

CINE

Irati Filmak: Un proyecto singular en el cine de Euskal Herria

CARLOS ROLDÁN LARRETA *

INTRODUCCIÓN

En julio de 1985 la prensa del País Vasco destacaba en sus páginas de cultura el inicio de rodaje de la película *Hamaseigarrenean aidanez*, bajo la dirección del escritor Anjel Lertxundi. La expectación que originaba la cinta se debía en gran medida al protagonismo del euskera en la misma. De hecho, los titulares de los periódicos hablaban con cierta euforia de la “primera película en euskera”¹ dentro de la historia del cine de Euskal Herria. El dato, de todos modos, no se correspondía con la realidad ya que así se olvidaba la labor de Gotzon Elorza con sus cortos documentales realizados en la década de los sesenta y otros trabajos pioneros en la integración del euskera dentro del cine como *Balanzatxoa* (1979) de Juan Miguel Gutiérrez, los veinte cortometrajes de la serie *Ikuska* producida por Bertan Filmeak entre 1979 y 1984, y largos como *Sabino Arana* (1980) de Pedro Sota o *Erreporteroak* (1984) de Iñaki Aizpuru.

En suma, no se puede fechar la introducción del euskera en el cine en el año 85. Como mucho quizás se puede decir que en 1985 por primera vez una película rodada en euskera es capaz de adentrarse con ciertas garantías en el ámbito del cine comercial. Y es que el cine de Euskadi en los años ochenta ha dado un paso fundamental, pasando del voluntarismo de los setenta a una producción que con títulos como *La fuga de Segovia*, *La muerte de Mikel*, *Akelarre*, *La conquista de Albania* o *Tasio* se ha adentrado en los circuitos de exhibición recibiendo alabanzas de la crítica, el apoyo del público,

* Doctor en Historia del Arte

¹ “Primera película en euskera”, *Navarra Hoy*, 19/7/1985.

e incluso en algún caso, generando beneficios económicos. En esta primera mitad de los ochenta, con estas pocas películas, la producción cinematográfica vasca ha avanzado mucho y la posibilidad ahora de preparar cine en euskera cuenta con unas garantías de éxito de las que carecían los directores que se atrevían a rodar en euskera antes del éxito alcanzado sobre todo con *La muerte de Mikel y Tasio*. Este ambiente de optimismo se incrementa además gracias a una nutrida cantera de técnicos y actores formada con tesón en estos duros años. Así, Angel Amigo, cuando el plan de rodar *Hamaseigarrenean aidanez* estaba todavía en gestación ya se defendía de las críticas recibidas por no haber rodado en euskera producciones suyas como *La fuga de Segovia* o *La conquista de Albania* señalando que “gracias al esfuerzo que entonces llevamos a cabo, ahora se puede comprender este proyecto”².

Pero ¿en qué consiste el citado proyecto? Fruto de una idea original del productor Ángel Amigo, a grandes rasgos se trata de rodar en euskera seis películas de producción propia sobre novelas contemporáneas vascas, escritas en euskera, con actores y técnicos del país. Las primeras novelas escogidas son *Hamaseigarrenean aidanez* de Anjel Lertxundi, *Ehun metro* de Ramón Saizarbitoria y *Zergatik panpox* de Arantxa Urretavizcaya. Al final, cuando ya la idea tome cuerpo, la serie se verá reducida a estas tres películas y con un presupuesto de unos 100 millones de pesetas para las tres empezará el rodaje en el verano de 1985. Angel Amigo que había negociado con el Gobierno Vasco la producción de las películas deja en el último momento la serie y es Jesús Acín quien se hace cargo de la producción, creando para ello la productora Irati Filmak³ en 1985 que será la encargada junto al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco de llevar adelante un proyecto concebido para Euskal Telebista. Otro cambio significativo llega con la primera película de la serie, *Hamaseigarrenean aidanez*. Iba a ser dirigida por Imanol Uribe, lo cual era toda una garantía para el buen inicio del proyecto teniendo en cuenta el éxito logrado por este cineasta con sus películas *El proceso de Burgos*, *La fuga de Segovia* y *La muerte de Mikel*, pero en el último momento, Uribe se desentiende de la película, asestando un duro golpe a la empresa. Jesús Acín, ante la imposibilidad de encontrar un nuevo director, se presta a dirigir la

² Declaraciones de Ángel Amigo, *La Tarde*, 21/9/1984.

