

El euskera en el cine de los años 80: entre la falta de apoyo, la búsqueda del realismo y la condena a la diglosia¹

*Euskara 80ko hamarkadako zineman: babesik ezaren,
errealismoaren bilaketaren eta diglosiara kondenatzearen artean*

The Basque language in the cinema of the 80s:
between the lack of support, the search for realism and diglosia

Josu Martínez

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

RESUMEN: Tras la aprobación de Estatuto de Gernika, en 1979, se dieron por primera vez las condiciones mínimas para la producción de películas profesionales en el País Vasco. No obstante, el euskera quedó en un segundo plano, tanto para la mayor parte de los cineastas, como para las propias instituciones públicas. En este artículo se estudia la presencia del euskera en las películas producidas en la CAPV entre 1981 y 1989; el papel del idioma en la política cinematográfica del Gobierno Vasco y los prejuicios, dificultades y retos que se encontraron las cintas que incorporaron de una u otra manera el euskera al cine.

PALABRAS CLAVE: cine; País Vasco; lenguas minoritarias; euskera; historia.

ABSTRACT: After the approval of the Gernika Statute in 1979, the minimum conditions for the production of professional films in the Basque Country were established for the first time. However, the Basque language remained in the background, both for most of the filmmakers and for the public institutions themselves. This article studies the presence of Basque in films produced in the Basque Country between 1981 and 1989; the role of language in the cinematographic policy of the Basque Government and the prejudices, difficulties and challenges encountered by films that incorporated Basque in one way or another into the cinema.

KEYWORDS: cinema; Basque Country; minority languages; basque; history.

¹ Este trabajo ha obtenido una ayuda del Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura del Gobierno vasco (IT-1438-22).

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Josu Martínez. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la UPV/EHU. Campus de Bizkaia. Barrio Sarriena s/n (48940 Leioa, Bizkaia). – josu.martinez@ehu.es – <https://orcid.org/0000-0001-5167-8485>

Cómo citar / How to cite: Martínez, Josu (2023). «El euskera en el cine de los años 80: entre la falta de apoyo, la búsqueda del realismo y la condena a la diglosia», *Zer*, 28(55), 241-265. (<https://doi.org/10.1387/zer.24665>).

Recibido: 21 marzo, 2023; aceptado: 30 mayo, 2023.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © 2023 UPV/EHU



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NonComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Introducción

La relación entre la lengua vasca y el cine ha sido tratada generalmente de manera transversal en los trabajos sobre el cine en el País Vasco publicados desde la década de los 80 hasta nuestros días (Zunzunegui, 1985; Unsain, 1985; Roldan Larreta, 1999; De Pablo, 2012; Fernandez, 2015; Stone y Rodriguez, 2015). No obstante, en los últimos años, el propio cine en euskera se ha convertido en objeto de estudio para investigadores de distinto signo, desde diversos enfoques como el lingüístico (Baranbones, 2011; Manterola, 2019), económico (Azpillaga, 2015, Manias-Muñoz, 2015), sociológico (Doxandabaratz, 2020) o histórico (Sojo Gil, 2019; Martínez, 2022). Sin embargo, la mayoría de estos trabajos se han realizado desde una perspectiva generalista o se han centrado sobre todo en el cine realizado a partir de 2005. En este artículo, se propone analizar la presencia del euskera en las producciones realizadas en la CAPV en la década de los 80, así como los debates surgidos entonces en torno a la relación entre la lengua vasca y el cine.

Por primera vez desde la invención del cinematógrafo, en la década de 1980 comenzó a ser posible una industria cinematográfica en el País Vasco. La salida de la dictadura franquista y las primeras ayudas del gobierno autónomo surgido del Estatuto de Gernika tuvieron como efecto el florecimiento de lo que vino a llamarse «cine vasco». En diez años se produjeron 35 largometrajes en la Comunidad Autónoma del País Vasco (CAPV), y se sentaron las bases de una pequeña industria cinematográfica. No obstante, el euskera quedó en un segundo plano, tanto para la mayor parte de los cineastas, como para las propias instituciones públicas.

El enfoque de nuestra investigación será histórico, y se utilizará como metodología principal la re-lectura de fuentes documentales, realizando un profundo análisis bibliográfico y hemerográfico. La inclusión como objeto de estudio de fuentes primarias en lengua vasca resulta especialmente novedosa, y gracias a ella se ha enriquecido la variedad de fuentes y enfoques sobre el tema². Por último, se han visualizado los filmes analizados, generalmente en la Filmoteca Vasca.

Centrándonos en el periodo que va desde 1981 hasta 1989, se estudiará primero la puesta en marcha de la política cinematográfica del Gobierno Vasco, el lugar que le dio al euskera y las críticas que se le hicieron desde la comunidad *euskaldun*. A continuación se pasará a analizar la presencia de la lengua vasca en el cine que se realizó al albur de las ayudas del Gobierno Vasco. Finalmente, se estudiarán los casos de siete proyectos que plantearon respuestas diferentes ante la cuestión del idioma: *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), *Erreporteroak* (Inaki Aizpuru, 1983), *Tasio*

² En el caso de las citas textuales de textos publicados originalmente en euskera, se ha optado por ofrecer la traducción en el texto a pie de página.

(Montxo Armendariz, 1984), la trilogía de medimétrajes de Irati filmak (*Hamaseigarrenean aidanez*, *Ehun metro* y *Zergatik panpox*, 1986), *Oraingo izen gabe* (Jose Julián Bakedano, 1986), *Kareletik* (Angel Lertxundi, 1989) y *Ke arteko Egunak* (Antton Ezeiza, 1989).

La elección de estas películas responde a un criterio simple: son las únicas que integraron de una forma u otra el euskera en los diálogos del film³, más allá de lo meramente anecdótico. Como veremos, algunas fueron rodadas íntegramente en euskera, y otras optaron por diferentes formas de bilingüismo, experimentando diferentes formulas y razonamientos. Junto a ellas, se ha incluido en la muestra una única cinta rodada íntegramente en español: *Tasio*, de Montxo Armendariz. Película fundacional del llamado «cine vasco» de los 80, el análisis de *Tasio* se justifica, además de por su importancia histórica como modelo de «cine vasco», porque su director mostró hasta entonces cierta fascinación por la posibilidad de realizar cine en euskera (llegando a realizar algunos cortos en este idioma), y sobre todo, por el debate que se produjo en la prensa vasca en torno a la elección de la lengua.

Con todo, nuestra investigación concluirá ofreciendo como resultado una revisión general de la relación entre la lengua vasca y el cine realizado en la CAPV en la década de los 80, señalando las causas, los problemas y los aprendizajes que dejó para décadas posteriores.

1. La creación del «cine vasco» autonómico

Desde inicios de siglo, la presencia del euskera fue un elemento siempre presente en los debates sobre un hipotético cine vasco. Ya en la República, activistas como Teodoro Hernandorena o Ander Arzelus *Luzear* soñaban con la posibilidad de películas en lengua vasca (Martinez, 2022:76-80). Años más tarde, desde el exilio, Gotzon Elortza intentó demostrar con sus películas amateur que el cine en euskera no era un «txakur ametsa»⁴ (Elortza, 1966): no tenía por qué ser una quimera.

En los años anteriores a la proclamación del Estatuto, la mayoría de los cineastas vascos propugnaron un cine vasco nacional que necesariamente incorporaría el euskera. Durante los últimos años de la década de los 70, con los ecos del mayo del 68 francés y los procesos de liberación nacional aún candentes, la cuestión de la creación de cines populares nacionales estaba de plena actualidad en las naciones sin estado de Europa occidental. En Galicia, se organizaron las *Xornadas de cine das nacio-*

³ Se ha dejado fuera de este artículo el análisis de los cortometrajes, documentales y películas de animación.

⁴ «sueño de perros», expresión referida a un «sueño irrealizable».

nalidades, al grito de «O Pobo non e mudo»⁵. Carlos Velo, el cineasta que dirigió en 1936 el histórico documental Galicia, volvió del exilio afirmando: «O día que vexa nunha película en galego con subtítulos en castelán, será o día máis bonito da miña vida»⁶ (Velo, 1976).

En Cataluña se fundó el *Institut del Cinema Catala* en 1975, y la *Assemblea de cineastes independents dels Països Catalans*. En Bretaña, a partir de 1978 se puso en marcha el *Gouel ar filmoù*, el Festival de Cine las Minorías nacionales, altavoz internacional de los «Combats pour le territoire, pour la langue et la culture, pour un statut politique, pour la dignité tout simplement»⁷.

