la amistad y trágicamente destruído...Los otros dos cónyuges habían muerto en terribles circunstancias...sendos accidentes de coche y de horno...

Se acercaba el día de San Sebastián (20 de Enero). Luis me llama y me dice que preferiría pasar la “noche de fiesta” lejos de tamborras y recuerdos lacerantes... Me plantea viajar a Madrid y que cenemos juntos...Acepto...Incorporo a Rafa a la cena...

Cenamos. Hablamos – sobre todo, Luis, y no era fácil la competencia con los otros dos rivales – pasamos un rato con Terele (un gran abrazo), entonces compañera de Rafa, cumplimos a rajatabla el “programa” de Luis para estas ocasiones: cabaret, hablar con putas - no es timidez mojigata, a Luis le encantaba cuando estábamos juntos dos o tres amigos “charlar con mujeres que practican el movimiento pendular no deambulatorio” - así las llamaba él con su insoportable, y a la vez seductora, pedantería – bebimos, sobre todo, bebimos muchísimo...

En el transcurso de la larguísima noche fue creciendo la idea de que Rafa y yo nos fuéramos con Luis en su viaje de regreso a Donosti...

Lo terminamos decidiendo, después de chocar con un par de aceras...nos citamos en el portal de mi casa, a las 9 y media, con las maletas...Serían las 5 ó 6 de la mañana...

El iba a darse una ducha, a recuperarse y pasaría a buscarnos...No lo hizo...no sé si se duchó...no vino a recogernos...

Rafa y yo esperamos, en el portal, con las maletas, hasta más de las 11...

Rafa se fue para su casa...Yo subí a la mía... Allí, horas más tarde, me llegó la llamada, el llanto, de Rafa, llorándome que había oído por la radio la trágica noticia: Luis se había matado en las proximidades de Vitoria.

Yo también lloré mi respuesta y, luego, durante un rato larguísimo seguí llorando pensamientos...todos del tipo...¿ Qué hubiera pasado si nosotros hubiéramos...?

¿Fue accidente o...?...¿Nos quiso preservar...? – muchas de estas interrogantes perdieron después sentido: Luis viajaba, nosotros lo ignorábamos, con su padre y un amigo, Paco Ciriquiain....

Y sólo nos quedó el desolador sentimiento de la inmensa pérdida.

zine

1 iz.(Heg.) h. zinema, cine, cinema

zine

noun

: *MAGAZINE especially*: a noncommercial often homemade or online publication usually devoted to specialized and often unconventional subject matter



Con la participación de