³ A pesar de que Irati Filmak, dada su trayectoria, ha pasado a la historia reciente del cine de Euskal Herria como uno de los escasos reductos de defensa en cuanto a la integración de la lengua vasca en el cine la realidad es que el objetivo inicial de la productora no era precisamente ése:

“Irati nació más bien como una iniciativa formadora de técnicos de cine en Euskadi. Fue eso más lo que la empujó que la lengua como tal. El hecho de rodar estas tres novelas en euskera, que fue decisión mía, fue un hecho de pura lógica. Las novelas fueron escritas originalmente en euskera y se trataba de llevar esas novelas al cine... a mí me pareció que por pura coherencia había que rodarlas en euskera aunque eso representara incomodidades técnicas, incomodidades para algunos actores que no eran de aquí, que eran de Madrid y tuvieron que aprenderse su papel de memoria, como papagayos, en euskera. Me parecía una cuestión de coherencia. Yo no sabía la trascendencia que eso iba a tener... pero sí pensé que el día de mañana iban a ser considerados referentes, para los chavales de las ikastolas y en todos los lados, porque no se había rodado antes. Yo asistí desde el primero al último día de rodaje de *La fuga de Segovia* y antes no había nada más que los ikuskas y poca cosa más... que yo supiera. Cine reglado del siglo XX rodado en euskera no existía”. (Conversación con Jesús Acín, 1/9/1997).

película aunque antes realiza un último intento; tratar de convencer al propio escritor Anjel Lertxundi para que se haga cargo de la dirección de la película. Este, tras pensárselo durante todo un día al final acepta el reto de colocarse por primera vez en su vida tras la cámara.

En julio de 1985 se presenta oficialmente la serie Irati en rueda de prensa celebrada en Orio, localización donde se va a rodar la mayor parte de las escenas de la primera película. A la presentación acuden Anjel Lertxundi y Xabier Elorriaga como directores de dos de las películas, Jesús Acín y Ángel Amigo como representantes de la producción y Luis María Bandrés, en representación del Gobierno Vasco. Este declara que el objetivo del Departamento de Cultura al producir estas películas en lengua vasca es “comenzar a hacer un cine total y absolutamente vasco” añadiendo además que “esta serie tiene un carácter experimental y en caso de no alcanzar los resultados esperados nos limitaremos a abordar, al menos de momento, experiencias más sencillas, pero tenemos la esperanza de poder continuar con aventuras de este tipo, incluso con mayor frecuencia”⁴. El Gobierno Vasco da un paso adelante sin lugar a dudas, ya que su política lingüística con respecto al cine se limitaba hasta ahora ha solicitar una copia en euskera de la película subvencionada para depositarla en la Filmoteca Vasca. Ahora está apoyando rodajes íntegros en euskera. Ángel Amigo destaca también el protagonismo del euskera en este proyecto cinematográfico señalando que “estas películas no sólo van a ser rodadas en euskera sino que, además, están concebidas para ello porque todo su trabajo artístico, que va desde la base literaria y el guión hasta el trabajo de los actores y la música, estará hecho en nuestra lengua”⁵.

Sin embargo, y a pesar de que hay que insistir en que este proyecto supone un paso adelante en torno al apoyo de las instituciones al cine euskaldun, la propuesta del Gobierno Vasco en torno al euskera y el cine no parece ser tan clara como quiere hacer ver Luis María Bandrés. De hecho, meses antes, el máximo responsable de Cultura del Gobierno Vasco había declarado que “el cine vasco es todo aquel que se hace en este país... no importa que el medio de expresión lingüística sea el euskera o el castellano”⁶. ¿Cuál es la postura oficial entonces del Gobierno Vasco en torno a este tema? Si se atiende a las razones de su máximo responsable el idioma empleado no es en absoluto determinante a la hora de configurar una cinematografía vasca pero según Luis Bandrés el hecho de rodar una película en euskera supone la creación de un cine totalmente vasco. Anjel Lertxundi opina, años después de debutar en el cine, sobre esta contradictoria visión institucional del papel del euskera en la industria cinematográfica:

“A mí me gustaría que el señor Consejero dijera públicamente que el ideal del Gobierno Vasco es que aquí, la única lengua es el euskera: que políticamente asumiera algo que es de su entera competencia, porque a remolque de eso iría el cine. (...) Creo que hay unos discursos con

⁴ “Primera película en euskera”, *art. cit.*

⁵ *Ibidem.*

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

respecto a la lengua que obedecen más a unos intereses políticos que a uno determinados intereses cinematográficos, filmicos o estéticos”⁷.