En ese contexto, también en el País Vasco se celebraron en 1976 las llamadas «Primeras jornadas de cine vasco», organizadas por el Cine-club universitario de Bilbao. Se proyectaron trabajos de varios cineastas y hubo debates multitudinarios sobre la naturaleza y los retos de un supuesto futuro cine vasco. Entre las conclusiones de las jornadas, destacaba la siguiente: «Abrir una reflexión sobre el establecimiento de las bases (entre las que se contaría como factor clave la defensa y promoción del euskera), que permitan llegar a construir un cine nacional-popular al servicio de los intereses populares del pueblo vasco» (Zunzunegui, 1985: 208).

Los años siguientes se multiplicaron las reivindicaciones de un cine vasco nacional y en euskera por parte de los cineastas. Pío Caro Baroja proclamaba la necesidad de «hacer cine vasco», señalando que «únicamente el idioma, el euskera, es capaz de darle una personalidad. En conclusión, hay que hacer un cine que trate temas de nuestro pueblo, sobre nuestra patria y narrado en Euskera» (Caro Baroja, 1978). Iñigo Silva alertaba de la necesidad de «un cine que nos hable de todo el pueblo en lucha por sus derechos, en lucha por ser él mismo, en lucha contra el fascismo y la explotación» (Silva, 1978). Antón Merikaetxebarria seguía la misma línea: «Puede que sea más importante hacer un panfleto que un soneto a la hora de hacer cine que acompañe al Pueblo Vasco en la lucha por su liberación» (Merikaetxebarria, 1979). Y Mirentxu Loyarte también: «En nuestra resistencia cultural hay un punto cuasimarginado: el cine. El razonamiento es elemental: nosotros necesitamos ese arma» (Loyarte, 1977).

Más allá de las proclamas, el proyecto más profesional de realizar cine en los años de la Transición fue la serie de documentales *Ikuska* (1978-1984), auspiciada

⁵ El pueblo no es mudo».

⁶ «El día que vea una película en gallego con subtítulos en castellano será el día más bonito de mi vida».

⁷ «Combates por el territorio, por la lengua y la cultura; por un estatuto político, por la dignidad, dicho simplemente». <https://www.festival-douarnenez.com/fr/lasso/historique/>

por la Caja Laboral Popular y coordinada por Antton Ezeiza. En ella participaron, rodando en 35 milímetros cortometrajes documentales en euskera, quienes serían los principales nombres del cine vasco de la década siguiente (Imanol Uribe, Montxo Armendariz, Pedro Olea, Jose Julián Bakedano...).

Las primeras ayudas públicas al cine llegaron tan pronto como se aprobó el Estatuto en 1981, recién transferidas las competencias desde Madrid. En 1981, obtuvieron subvenciones los tres proyectos que las pidieron: *La fuga de Segovia*, *Siete Calles y Agur Everest*. La primera (y también la que más ayuda recibió) fue *La Fuga de Segovia*. Su guionista y productor, el miembro de ETA (pm) (VII) Angel Amigo, declaró tras el estreno que su cinta era «la película con que se estrena el Estatuto» (Amigo, 1981). Animado por el gran éxito de este film (más de 500.000 espectadores, 84 millones de pesetas de recaudación), el Gobierno Vasco prosiguió los años siguientes apoyando los proyectos que surgieron en el territorio, aunque en un principio de manera discrecional, sin ningún criterio escrito ni política pública. Uno de los responsables del Departamento de Cultura, Eusebio Larrañaga, lo reconocía años más tarde:

A fuerza de ser sinceros, el Gobierno Vasco se encuentra con la realidad, coge el guante y empieza a organizar, incluso de forma espontánea y en el buen sentido de la palabra, caótica. Es decir, a medida que va viniendo gente se da cuenta que hay una demanda, organiza una partida presupuestaria para eso y ahí comienza (Citado por Roldan Larreta, 1999: 89).

En los dos años siguientes, las instituciones autónomas apoyaron películas como *La conquista de Albania*, *Akelarre*, *La muerte de Mikel* y *Erreporteroak*. En adelante, el Gobierno Vasco cubriría el 25% del presupuesto de cada obra, antes de empezar el rodaje, y a fondo perdido. Al mismo tiempo, además, se aprobó en Madrid la llamada ley Miró, norma que preveía grandes medidas de apoyo al cine español. Así, desde Madrid se podía financiar hasta el 50% de la película. A ello se sumaba el 25% del Gobierno Vasco y los derechos de antena que pagaría ETB. Con todo ello, la CAPV se convertiría en un lugar atractivo para producir cine sin correr demasiados riesgos (Azpillaga, 2015:249).

Sin embargo, hacia 1984 ya habían comenzado las críticas. Algunos productores se quejaban de que el Gobierno Vasco partía la tarta sin criterio claro y de forma opaca, según sus gustos políticos y personales (Azpillaga, 2015:250). Desde la prensa *euskaldun* también se protestaba. En verano se publicó en *Argia* un largo artículo firmado bajo el seudónimo de Pello Sarasketa, probablemente escrito por una persona o grupo que participaba del sector cinematográfico. El artículo acusaba al Gobierno de hacer una «política de escaparate» en lugar de sentar las bases del cine vasco, y denunciaba la opacidad del sistema de ayudas. Criticaba la «farsa» de lo que denominaba «el paraíso vasco de las subvenciones» y acusaba a algunos cineastas de hacer «Cine español en Madrid y cine vasco en Vitoria»:

Itxura hutsari hainbeste milioi ematea euskal zinemagintza eta industria-ren oinarriarik inondik ere jarri gabe, eta bestetik, gauzak jarri zituzten bezala jarriarik, pelikula bat egin nahi duenari laurdena edo gehiago ordainduz, tarta goxoegia zen Espainian zebiltzan español pilo bat bere arbasoen artean apellido euskaldunik ba zela ez akordatzeko (Sarasketa, 1984)⁸.

Para Sarasketa, lo más doloroso era el olvido al que había sido abocado el euskera por parte del Gobierno y los profesionales:

Urteak pasa eta oraindik ere ez da luzemetrai bakar bat ere egin euskaraz, bertako gidoi, aktore, zuzendari etabarrekin. Ez da egin ez Eusko Jaurlaritzak banatzen dituen dirulaguntzekin ez ETBk suposa dezakeen azpiegiturarekin. Ez da egin filme oso bat euskaraz zinematara eramateko, eta frogatu ahal izateko zein zaila izango litzatekeen filme hori distribuidoreek zabaltzea, eta bestalde zinemak exhibitzea. Euskaraz izateagatik bakarrik (Sarasketa, 1984)⁹.

La conclusión de Sarasketa era clara: se imponía la necesidad de una regulación de las políticas cinematográficas: «Soluzioak eman nahi dituenak hastea dauka: subtutuluak, distribuidorak eta exhibidorak primatzea, behartzea... Askori okurrituko zaizkio ideiak, baina eskatu behar dena da, eta lehen bait lehen, arazo guzti hau arautuko duen araudi bat. Lege bat» (1984)¹⁰.

Meses más tarde, el Gobierno Vasco publicó finalmente los requisitos y criterios para acceder a las subvenciones para largometrajes. Destacaban principalmente que las localizaciones de la película fueran en la CAPV, y que al margen de los protagonistas, el 75% de los actores y técnicos tuvieran sede social en la CAPV. En cuanto al idioma, solamente se señalaba como requisito para acceder a las ayudas entregar al Gobierno Vasco una copia doblada al euskera si la película no estaba rodada originalmente en lengua vasca (Roldan Larreta, 1999: 89).

⁸ «Dar tantos millones a la apariencia, sin sentar las bases ni de la industria, ni del cine vasco, y además, poniendo las cosas como las pusieron, pagando más de la cuarta parte a quien quisiera hacer una película, era una tarta demasiado apetecible para que un montón de españoles que andaban por España no se acordaran de que entre sus antepasados podía haber algún apellido vasco» (Traducción del autor).

⁹ «Pasan los años y aún no se ha hecho ni un solo largometraje en euskera, con guión, actores, director de aquí. Ni con las ayudas del Gobierno Vasco, ni con la infraestructura que puede suponer ETB. No se ha hecho ni un solo film en euskera para llevarlo a los cines y demostrar así qué difícil sería que los distribuidores lo vendieran y los cines lo exhibieran por el mero hecho de ser en euskera» (t.d.a.).

¹⁰ «Quien quiera soluciones que empiece a proponer: subtulado, primar a distribuidores y exhibidores, cuotas... Puede haber muchas ideas, pero lo que hay que exigir, y cuanto antes, es una regulación para el problema. Una ley.» (t.d.a.).

La nueva regulación no tuvo el efecto de fomentar el uso del euskera en las películas. Al contrario, dio a los productores una manera barata de resolver el fastidioso asunto del idioma. Una vez terminada la película, se doblaba, se entregaba al Gobierno Vasco la copia, y se acababa el problema. Así lo señalaba la escritora y guionista *euskaldun* Arantxa Urretabizkaia:

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

Las copias dobladas al euskera tuvieron una distribución prácticamente nula (¿quién querría ver doblada una película que ya entiende en versión original?), de modo que lejos de impulsar la normalización de la lengua vasca en el cine, se redujo el tema a un pequeño peaje que las productoras tenían que pagar. A fuerza de militancia, el crítico de cine de la revista *Argia*, Juan José Iribar, tomó por costumbre ir a ver las películas dobladas, aunque no siempre le fue posible por no encontrar sesiones. Además de la falta de distribución, Iribar criticaría duramente la escasa calidad de los doblajes:

Donostiara ez da iritxi *Akelarre*ren euskal kopiari. Dirudienez euskara Berlingen hitzegiten dute. Hasieratik euskaraz ez dakiten antzezleriak aukeratu dituzte filmeak estatu guztian salgarri izateko. Gainera, aukerapen horren ondorioz egin dira doblajeak. *La Muerte de Mikel*-en eta *La Conquista de Albania*-n penagarriak dira eta pertsonai bat edo bi bakarrik, hiletan hitzegiten duen apaiza eta politikoak salbatzen dira (Iribar, 1984)¹¹.

Con todo, el nuevo modelo de «cine vasco» no contentó a la comunidad lingüística *euskaldun*. Antton Ezeiza negaba su propia existencia: «Ahora se hace lo que se puede, películas habladas en castellano y con técnicos que vienen de otra cultura. Desde luego no es el inicio de una cinematografía nacional vasca» (Ezeiza, 1983). En 1984, el propio Ezeiza publicaría en *Egin* un artículo titulado iróni-

¹¹ «A San Sebastián no ha llegado la copia *euskaldun* de *Akelarre*, será porque es en Berlín donde se habla euskera. Desde el inicio, se seleccionan actores que no saben la lengua para vender los films en todo el Estado. Además, los doblajes se hacen en base a esas selecciones. Las copias dobladas de *La Muerte de Mikel* y *La Conquista de Albania* son penosas: solo se salvan un par de personajes» (t.d.a.).

camente: «Minimanual de Instrucciones para realizar una película vasca». En él, como si de un ficticio documento secreto se tratara, desglosaba en diferentes apartados las condiciones para realizar un film subvencionado: («I. Los temas, II. Búsqueda de un antepasado vasco del director, IV productoras vascas y fiscalidad autonómica»), y al llegar a la cuestión del idioma, «transcribía» lo que exigiría el ficticio minimanual:

«Arratsaldeon denori» (Subt. Buenas tardes a todos). Resulta muy aconsejable el uso repetido de esta frase en el film, juntamente con otras similares (Kaixo, Agur, Zer moduz...) que se enumeran a lo largo de este mismo Capítulo, hasta conseguir entre todas un 20% de la totalidad del diálogo. Así, nuestro cineasta se dota de un argumento de peso a la hora de polemizar con los defensores del vascuence que resulten detractores del film. Es el argumento del Realismo Lingüístico consistente en aducir que ese porcentaje del %20 se corresponde con las palabras vertidas en vascuence en el contexto bilingüe de la Comunidad Autónoma» (Ezeiza, 1984).

Ezeiza se refería con su artículo a una discusión que sobrevolaría durante toda la década la cuestión del euskera en el cine: «el realismo lingüístico».

2. Un cine vasco diglósico

Las películas que se hicieron en la década de los 80 en la CAPV se han venido a llamar la «primera generación del cine vasco» (Fernandez, 2015). Según Jesús Angulo, fue un viaje de ida y vuelta para muchos cineastas, que llegaron de Madrid cuando parecía posible hacer cine, y al cabo de media docena de años, o porque el País Vasco se les quedó pequeño o hartos de las intervenciones políticas del Gobierno Vasco, regresaron a la capital de España (Angulo, 2015). Pedro Olea, Imanol Uribe, Montxo Armendariz, Alfonso Ungria, Ana Díez... Aquella primera generación la formaron cineastas muy distintos, pero que de alguna manera se situaban bajo una etiqueta común. A decir de Montxo Armendáriz:

En realidad no nos aclaramos nadie. Para algunos resultaba esencial la cuestión de la lengua, por lo que quedamos descartados todos los directores que no teníamos la capacidad para dirigir películas en euskera; para otros era esencial que la producción fuera vasca y se rodara la mayor parte en el País Vasco... Nunca nos pusimos de acuerdo, pero de alguna forma, yo sí que participé en eso que se llamaba el cine vasco, que no consistía en una forma determinada de contar historias o de hacer cine, sino de una generación de cineastas que nos sentíamos vascos y queríamos hacer cine (Fernandez, 2015:117).

En total, de 1981 a 1989 se produjeron 33 largometrajes de ficción en la CAPV. Dejando de lado las dos películas de animación infantil en euskera que sacaron adelante tras un esfuerzo titánico Juanba Berasategi y Luis Goya (*Kalabaza Tri-pontzia* y *Astakiloen abenturak eta desbenturak*), lo cierto es que de los 31 largometrajes estrenados, 27 fueron rodados en castellano, muy pocos tuvieron una versión original que se pueda considerar bilingüe, y tan solo dos se realizaron íntegramente en euskera (*Kareletik* y *Ke arteko egunak*). A estos números habría que sumar también los cuatro medimetrajes rodados en lengua vasca en 1985-1986. En suma, la presencia del euskera en el cine de la CAPV de los años 80 fue extremadamente minoritaria.

Largometrajes producidos en la CAPV (1981)

Año	Película	V.O.
1981	La fuga de Segovia	Bilingüe
1981	Siete Calles	Esp
1981	Agur Everest	Esp
1983	La Conquista de Albania	Esp
1983	El Pico	Esp
1983	Akelarre	Esp
1984	La muerte de Mikel	Esp
1984	Fuego Eterno	Esp
1984	Erreporteroak	Bilingüe
1984	Tasio	Esp
1985	El anillo de la niebla	Esp
1985	Otra vuelta de Tuerca	Esp
1985	Golfo de Vizcaya	Esp
1985	Mar adentro	Esp
1986	Bandera negra	Esp
1986	27 horas	Esp
1986	La monja alférez	Esp
1986	Adiós pequeña	Esp
1987	Lauaxeta	Esp
1987	Kareletik	Eusk
1987	El amor de ahora	Esp
1987	El polizón de Ulises	Esp
1987	Tu novia está loca	Esp
1988	Gran Sol	Esp
1988	Ander y Yul	Esp
1988	Viento de cólera	Esp
1988	Crónica de la guerra carlista	Esp
1989	Eskorpion	Esp
1989	Lluvia de Otoño	Esp
1989	El mar es azul	Esp
1989	Ke arteko egunak	Eusk

Fuente: Elaboración propia.

Más allá de la copia doblada obligatoriamente para acceder a las ayudas, las pocas obras que incorporaron el euskera a sus diálogos utilizaron diferentes tratamientos en lo lingüístico, desde lo meramente anecdótico hasta el empleo de diferentes registros. Analizaremos a continuación las diferentes respuestas que plantearon las seis películas que usaron de una manera u otra la lengua vasca, y también el debate generado en torno a la elección del idioma de *Tasio*, de Montxo Armendariz, la película más celebrada de la década, rodada íntegramente en español.

2.1. LA FUGA DE SEGOVIA

En 1981, al mismo tiempo que se gestaba el cine vasco autonómico, ETA (pm) (VII) debatía sobre el abandono de las armas. En ese contexto de camino de la clandestinidad a la legalidad, un buen número de militantes de la organización armada desembarcaron en el cine de la mano de una película que en su origen era un acto de propaganda, y que, incluso, como confesaría años después el productor Txepe Lara, estaba financiada en parte con el rescate de un secuestro (Urkizu, 2019). El Gobierno Vasco ayudó generosamente el proyecto, que además de tener un mensaje reformista próximo a los planteamientos de Euskadiko Ezkerra, servía de pista de aterrizaje para una serie de militantes de ETA. Angel Amigo declararía más tarde que la motivación del apoyo a la cinta fue básicamente político: «Las ayudas primeras no obedecían a una política cinematográfica, obedecían a casi un plan de reinserción (...) a mí me dieron el dinero para *La Fuga* como una ayuda para que nos dedicáramos a hacer películas en vez de a pegar tiros» (Citado por Roldan Larreta, 1999:93).

Lo cierto es que *La Fuga de Segovia* se rodó en castellano, relegando el euskera a unas pocas frases en algunas secuencias: pequeños diálogos entre presos, una entrevista con una periodista... Amigo situaba la decisión en el terreno de la credibilidad, en el respeto a la realidad lingüística y se defendía de las críticas: «En el cine vasco, dicen, todos, —vaqueros, pingüinos, africanos, guardias civiles, pastores indonesios y plañideras sicilianas— deben utilizar el euskera. Si no, me lo han reprochado personalmente, se margina nuestra lengua y se pierde cualquier derecho a proclamar la producción como propia» (Amigo, 1984).