Este punto de vista es compartido, por otra parte, por Jesús Acín, cercano en esos días a Lertxundi en todo el proyecto de Irati.

“Suscribo totalmente esta afirmación de Anjel Lertxundi y de hecho mi coincidencia con él a nivel ideológico era absoluta. Era entonces absoluta y hoy en día lo sigue siendo en este aspecto (...) La actitud del Gobierno Vasco con respecto al cine es ecléctica. La historia lo dice. De hecho el Gobierno no ha perseverado en esa idea. El Gobierno no me ofreció más literatura para rodar... esa iniciativa no perduró. Yo hubiera considerado un síntoma de excelente salud intelectual el que se hubieran seguido haciendo obras en el cine o en el teatro o editando obras. La edición de libros ha ido, sin embargo, por mejor camino que la producción de cine o el rodaje de películas en euskera. Yo creo que el Gobierno... tal vez sus preocupaciones han ido un poco a remolque de los hechos y de la historia. Los políticos son poco proactivos en cualquier lugar, no solamente aquí. Son más bomberos que otra cosa y se dedican a apagar fuegos donde les surge”⁸.

La serie Irati, tal y como señala Jesús Acín, no va a tener continuidad. El Gobierno Vasco no se compromete de una manera firme con esta apuesta. Pero no sería justo juzgar duramente al Ejecutivo de Gasteiz por esta actitud. Es indudable que si la respuesta popular en el País Vasco a esta oferta habría sido más cálida, quizá el Departamento de Cultura habría seguido apostando fuerte por planes de corte similar. A veces es demasiado fácil apuntar con el dedo hacia los políticos para evitar culpables más incómodos.

En cambio, hay otro factor que resulta decisivo a la hora de abandonar este tipo de proyectos institucionales. Y aquí sí que el culpable es el Gobierno Vasco. La forma de asignar estos fondos públicos para la creación de películas va a ser pasto enseguida de las críticas debido al evidente nepotismo que guía la actitud institucional. En vez de ofertar un concurso en el que todos los cineastas del País Vasco puedan optar libremente a uno de esos encargos financiados con dinero público el Gobierno de Vitoria opta por asignar la empresa a determinadas personas creando un enrarecido ambiente en el sector cinematográfico. De hecho, una idea similar a la serie Irati a realizar en 1988 se encuentra con tal oposición ante esta tendencia al amiguismo que los responsables de Cultura se verán obligados a abandonarlo. Pero esto, con ser importante, forma ya parte de otra historia. Ha llegado el momento de hablar de los tres medimetrajes de la serie Irati.

LOS TRES MEDIOMETRAJES DE IRATI FILMAK

El rodaje de los tres medimetrajes se inició en el verano de 1985 y se realizó de manera continua utilizando el mismo equipo técnico dada la esca-

⁷ Conversación con Anjel Lertxundi, 23/9/1992.

⁸ Conversación con Jesús Acín, 1/9/1997.

sez de medios económicos de la serie. *Hamaseigarrenean aidanez* fue la primera película que realizó Irati. En la novela homónima de Anjel Lertxundi, base de la película, dos historias paralelas se entrecruzan constantemente. Una está protagonizada por Domingo, un hombre obsesionado por el mundo de las apuestas que encontrará un trágico fin por culpa de esta fijación. La otra historia parte de la relación edípica existente entre Domingo y su madre y la irrupción en sus vidas de Marcelina. Esta entrará a trabajar en el caserío como sirvienta y pronto quedará embarazada de Domingo. La madre les obligará a contraer matrimonio y no perdonará nunca el “pecado” de Marcelina, dispensándole tras la boda un trato despótico. Al morir la madre, la situación no cambiará mucho para Marcelina que seguirá padeciendo la misma actitud, ahora por parte de su marido, creándose una situación de dependencia de gran interés dramático. Sin embargo, esta segunda historia tan solo queda sugerida en la traslación al cine de la novela, condicionada a la corta duración del proyecto cinematográfico. Es el tema de la apuesta el gran protagonista de la cinta. No cabe duda de que la película habría ganado mucho si su metraje se habría alargado alcanzando una duración convencional:

“En la novela uno de los aspectos más importantes es el de la sumisión de la mujer con respecto al marido. Esto en la película no aparece tanto. Sí hay apuntes, pero la perspectiva de la mujer, -en ese sentido la novela es polifónica porque aparecen diversos puntos de vista- es fundamental. Sin embargo, en la película, sí tiene importancia pero está más en función del papel de la apuesta. Es uno de los aspectos más importantes al que yo renuncié precisamente por los cincuenta minutos, porque tenía miedo de que se me iba a escapar la película”⁹.

La exigencia de incorporar el euskera al discurrir cinematográfico creó serios trastornos a Lertxundi a la hora de dirigir a los actores. No deja de ser paradójico que un director euskaldun como Lertxundi tuviese problemas con el euskera¹⁰ mientras Alfonso Ungría, cineasta que desconoce la lengua vasca, afrontara el segundo medimetraje de la serie Irati *Ehun metro* con total seguridad manifestando después que la inclusión del euskera no le había supuesto “ninguna dificultad”¹¹. Jesús Acín explica hoy en día su modo de ver las cosas para ayudar a entender mejor esta curiosa contradicción.

“Alfonso Ungría no tenía esa proximidad a la obra que tenía Lertxundi. Lertxundi es euskaldun y lo veía y estaba dirigiendo. Alfonso lo hubiese hecho exactamente igual en inglés. Lo hizo en euskera porque

⁹ Conversación con Anjel Lertxundi, 23/9/1992.

¹⁰ “Los mayores problemas que he tenido a la hora de la dirección de los actores han sido problemas del euskera, del recitado. Problemas de que los actores, en algunos momentos, aunque fueran actores euskaldunes, no tenían el hábito suficiente de expresión en euskera con lo cual desbarraban. (...) Cuando un determinado actor se te pone nervioso, no por el papel que tiene que interpretar, sino por lo que tiene que decir, entonces ahí las dificultades son bastante graves. Eso es a lo que me refería, las dificultades que tiene un rodaje en euskera”. *Ibidem*.

¹¹ Conversación con Alfonso Ungría, 6/9/1992.

yo le dije que lo hiciera en euskera. Si le hubiese dicho que rodara en ruso habría rodado en ruso. Y no era capaz de oír cuando un actor desbarbaba. (...) Claro, *Ehun metro* es una película con 23 flash-back, que eso ya de por sí es una barbaridad y se salva por esa acción tan... Alfonso solía decir que era una fotocopia del libro de Saizarbitoria... y realmente es una fotocopia del libro. En ese sentido no es tan importante que un actor no desbarre”¹².

La primera película de la serie Irati pagó en cierto modo la falta de oficio de su director. Determinados pasajes exigían soluciones cinematográficas más atrevidas aunque también es cierto que la opción elegida por Lertxundi para la transición entre escenas -realizada a modo de golpes secos, evitando un recurso más convencional como el fundido encadenado- le daba una gran personalidad a la cinta. La crítica la acogió con disparidad de opiniones aunque prevaleció al final una mirada positiva ante este primer trabajo de Anjel Lertxundi. La película, que era esperada con expectación ante la novedad del euskera, se estrenó en octubre de 1985 en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián con presencia de autoridades políticas y diversas personalidades de la vida cultural vasca. El trato dado al euskera se ganó el aplauso de la crítica:

“De la película ofrecida por Anjel Lertxundi cabe hacer otro tipo de subrayados elogiosos. Y uno de éstos, capital, es el que hay que hacer tratando del lenguaje. 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 con lo que la cinta viene a significar un refuerzo importante en este terreno”¹³.