No obstante, el director Imanol Uribe relataría años después que para él la elección de la lengua estuvo fuera de duda desde el inicio. Sin entrar en cuestiones de realismo o credibilidad, simplemente, porque él no hablaba el idioma: «Nik ez nuen dilemarik: nahiz eta ondo iruditu dakienak eta ahal duenak euskaraz filmatzea, ni ez naiz elebiduna eta euskaraz jakin gabe euskarazko film bat egitea iruzurra egitea litzaidake» (García Idiákez, 2011:59)¹².

¹² «Yo no tuve ningún dilema. Aunque me parece bien que el que sepa y pueda ruede en euskera, yo no soy bilingüe y hacer una película en euskera me parecería un fraude» (t.d.a.)

2.2. ERREPORTEROAK

La película *Erreporteroak* llegó a las pantallas en 1984, dirigida por Iñaki Aizpuru, realizador independiente que ejercía de corresponsal *freelance* de agencias como la BBC, la NBC o Vissnews.

A partir de sus vivencias como reportero, Aizpuru construyó la historia de Imanol y Javi; dos amigos que ejercen de cámara y técnico de sonido, y mientras sueñan con hacer una película, se ganan la vida haciendo reportajes sobre cualquier cosa para la televisión: Sobre los pescadores, sobre los pastores, sobre los enfermos mentales... y sobre atentados, torturas y otros episodios de violencia política que ocurren casi constantemente en las calles. A caballo entre lo profesional y lo amateur, el film fue producido por la cooperativa Leitzarrak, creada entre amigos para sacar adelante el proyecto, y si bien recibió ayuda del Gobierno Vasco, fue realizada con un presupuesto muy pequeño (25 millones de pesetas), lo cual se tradujo en la factura del film.

En cuanto al idioma, Aizpuru también optó por acercarse al «realismo lingüístico». En el film se podían escuchar tanto el euskera y como el español, representando así el bilingüismo real de la sociedad. Sin embargo, a diferencia de *La Fuga de Segovia*, en *Erreporteroak* predominaba el euskera. Los protagonistas eran *euskaldunes*. Hablan entre ellos en euskera. Las principales secuencias, los principales conflictos se desarrollan en euskera. Aizpuru explicó a Andrés Gostin que fue una elección bien meditada: «garaiko egoera diglosikoa agertu nahi izan genuen filmean hizkuntzaren erabilerarekin» (2015:196)¹³.

La película se estrenó en el Festival de San Sebastián, y tuvo muy malas críticas. No obstante, Diego Galán pondría en valor su valentía a la hora de tratar de una manera diferente un tema complejo: «He aquí un camino posible para el tan denostado cine político» (Galán, 1984). El crítico de *Punto y Hora*, Xabier Portugal, valoró el intento que suponía el film desde el punto de vista lingüístico, a pesar de subrayar que no le parecía una buena película:

Beste «euskal» filmeekin konparatuta, pauso bat suposatzen du, euskal dramaturgia lantzen saiatu bait dira, zenbait pertsonaien elkarrizketak euskaraz jasoz. Dena den ez zait film on bat iruditzen, eta euskal filme delako defenditzea ez zait oso egokia iruditzen gure kulturarentzat. Baina kritikak ezin du ahaztu, filme hauek hain onak ez izan arren, gure kulturaren azalpen bat direla (Portugal, 1984)¹⁴.

¹³ «Con la utilización de la lengua quisimos representar la situación diglósica de la sociedad» (t.d.a.).

¹⁴ «Comparado con otras me parece un paso adelante, pues supone la búsqueda de una dramaturgia vasca, incorporando a los diálogos de algunos personajes el euskera. De todas formas, no me parece

Con todo, *Erreporteroak*, a pesar de su carácter amateur y siendo la primera película comercial dialogada mayoritariamente en euskera, cosechó buenos resultados en taquilla, sobrepasando la nada desdeñable cifra de 90.000 espectadores.

2.3. Tasio

Montxo Armendariz nació en Olleta en 1949, en una época en la que no se veía televisión en el pueblo. Se mudó de joven a Pamplona, a la Txantrea. En el barrio montó una cooperativa con el sueño de hacer películas con varios amigos y en 1977 se unió a la Asociación de Cineastas Vascos. Aquellos años rodó varios cortometrajes en euskera: *Ikusmena*, *Barregarriaren Dantza*, *Nafarroako Ikazkinak*... Y por encargo de Antton Ezeiza, *Ikuska 11*, documental sobre la Ribera de Navarra.

En San Sebastián conoció a Fernando Larruquert, cineasta al que admiraba desde la época en la que vio *Ama lur*. Tras la estela del maestro, a Armendariz le fascinó la idea de buscar un estilo vasco cinematográfico:

Ama Lur, así como otra serie de películas, han sido emblemáticas en el sentido de intentar buscar una forma propia y autóctona de cómo hacer cine, de cómo la lengua, de cómo la cultura, pueden reflejarse a través de un lenguaje cinematográfico diferente. Yo creo que esto que se planteaba en *Ama Lur*, y que después en algunas películas se ha ido desarrollando, desgraciadamente no lo hemos hecho casi nadie (Citado por Roldan Larreta, 1999:73).

Profundizando en estas ideas, a partir de las teorías de Larruquert y Juanmi Gutiérrez, Armendariz relacionaría ese hipotético lenguaje estético con la estructura del euskera:

Creo que el euskera condiciona mucho. La duración de los planos, el ritmo, la propia encadenación de planos está muy ligada a la expresividad del actor y a lo que está diciendo. La utilización de un sonido diferente a la hora de hablar condiciona la propia duración de plano y condiciona mucho el propio ritmo dentro de la secuencia.(...) Aparte de esto, está el hecho de que el hablar en euskera supone la aceptación un poco implícita de una cultura que tiene unos cauces que no son los que pueden tener otras culturas y que se puede trasvasar a la misma forma de contar lo que estás contando. En esta medida es donde creo que se ha indagado muy poco, pero que realmente si

una buena película, y no es bueno para nuestra cultura defender un film solo porque sea vasco. Pero la crítica tampoco puede olvidar que estos trabajos, no tan buenos, tienen su explicación en nuestra situación cultural» (t.d.a.).

se hubiera indagado más, podían haber surgido formas nuevas de lenguaje cinematográfico que hubieran tenido más que ver con un cine vasco como escuela, como estilística (Citado por Roldan Larreta, 1999:73).

En el documental *Nafarroako ikazkinak*, estrenado en 1981, Armendariz narró la vida del carbonero Anastasio Otxoa. Realizó versiones en euskera y español, con Larruquert como montador. *Tasio* era un hombre singular, un animal libre delante de la cámara, en armonía con la naturaleza, alejado de la civilización moderna, como salido de otra época. Armendariz quedó profundamente conmovido por el personaje y decidió entonces llevar su vida a la ficción. Producido por Elías Querejeta, encarnado por Patxi Bisquert, surgió así *Tasio*, un film que fascinó al público y a la crítica en 1984.

No obstante, a diferencia de sus anteriores trabajos, Armendariz rodó su opera prima de ficción íntegramente en español. Ante las críticas recibidas por parte de destacadas personalidades de la cultura *euskaldun*, como el flamante campeón de bertsolaris Xabier Amuriza (1984), Armendariz respondió apelando una vez más al realismo lingüístico:

Lizarraldean errodatua dagoelako eta garai hartako hango hizkera jasotzen delako. Are gehiago, bertako mintzaira berezia azertu genuen aurretik, ondo jasotzeko, eta mantentzea garrantzitsua iruditzen zait, pertsonaien idiosinkrasia-
ren eta kulturaren zati delako. Nafarroa Euskal Herriaren parte dela pentsatzen dut, eta beraz baita Lizarraldea ere; beste gauza bat da bilakaera historikoak berak eragindakoa: zonalde horretan euskara galtzea eta beste hizkera mota bat garatzea, beste edozein bezain gurea, eta ez dago zertan hori ukatu. Ez da inposatu behar, herritar horiek egin beharreko bidea delako, eta hain justu gaur egun zonalde horretan gaarai hartan baino askoz jende gehiagok hiz egiten du euskaraz, borondate propioz, nahi dutelako eta galdu den beren historiako zati delako, berreskuratu nahi dutena (García Idiakez, 2011: 80-81)¹⁵.

Más allá de la versión original en español, Armendariz afirmó que también le parecía un «grave error político» doblar al euskera el film: «Doblar sus expresiones al euskera, sería tanto como negar nuestra propia historia y supondría una manipulación y una imposición que yo no comparto, ni creo que ayude al desarrollo

¹⁵ «Porque está rodado en Estella y se recoge el lenguaje de la época. Es más, estudiamos antes el lenguaje particular del lugar para recogerlo bien y me parece importante mantenerlo porque forma parte de la idiosincrasia y la cultura de los personajes. Pienso que Navarra es parte del País Vasco y, por tanto, también Estella; otra cosa es lo que ha provocado la propia evolución histórica: la pérdida del euskera en esa zona y el desarrollo de otro tipo de lenguaje, tan nuestro como cualquier otro, y no hay por qué negarlo. No hay que imponerlo, porque es un camino a recorrer por esos ciudadanos, y precisamente hoy en día en esa zona mucha más gente habla en euskera, por voluntad propia, porque quieren y porque es parte de su historia que se ha perdido, lo que quieren recuperar» (t.d.a.)

e implantación del euskera» (Armendariz, 1984). Desde otra posición, Antton Ezeiza rebatía los argumentos de Armendariz, aduciendo que el «realismo» se utilizaba, cada vez más, como un «comodín» para no hacer cine en euskera:

Una cosa es el terreno de la necesidad estética, de que las cosas sean en un idioma. Después viene la política lingüística sugerida a un entorno. Hay que tomar una voluntad de priorización por decisión propia. Todos los criterios, como la coartada sociológica o la coartada numérica no dejan de ser en última instancia argumentos que no vienen a cuento. Si la vocación es «voy a hacer la película Tasio en castellano», punto final. Lo que no vale es utilizar el argumento «en esa época no se hablaba» porque claro, si se sigue diciendo eso en ninguna época se hablará (Citado por Roldan Larreta, 1999: 54).

Años más tarde, en 2005, Montxo Armendáriz dirigió *Obaba*, película basada en la novela en lengua vasca más importante del siglo xx: *Obabakoak*, de Bernardo Atxaga. El realismo y la estética podían aconsejar entonces una película en euskera. Pero se rodó íntegramente en español. Cuando preguntaron al director por la elección de la lengua, su respuesta fue simple: «No sé euskera, no tendría sentido» (Armendariz, 2005).

2.4. LOS MEDIOMETRAJES DE IRATI FILMS

En verano de 1985, los principales responsables culturales del Gobierno Vasco, acompañados por el productor Angel Amigo, anunciaron en una rueda de prensa en Orio la producción de seis películas en euskera, adaptaciones de novelas contemporáneas escritas en lengua vasca. En un ambiente de celebración, Amigo señaló que los anteriores trabajos rodados en español habían hecho posible, por fin, que se pudiera rodar en euskera: «Gracias al esfuerzo que entonces llevamos a cabo ahora se puede comprender este proyecto» (Amigo, 1984a).

No obstante, pronto llegarían las puntualizaciones. En vez de seis películas, finalmente serían tres. Serían mediometrajes, de 50 minutos cada uno, destinados a ser emitidos solo en ETB. La cautela reinaba entre los promotores: «Esta serie tiene un carácter experimental y en caso de no alcanzar los resultados esperados nos limitaremos a abordar, al menos de momento, experiencias mas sencillas» (Amigo, 1984a). En efecto, el Gobierno Vasco (único financiador de los proyectos), puso 100 millones de pesetas para los tres filmes. Teniendo en cuenta que a *Erreporteroak*, con un presupuesto de 25 millones, se le había achacado su carácter amateur, se puede considerar que se trataba de una suma más bien modesta. Por otra parte, tras negociar el proyecto con el Gobierno Vasco, Angel Amigo dejó la serie antes de comenzar, y lo mismo hizo Imanol Uribe, que era el director escogido para llevar a la pantalla la primera novela: *Hamaseigarenan aidanez*, de Angel Lertxundi. Finalmente, fue el propio escritor quien dirigió la cinta.

En cuanto a la producción, corrió a cargo de Jesus Acín y su empresa Irati filmak. No hubo concurso público. Y a pesar de lo anunciado en la rueda de prensa de Orio, Acín declararía años más tarde que la decisión de rodar en euskera fue suya:

El hecho de rodar estas tres novelas en euskera fue decisión mía, fue un hecho de pura lógica. (...) Aunque eso representara incomodidades técnicas, incomodidades para algunos actores que no eran de aquí, que eran de Madrid y tuvieron que aprenderse el papel de memoria, como papagayos (Citado por Roldan Larreta, 1998: 344-355).

Las películas finalmente producidas fueron *Hamaseigarrean aidanez*, dirigida por el propio Lertxundi; *Ehun metro*, dirigida por Alfonso Ungría a partir de la novela de Ramón Saizarbitoria; y *Zergatik Panpox*, dirigida por Xabier Elorriaga a partir del libro de Arantxa Urretabizkaia. Las tres se rodaron sucesivamente, una tras otra, para aprovechar el mismo equipo técnico ante la escasez del presupuesto.

La primera cinta terminada, *Hamaseigarrean aidanez* tuvo un estreno institucional en el teatro Victoria Eugenia en octubre de 1985, organizado por el Gobierno Vasco. No despertó gran interés en la prensa. El crítico Xabier Portugal le concedió el valor de intentar crear las bases de un cine en euskera: «Gure zinemak hartu dituen norabide ezberdinak kontutan hartuz, Andurena oinarria osatu eta itxiko duena izan daiteke. Ondorengoek, orain, etxearen edertasuna erakutsi beharko digute»¹⁶(Portugal, 1985). Para el *Diario Vasco*, en cambio, lo más destacable del film era el euskera utilizado, que consideraba «auténtico», a diferencia, se supone, de otros intentos: «Ese euskera que aparece en esta película sí es euskera, es el euskera de la calle, el que se habla, el que se practica, el que la gente utiliza en su trato convivencial» («Retrato patético del demonio de la apuesta», 1985).

Paradójicamente, Lertxundi había afirmado que lo que más quebraderos de cabeza le había producido era, precisamente, la construcción de los diálogos:

Los mayores problemas que he tenido a la hora de la dirección de actores han sido problemas del euskera, del recitado. Problemas con los actores, en algunos momentos, aunque fueran euskaldunes, no tenían el hábito suficiente en euskera con lo cual desbarraban (Roldan Larreta, 1998: 344-355).

El segundo trabajo de Irati Filmak fue *Ehun metro*, basado en la novela homónima de Ramón Saizarbitoria. Cuenta la historia de un militante de ETA que re-

¹⁶ «Teniendo en cuenta los diferentes caminos de nuestro cine, este film de *Andu* (Angel Lertxundi) podría servir de base. Los que vendrán después tendrán que encargarse también de que la casa sea hermosa» (t.d.a.).

cuerda su vida mientras recorre la parte vieja de San Sebastián huyendo de la policía. El director escogido fue el madrileño Alfonso Ungría, que había dirigido para Ángel Amigo *La conquista de Albania*. Empezó a escribir el guión con Saizarbitoria, pero no se entendieron y el escritor se apartó del proyecto. El director quería hacer una «fotocopia» del libro, a base de *flashback*, y según Saizarbitoria, faltaba la «mirada interior» del lenguaje, por lo que se desentendió por completo del film, confesando años más tarde que ni siquiera lo vio (Gostin, 2015: 238). Finalmente, al igual que en el libro, en la película también se pueden escuchar diferentes idiomas. Todo parecería calcado de la novela... salvo, justamente, la mirada interior. Así lo juzgaron, al menos, además del autor, quienes vieron la película tras leer la obra de Saizarbitoria. Xabier Portugal: «Gudariaren oroimenek azalezko informazio bat besterik ez digute eskaintzen»¹⁷ (Portugal, 1986). El escritor y cineasta *euskaldun* Koldo Izagirre, fue aún más lejos: «Ehun Metro filmea irain borobila dela, eta ez duela inondik ere erakusten, nobelak dituen osagarri konbentzionalen azpitik, Saizarbitoriaren nobelagintzaren oinarri nagusia: bertakotasuna, lekukotasun juridikoz gain dagoen bertatik mintzatzeko duen ahalmen harrigarria» (Izagirre, 1994)¹⁸.

La tercera película fue *Zergatik Panpox*, y fue dirigida por Xabier Elorriaga, tras realizar la adaptación junto a la escritora Arantxa Urretabizkaia. Cuenta la historia de una joven madre abandonada por su compañero. No tuvo tan malas críticas como *Ehun metro*, pero tampoco despertó gran interés, probablemente, porque el proyecto de Irati Filmak estaba ya agotado.

La distribución de las tres películas fue prácticamente inexistente. Eran demasiado cortas para programarlas por separado, y demasiado largas para programarlas juntas. El productor Jesús Acín exponía así lo ocurrido: «Yo entregué al gobierno el producto que había contratado y luego el gobierno aparte de exhibirlo en circuitos propios de la cultura institucional se encontró con ¿qué hago con ellos?» (Roldan Larreta, 1998: 344-355).