El segundo medimetraje de la serie Irati fue *Ehun metro*, obra basada en la novela homónima de Ramón Saizarbitoria trasladada al cine por el cineasta Alfonso Ungría que ya en 1983 había dirigido dentro del cine de Euskadi *La conquista de Albania*. La trama de la película recoge los últimos momentos en la vida de Jon, un miembro de ETA acorralado en la parte vieja de San Sebastián por la policía. En su huida, Jon se aferra a la vida recordando su pasado lo cual determina esa construcción narrativa a base de continuos flash-back. Este es el gran obstáculo al que debía enfrentarse Ungría porque son evidentes las dificultades que encierra para el correcto transcurrir de una historia la continua interrupción de la misma -Jesús Acín hablaba al recordar el rodaje de la película de 23 flash-back- por medio de retornos al pasado. A pesar de este serio problema, que muchas veces paraliza demasiado el relato, Ungría logró una obra digna en la que brillaba la dirección de actores -Patxi Bisquert y Klara Badiola realizaban una excelente composición de sus personajes- y el montaje. Esta vez el tema del euskera no causó contro-

¹² Conversación con Jesús Acín, 1/9/1997.

¹³ AIZARNA, Santiago, “Retrato patético del demonio de la apuesta-Primera proyección de *Hamaseigarrenean aidanez*, opera prima de Anjel Lertxundi”, *Diario Vasco*, 13/10/1985.

versia. La película desató tantas polémicas que el tema de la lengua pasó a un segundo plano. En primer lugar esa mirada irónica al marco de la capital donostiarra como lugar privilegiado para el turismo en contraste con la conflictiva realidad política de la ciudad -idea extraída de la novela- causó un gran malestar entre la crítica local¹⁴. Aunque realmente esto no fue nada comparado con la reacción de Ramón Saizarbitoria, que en una carta a la prensa renegó de la traslación al cine que había realizado Ungría de su novela. Según el escritor, al redactar el libro planteó una distinción “esquemática y tímida-mente quizá” entre militantes de ETA duros y militantes blandos. En la ausencia de este matiz dentro de la película de Ungría radica el disgusto del escritor y de nuevo, Ungría, en su afán de seguir linealmente el libro para evitarse problemas, se vio envuelto en la polémica:

“La película, dirigida por Ungría, se rodó en unas fechas en que los titulares de los periódicos recogían con insistencia las también insistentes amenazas de ETA a ex militantes de ETA pm que abandonaban la lucha armada integrándose en la denominada operación de reinsertión.

No es este el espacio, y sobre todo no es el espacio suficiente, para explicar con los matices que requiere lo que pienso de la lucha armada en mi país, pero digamos que, así, de entrada, estoy a favor de que quien quiera colgar las pistolas que las cuelgue. En consecuencia tuve interés en subrayar ese aspecto presente en la novela, señalando las diferencias entre el chico comprensivo, que es como nosotros, los que tenemos miedo, decimos chorradas sobre el infinito y estamos seguros de pocas cosas y que muere, no se sabe muy bien por qué o por quién, y el otro, que lo tiene claro y que todavía debe seguir pegando tiros por ahí.

Lamentablemente no pudo ser así, y la cosa quedó en lo que dice Fernando Sabater en su artículo. Ello me impidió participar en el rodaje y, evidentemente, firmar el guión al que, dicho sea de paso, no le faltó quien lo firmase”¹⁵.

Ungría, al conocer la reacción de Saizarbitoria, mostrará su sorpresa ante el contenido de la carta. En una entrevista concedida a este historiador Alfonso Ungría señalaba que *Ehun metro* es la película “en que menos me he inventado cosas” recalcando además que “en la novela no existe esa diferencia, o es tan tímida como él dice que no está clara”. También dejaba claro que si el autor de la novela no participó en el guión no fue porque alguien se lo impidiera sino “porque no quiso”:

¹⁴ “Filme realizado con gran sensibilidad hacia ese paisaje donostiarra en el que la historia se consume; a veces, con exceso de euforia ante determinados lugares como el Paseo de la Concha que, aun siendo verdad es más elegante que lo digan otros, o al menos buscando mejor panorama natural y humano, que sí los tiene”: AIZARNA, Santiago, “Crítica de *Ehun metro*”, *El Diario Vasco*, 19/6/1986.

¹⁵ SAIZARBITORIA, Ramón, “Literatura, cine y lucha armada”, *El País*, 7/7/1986.

“El escribió un tratamiento de guión y entonces yo, en una conversación con él, le convencí de que no estaba bien aquello. Y entonces a mí me dijo, bueno, pues escríbelo tú. (...) Y sin problemas. Yo nunca he tenido ningún problema con Ramón Saizarbitoria. Ni lo más mínimo. Vamos, es la primera noticia que tengo”¹⁶.