Por otra parte, el antes citado Koldo Izagirre, reputado escritor en lengua vasca y uno de los mayores activistas del cine en euskera en los años 80 y 90, sentenciaría con gran dureza el proyecto: «Erdimetraia horien oinarrian asmo politiko-publizitario bat zegoen, ez zen zinemaren oinarriak ezartzen hasteko planifikazio bat. Zinema autonomista anti-euskalduna izan da» (Iban, 2001)¹⁹.

¹⁷ «Los recuerdos del combatiente solo nos ofrecen información superficial» (t.d.a.).

¹⁸ «*Ehun Metro* es un insulto redondo. No muestra en forma alguna, más allá de los elementos convencionales, el principal eje de la novela de Saizarbitoria: su carácter autóctono, su increíble capacidad para, más allá de su localismo jurídico, hablar desde la tierra» (t.d.a.).

¹⁹ «En la base de esos medimetrajés había un objetivo político-publicitario, no había ninguna planificación para sentar las bases de una cinematografía. Ha sido un cine autonomista anti-euskaldun» (t.d.a.).

2.5. ORAINGOZ IZEN GABE

En la misma época de la trilogía de Irati Filmak se estrenó otro medimetreaje en euskera: *Oraingozen izen gabe*, de José Julián Bakedano. Al igual que los otros tres, también se basaba en la literatura, aunque tomando el camino de la libre adaptación. Bakedano y Bernardo Atxaga adaptaron el cuento *La intrusa* de Jorge Luis Borges, ambientándolo en un caserío del Duranguesado: «Irakurri genuenean, filmaren gidoidigilea zen Bernardo Atxagari eta bioi iruditu zitzaigun pertsonaiak euskaldunak zirela, ez zirela holandarrak» (Oter y Zunzunegui, 2016: 31)²⁰. El proyecto fue producido por el propio Bakedano, que solicitó las subvenciones en su nombre, sin productora. Por concurso público, obtuvo financiación del ICAA, el Gobierno Vasco y ETB.

Salvo Luis Iriondo, que interpretó el rol de juez, todos los demás actores eran vecinos del Duranguesado que se ponían por primera vez delante de una cámara. El rodaje completo se realizó en diez días porque nadie era profesional. Uno de los protagonistas, Felix Arkarazo, lo explicó así a la prensa: «Tanto el director como los actores y demás miembros del equipo teníamos permiso o excedencia, cada uno en su actividad, yo en mi trabajo, otros dando clase etc.» (Zarco, 1987).

La elección de los actores locales era indispensable para el director, pues uno de los ejes principales de la propuesta filmica estaba en el uso del euskera: Bakedano quería acercarse al lenguaje oral. Explorar un lenguaje cinematográfico realista. Experimentar con los dialectos. El euskera de las ficciones hechas hasta entonces no le resultaba creíble. Había que bajar a la calle:

Antton Ezeizak eta Koldo Izagirre idazleak esaten zuten euskarak ez zuela balio zineman dramatizatzeke, emaitza oso teatrala izaten zelako. Horixe izan zen abiapuntua. Batuan pentsatzen zutelako gertatzen zen hori. Nik baieztapen hori gezurtatzeko erronka bota nion neure buruari, baina ez euskara normalizatuan, jatorrizkoan baizik; kasu honetan, bizkaieraz. Berezko euskaraz hitz egiten zuten bi lagun hartu nituen, esperientziarik gabekoak. Filma ildo horretan da experimental: euskarak hizkuntza dramatiko gisa balio duela egiaztatu nahi nuen (Oter eta Zunzunegui, 2016:31)²¹.

²⁰ «Al leerlo, a Bernardo Atxaga, guionista de la película, y a mí, nos pareció que los personajes no eran holandeses, sino vascos» (t.d.a.).

²¹ «Antton Ezeiza y Koldo Izagirre decían que el euskera no servía para dramatizar en el cine ya que el resultado era muy teatral. Esto era porque pensaban en *batua*. Yo, como reto personal, me propuse rebatirlo, pero no en un euskera normalizado, sino original, en este caso vizcaíno. Cogí a dos personas sin experiencia que hablaban un euskera natural. Esta película es experimental en ese sentido, probar que el euskera es válido como idioma dramático (t.d.a.)».

Se buscaba el realismo, una vez más. Por eso, por ejemplo, la prostituta hablaba en español, y mientras los dos hermanos hablaban en dialecto vizcaíno, el juez hablaba en euskera estándar. El actor Felix Arkarazo valoraba muy positivamente la propuesta del director:

Yo creo que es la primera película en la que lo que los personajes dicen suena a auténtico y verdadero, ya sé que parece una farolada pero creo que es así y de hecho pienso que la gente sabe apreciar eso. (...) Por desgracia, en las películas que se han rodado hasta hoy en Euskadi y en euskera no se ha dado (Zarco, 1987).

El film se estrenó en el Festival de San Sebastián en 1987 y obtuvo buenas críticas. Sin embargo, apenas tuvo distribución. Bakedano lo explicaba así en *Argia*: «Filmearen luzeeragatik ez da komertzializatu, ordubeteko erdimetraia besterik ez da-eta. Ez geneukan luzemetraia bat egiteko adina dirurik: zer nahi duzu 17 milioi pezetako aurrekontuz?»²² (Arrese, 1987). No obstante, sirvió para relanzar el debate sobre el euskera en el cine. Bakedano quiso crear un «lenguaje dramático» para la lengua vasca, y trascender, en sus propias palabras, el debate «cine vasco/euskal zinema», reivindicando un nuevo concepto: «cine euskaldun».

Apostua orduan, euskaldunon ikuspuntutik baliozkoa izango den zinea egitea da. Ostera, ez du zentzurik halako pelikula bat errodatzek, zeinean aktore bakoitza bere euskalkian mintzatuko den eta gero gaztelerara nahiz euskara batu eta gramatikal batetara bikoiztuko den... Esan liteke, zinean sinegarritasun baldintza literaturan baino askoz nabarmenagoa dela, bapatean eta begitak zein belarrietatik sartzen den neurrian, kasik beste ezer ulertzeko denborarik gabe (Arrese, 1987)²³.

2.6. KARELETIK

En 1987, coincidiendo con el 50 aniversario del bombardeo de Gernika, se produjo un film sobre *Lauaxeta*, poeta *euskaldun*, pionero de la literatura en euskera, fusilado por los franquistas en 1937. Sin embargo, a pesar de la generosa subven-

²² «El film no se ha podido comercializar porque es un medimetro de una hora. No teníamos dinero para hacer un largo. ¿Qué quieres con 17 millones de presupuesto?» (t.d.a.).

²³ «La apuesta era hacer un cine que fuera válido desde el punto de los euskaldunes. En cambio, no tiene sentido rodar una película así, en la que cada actor hable en su dialecto y luego se doble al castellano o a un euskera *batua* gramatical. Se puede decir que en el cine las condiciones de la credibilidad quedan más al descubierto que en la literatura, porque nos entra todo por ojos y oídos, sin tiempo a pensar nada más (t.d.a.).».

ción directa que le otorgó el Gobierno Vasco, y la participación de ETB, se rodó en español. Aquel mismo año, con un presupuesto mucho más modesto y poniendo dinero de su bolsillo, el escritor Angel Lertxundi sacó adelante *Kareletik*, primer largometraje rodado íntegramente en lengua vasca. El director se quejaba de las dificultades con que se encontró para ello:

Inoiz produktoraren aldetik euskaraz errodatzearen zailtasuna eta ez-egokitasuna planteatu denean —euskaraz egiteak zailtasun haundiagoak bait ditu, teknikoak nahiz publizitarioak— nik beti insistentzia handiz defendatu izan dut euskaraz egitearena, arrazoi batengatik: Eusko Jaurlaritzak behartzen duelako egin izan diren euskarazko bikoizketak «juzgado de guardiakoak» dira. Ez da aski bikoizketak egitea, kontrol bat ere jarri beharra dago. Bestela, alper alperrik da, hobe da ezer ez egitea (Gotioltza y Landa, 1986)²⁴.

Kareletik contaba la historia de un barco pesquero que hacía contrabando. Una noche, uno de los marineros caía por la borda, en medio del mar. Al regresar al puerto, todo el pueblo culparía a otro marinero de haber asesinado a su compañero, por estar los dos enamorados de la misma mujer. Rodada en un contexto histórico en el que la violencia política producía grandes tensiones en el País Vasco, Lertxundi quiso retratar la losa de la presión social, el drama de ser señalado. Según señalaba el propio director:

La murmuración que es capaz de provocar una muerte, cosa que en este país ha sucedido tantas y tantas veces. «Algo habrá hecho». Cuando ETA mata a un policía, cuando mata a un chivato, cuando mata a un traficante, «algo habrá «hecho». Como las pintadas en las paredes, que ya te están avisando y te están culpabilizando de algo (Citado por Roldan Larreta, 1998).

El crítico Xabier Portugal celebró que el segundo film de Lertxundi (recordemos que había dirigido el mediometraje *Hamaseigarrenean aidanez*) era «mucho mejor» que el precedente, y destacaba que la interpretación que Mikel Garmendia hacía del personaje Balantxas, quedaría para la historia del cine en lengua vasca: «Euskal zinemaren pertsonaien arteko erreferentzia izango da»²⁵ (Portugal, 1987).

²⁴ «Cuando desde la productora se me ha planteado la dificultad de rodar en euskera —porque rodar en euskera conlleva grandes dificultades, tanto técnicas como promocionales — yo siempre he defendido hacerlo, por una razón: los doblajes que se hacen por imposición del Gobierno Vasco son de «juzgado de guardia». No es suficiente hacer doblajes: hay que poner un control. Sino no vale para nada, es mejor no hacerlos» (t.d.a.).

²⁵ «Se convertirá en un personaje de referencia dentro del cine vasco» (t.d.a.).

Sin embargo, la película tuvo una repercusión muy modesta. Apenas 11.500 espectadores acudieron a verla y las críticas fueron frías. Lertxundi vio en su piel cuánto costaba ir en contra de la tendencia dominante. Y por ello denunció la «hipocresía» del Gobierno: «Gasteizko kontseilari orde batek esaten duenean *Kareletik* subentzionatzerakoan euskara laguntzen ari dela, nik esango nuke hori gezur hutsa dela. (...) Erderazko filme bati eta *Kareletik* filmeari lege bera eta erizpide bera aplikatu zaizkio, eta hori praktikan erdera primatzea da» (Gotioltza y Landa, 1986)²⁶.

2.7. KE ARTEKO EGUNAK

La experiencia de *Kareletik* fue importante, porque demostró que era posible, aún con dificultades, afrontar la realización de un largometraje en euskera. Y así, dos años más tarde, Antton Ezeiza daría el paso de producir un film de envergadura en lengua vasca: *Ke arteko egunak*, un drama existencial sobre el regreso de un hombre a un País Vasco políticamente convulso, construido a partir de elementos autobiográficos del propio autor. El Gobierno Vasco, a pesar de ello, no apoyó la cinta (Rol-dán Larreta, 1998:138).

Escrita junto a Koldo Izagirre, la película de Ezeiza apostó por un euskera standard, urbano y moderno. Sin embargo, el planteamiento lingüístico se vio lastrado por la elección del protagonista, el famoso actor mexicano Pedro Armendariz jr. (amigo íntimo del director), cuyos diálogos se escucharían doblados al euskera. Si bien entonces no resultaba extraño doblar a un actor extranjero de prestigio en un film cuyo idioma desconocía, lo cierto es que la presencia de la voz doblada de Armendariz, al menos para el espectador de hoy en día, resulta desconcertante.

Ke arteko egunak se estrenó en competición en la Sección Oficial del Festival de San Sebastián, y tras estar hasta última hora en las quinielas para ganar la Concha de Oro, finalmente obtuvo el Premio Donostia. Una hazaña remarcable para el segundo largometraje rodado en euskera en la historia. Sin embargo, la película (en la cual no se caracterizaba a la izquierda abertzale como un sector anti-sistema, sino como una parte consustancial de la sociedad vasca) generó gran polémica entre los críticos españoles. También le dio la espalda la mayoría de los críticos vascos que hasta entonces habían acogido con generosidad las películas del llamado «cine vasco». En ese sentido, desde las páginas de *Argia*, Juan José Iribar señaló: «Egun batetik bestera zine baskoa behin eta berriro goraiatu dutenak kritiko zorrotzak bilakatu dira.

²⁶ «Cuando un vice-consejero de Vitoria dice que al subvencionar *Kareletik* están ayudando al euskera, yo contestaría que es completamente falso. (...) A *Kareletik* y a las películas en español se les han aplicado las mismas leyes y los mismos criterios, y en la práctica, eso, es primar al español» (t.d.a.).

Beraiek jakingo dute aldaketa horren arrazoia, baina alderdikeriaren usaina nabarmen-egia izan da» (Citado por Izagirre, 1996:56)²⁷.

En suma, con *Ke arteko egunak* el euskera rompió diferentes tabúes en su batalla por hacerse un hueco en el cine. Koldo Izagirre, co-guionista de la película afirmaría que Ezeiza demostró muchas cosas con su trabajo a la sociedad vasca: «Euskaraz so-lasturiko filme batek ez duela zertan baserri girokoa edota etnikoa izan; euskaraz ez jakitea ez dela traba euskaraz filmatzeko (...) eta euskaraz eginiko zinemak badaukala ikusleriarik ere erakutsi zuen» (Izagirre, 1996:117)²⁸. En efecto, el film tuvo 50.663 espectadores, y la versión original subtitulada al castellano se mantuvo seis semanas en cartelera.

3. Conclusiones

Tras el fin de la dictadura franquista y la aprobación de Estatuto de Gernika, en 1979, se dieron por primera vez las condiciones mínimas para la producción de películas profesionales en el País Vasco. Ante la opresión lingüística del franquismo, en un contexto de renacimiento cultural, durante la segunda mitad de la década de los 70 y principios de los 80 dominó en la sociedad y entre los cineastas la idea de que el futuro cine vasco debería ser principalmente en euskera. Sin embargo, cuando comenzó a ser posible producir películas más allá del amateurismo y la militancia, la cuestión de la lengua quedó relegada a un segundo plano. En este artículo se ha estudiado la presencia del euskera en las películas producidas en la CAPV entre 1981 y 1989, el papel del idioma en la política cinematográfica del Gobierno Vasco y los prejuicios, dificultades y retos que se encontraron las cintas que incorporaron de una u otra manera el euskera al cine.

En primer lugar, se ha comprobado que la presencia del euskera en el cine de la CAPV durante los años 80 fue marginal. De los 31 largometrajes de imagen real estrenados en salas de cine, 29 fueron rodados en castellano, fueron excepcionales los que incorporaron algunos diálogos en euskera para acercarse a un cierto bilingüismo, y solo dos apostaron por una versión original en lengua vasca: *Kareletik* y *Ke arteko egunak*. A partir de 1981, el Gobierno Vasco puso en marcha una línea de ayudas al cine que trajo consigo un aumento considerable de la producción. Sin embargo, con respecto a la lengua, entre los requisitos para acceder a las subvenciones solo se exi-

²⁷ «De la noche a la mañana, quienes habían apoyado una y otra vez el cine vasco, se han vuelto feroces críticos. Ellos sabrán la razón del cambio, pero el olor a partidismo canta demasiado» (t.d.a.).

²⁸ «Demostró que un film dialogado en euskera no tenía que ser forzosamente ni étnico ni de ambiente rural, que no saber euskera no era una traba infranqueable para rodar en euskera (...) y demostró también que el cine realizado en euskera sí que tiene espectadores» (t.d.a.)

gió la entrega de una copia doblada al euskera, con lo que en la práctica ni se primó, ni mucho menos se fomentó el uso del euskera, el cual se encontraba en una situación de fuerte minorización en la sociedad. Al contrario, los números muestran que, al no regular la normalización del idioma en la pantalla, en la práctica se favoreció la producción de cine en español.

Haciendo frente a las críticas aparecidas en la prensa *euskaldun*, en 1985 el Gobierno Vasco encargó la producción una trilogía de medimétrajes en euskera. Sin embargo, fue una apuesta tímida, con un presupuesto muy limitado, sin una reflexión previa sobre la manera de adecuar la lengua a los diálogos y sin opciones de distribución comercial. Con todo, los tres medimétrajes producidos quedaron en tierra de nadie: sin apenas espectadores y rechazados por la propia comunidad *euskaldun* a la que estaban destinados. En la misma línea, la falta de medios fue una constante en las excepcionales producciones que dieron el paso intentar rodar en euskera. Desde *Erreporteroak* hasta *Oraingo izen gabe*, pasando por *Kareletik*, las películas en euskera de los años 80 no recibieron ninguna discriminación positiva por parte de las instituciones y salieron adelante, en parte, gracias a la implicación militante de promotores, cineastas y actores que formaron cooperativas, dejaron sus trabajos o pusieron dinero de su bolsillo para que los proyectos vieran la luz. En el caso de *Ke arteko egunak*, inicialmente el Gobierno Vasco ni siquiera apoyó el proyecto.

En segundo lugar, se ha estudiado cómo las obras que incorporaron el euskera a sus diálogos durante la década de los 80 optaron por diferentes tratamientos a la hora de llevar a la pantalla la realidad lingüística de la sociedad vasca, y cómo al mismo tiempo, para razonar las opciones artísticas escogidas, aprovecharon distintos tipos de argumentos. En ese sentido, se ha comprobado que prácticamente en todos los casos, el eje en la construcción de los diálogos fue la búsqueda del realismo.

Por una parte, la situación diglósica que sufría el euskera en la sociedad empujó a algunos cineastas a intentar representar el bilingüismo social también en la pantalla, diferenciando personajes y contextos en los que se hablaría una lengua o la otra. No obstante, este planteamiento excluía el uso de la lengua vasca de infinidad de argumentos posibles (ejemplo de *Tasio*) y la condenaba a una posición subalterna en cualquier argumento de ambiente urbano (ya que en las ciudades el uso del euskera era muy minoritario), de modo que el único ambiente posible para el euskera como lengua principal quedaba reducido al mundo rural. En suma, se reproducía así dentro de la pantalla la misma situación de minorización que vivía la lengua fuera de ella.

Por otra parte, quienes decidieron apostar por una versión original íntegramente en euskera, se vieron obligados a construir desde cero un modelo de registro dramático que sonara real. En efecto, la falta de tradición cinematográfica y la reciente creación del euskera unificado (acordado en 1968) plantearon dificultades de diverso tipo: desde la alfabetización de los propios directores, la locución de los ac-

tores, la creación de registros realistas para situaciones que no se daban en la sociedad o la propia educación del público. En ese trabajo por adecuar la lengua al cine, participaron algunas de las principales plumas de la literatura vasca, como Bernardo Atxaga, Koldo Izagirre, Arantxa Urretabizkaia y Angel Lertxundi, ofreciendo propuestas diferentes para transitar un camino que nadie había recorrido hasta entonces. Sin embargo, la tarea no tuvo continuidad en la década de los años 90. El espacio del euskera quedó reducido a las ficciones televisivas de ETB, y tuvieron que pasar 16 años hasta que en 2005 se volviera a ver una película en lengua vasca en las salas de cine (*Aupa Etxebeste*).

En resumen, la década de los 80 comenzó como una época esperanzadora para la creación de un cine en euskera. Sin embargo, las dificultades que entrañaba la situación minorizada del idioma y la falta de políticas de fomento del Gobierno Vasco (que priorizó ayudar la producción comercial, por encima de consideraciones culturales) hicieron imposible que se sentaran las bases de una cinematografía en lengua vasca, a pesar de algunas intentos excepcionales. Con todo, el éxito de taquilla de *Erreporteroak* o el premio Donostia concedido a *Ke arteko Egunak* sirvieron para demostrar que, al contrario de lo que sugerían los prejuicios existentes, la lengua poco tenía que ver en el éxito o fracaso de una película, y no tenía absolutamente nada que ver con su calidad artística. Esa lección serviría para que, a partir de 2005, una nueva generación de cineastas, esta vez sí, apoyada por las políticas públicas, pudiera dar por fin inicio a la creación de un cine *euskaldun*.

Referencias bibliográficas

- Amuriza, X. (29 de noviembre de 1984). Tasio eta Montxo Armendariz. *Egin*.
- Angulo, J. (2015). La generación de los ochenta: un viaje de ida y vuelta. En J. Fernandez, *Cine vasco: tres generaciones de cineastas* (pp.70-88). Donostia: Filmoteca Vasca.
- Amigo, A. (11 de junio de 1981). Entrevista. *Egin*.
- Amigo, A. (1984). Lo corto y lo largo en el cine vasco. *Mikeldi*.
- Amigo, A. (21 de septiembre de 1984). Entrevista a Angel Amigo. *La tarde*.
- Armendariz, M. (19 de noviembre de 1984). Tasio. *Egin*.
- Armendariz, M. (16 de setiembre de 2005). La vida no proporciona historias redondas, pero un novelista sí. *El Correo*.
- Arrese, G. (11 de octubre de 1987). Jose Julian Bakedano: Literaturan baino zineman sinesgarritasun-baldintza nabarmenagoa da. *Argia*.
- Azpillaga, P. (2015). Euskal zinema industria gisa. Begiratu bat euskal zinemagintzaren ibilbideari ekonomiaren ikuspuntutik (pp.249-260). Donostia: Filmoteca Vasca.
- Barambones, J. (2011). Una mirada telescópica al cine en euskera: versiones originales, dobladas y subtituladas. *Hermeneus*, 13-1, 25-59.

- Carlos Velo, cineasta ourensán que traballa en Mexico. (16 de octubre de 1976). *La voz de Galicia*.
- Caro Baroja, P. (1 de diciembre de 1978). Cine documental y antropología. Mikeldi.
- De Pablo, S. (2012). *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*. Nevada: Center for Basque Studies.
- Doxandabaratx Otaegi, B. (2020). *Landa eta hiri identitateak talkan Euskal Zinema Berrian*. Leioa: UPV/EHU (tesis doctoral).
- Elortza, G. (Junio de 1966). *Euskal zinerik bai?*. Anaitasuna.
- Ezeiza, A. (24 de setiembre de 1983). Entrevista. *Jaiegin*.
- Ezeiza, A. (10 de julio de 1984). Arratsaldeon denori (buenas tardes a todos). *Egin*.
- Fernandez, J. (2015). *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*. Donostia: Filmoteca Vasca
- Galan, D. (30 de noviembre de 1984). Testimonio de actualidad. *El País*.
- Garcia Idiakez, M. (2011). *Zeluloidezko begiradak*. Donostia: Elkar.
- Gostin, A. (2015). *XX. Mende erditik aurrerako indarkeria politikoaren errepresentazioa euskarazko fikziozko ikus-entzunezkoetan*. Arrasate: Mondragon Unibertsitatea (tesis doctoral).
- Gotiolza I. y Landa, J. (23 de noviembre de 1986). Zinema Euskadin: Eginaren eginez heldutasun bila. *Argia*.
- Martinez, J. (2022). *Irudiz eta euskaraz: gure hizkuntzaren zinema, gure zinemaren hizkuntza*. Bilbao: UEU.
- Iban, A. (19 de mayo de 2001). Antton Ezeizari elkarrizketa. Euskaldunon Egunkaria.
- Iribar, J. (25 de marzo de 1984). Eta gero... sorginak. *Argia*.
- Izagirre, K. (1994). Argitalpen honen hitzaurrea. En R. Saizarbitoria, *Ehun Metro* (pp. 7-8). Donostia: Erein.
- Izagirre, K. (1996). *Gure zinemaren historia petrala*. Donostia: Susa.
- Manias-Muñoz, M. (2015). *Euskarazko zinemaren produkzioa eta finantziazioa (2005-2012)*. Leioa: UPV/EHU (tesis doctoral).
- Manterola, E. (2019). Evolución del cine en euskera y su traducción. En M. Pérez L. de Heredia y I. de Higes Andino (eds.). *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales* (113-144). Castelló: Universitat Jaume I.
- Merikaetxebarria, A. (10 de mayo de 1979). Las pajas mentales ausentes a favor de un cine útil. *Punto y hora de Euskal Herria*.
- Oter, J. y Zunzunegui, S. (2016). *Jose Julián Bakedano: etenik gabe*. Bilbao: Azkuna Zentroa.
- Portugal, X. (23 de noviembre de 1984). Erreporteroak. *Punto y hora de Euskal Herria*.
- Portugal, X. (25 de octubre de 1985). Hamaseigarrenean aidanez. *Punto y hora de Euskal Herria*.
- Portugal, X. (27 de junio de 1986). Ehun metro. *Punto y hora de Euskal Herria*.
- Portugal, X. (4 de mayo de 1987). Kareletik. *Punto y hora de Euskal Herria*.
- Retrato patético del demonio de la apuesta. (13 de octubre de 1985). *Diario Vasco*.

- Roldan Larreta, C. (1998). Irati Filmak, un proyecto singular en el cine de Euskal Herria. *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 344-355.
- Roldan Larreta, C. (1999). *El cine del País Vasco*. Donostia: Eusko Ikaskuntza.
- Silva, I. (18 de agosto de 1977). Cine vasco, ¿cine de Euskadi?. *Punto y hora de Euskal Herria*.
- Sojo Gil, Kepa (2019). The evolution of Euskera in Basque Cinema. *Linguistic Minorities in Europe Online*.
- Stone, B. y Rodriguez, M. P. (2015). *Cine vasco: una historia política y cultural*. Salamanca: Comunicación Social.
- Unsain, J.M. (1985). *El cine y los vascos*. Donostia: Eusko Ikaskuntza.
- Urkizu, U. (15 de diciembre de 2019). 36ko gerrako irabazleek jarraitzen dute botere militarrean eta juridikoan. *Berria*.
- Urretabizkaia, A. (14 de setiembre de 1983). El euskera y el cine. *El Diario Vasco*.
- Zarco, T. (15 de octubre de 1987). Felix Azkarazo: entre el doblaje y la acción. *Punto y Hora de Euskal Herria*.
- Zunzunegui, S. (1985). *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación de Bizkaia.