Los testimonios de Ungría y Acín y la misma comparación del libro con la película revelan que la fidelidad de la versión cinematográfica es grande. Quizá es en la propia evolución política de Saizarbitoria -la novela data de 1976 y la película de 1985- donde hay que encontrar los verdaderos cambios. Ungría señalaba en este sentido los intentos de Saizarbitoria de adecuar la novela al País Vasco de los años ochenta:

“Yo lo que creo, al leer esto, es que *Ehun metro* es una novela de hace como 17 o 18 años. Yo creo que la novela él la escribió con un sentimiento que luego ha transformado. Quiso que en el guión o en lo que él hubiese querido hacer en la película hubiese cambiado un poco su novela. Y yo sin embargo fui fiel a la novela. Entonces es eso lo que no le gusta. (...) El ya no estaba totalmente de acuerdo con lo que había escrito, aunque la novela le gustase. La quería reactualizar y yo no le dejé”¹⁷.

Por último, alejado de tanta polémica, llegó el estreno de *Zergatik paxox*, el medimetraje de Xabier Elorriaga basado en la novela corta de Arantxa Urretavizcaya que cierra la serie. El trabajo más discreto de cara a la opinión pública -carecía de ese aire novedoso en torno al euskera que contenía *Hamaseigarrenean aidanez* y en todo el proceso de creación la relación entre Elorriaga y Urretavizcaya nada tenía que ver con el desencuentro permanente de Ungría y Saizarbitoria- se reveló al final como el trabajo cinematográfico más logrado de la serie Irati. La triste historia de una mujer abandonada con su hijo por su marido y todo el cúmulo de sensaciones que esa situación provoca en su ánimo, desde la soledad y la presión de la responsabilidad de salir adelante con el hijo hasta la victoria final de aprender a vivir sin depender de nadie, es abordada por Elorriaga con un talento impropio de un de-

¹⁶ Conversación con Alfonso Ungría, 6/5/1992. Curiosamente, Alfonso Ungría no conocía la carta que escribió Ramón Saizarbitoria hasta que este investigador se la enseñó en entrevista personal realizada en 1992. Por otra parte, las opiniones de Jesús Acín en torno a este tema corroborean las declaraciones de Ungría en torno al fiel traslado efectuado de la novela al cine. Acín también recuerda que el desencuentro entre Saizarbitoria y Ungría fue total desde un principio:

“Yo presioné a los directores... bueno en el caso de Anjel Lertxundi era innecesario porque él era el autor y en el caso de Arantxa Urretavizcaya tampoco era muy necesario porque Arantxa tenía una relación con Xabier Elorriaga muy estable y participó en la confección del guión... pero yo traté de que Alfonso Ungría y Ramón Saizarbitoria llegaran a un acuerdo en el tratamiento del guión. Tuvieron muchas reuniones. Reuniones, por lo que me decían ambos, bastante estériles. No llegaron a entenderse, no sé por qué y entonces Ungría me dijo, *voy a hacer una fotocopia porque no quiero meter la pata con este hombre ya que no me entiendo con él. No voy a rehacer el guión sino que voy a retratar el libro tal cual*”. Conversación con Jesús Acín, 1/9/1997.

¹⁷ Conversación con Alfonso Ungría, 6/5/1992.

butante. No sólo el quehacer del cineasta tras la cámara resulta fundamental para el buen discurrir del film. La fotografía de Hans Burmann, la cuidada banda sonora de Pascal Gagne y Amaia Zubiria o la lograda interpretación de Arantza Rentería en el papel protagonista se unen para elevar el nivel de esta producción vasca.

Quizá le faltó al Gobierno Vasco un tanto de imaginación para distribuir con eficacia los mediometrajés de la serie Irati. Evidentemente era un problema exhibir al público tres películas de una hora de duración cada una por un problema obvio de adaptación a los límites horarios convencionales para la distribución comercial. Faltó imaginación o no se quiso realizar un último esfuerzo para intentar llegar lo más lejos posible con este producto¹⁸. Pero a pesar de este inconveniente la realidad es que, artísticamente hablando, el esfuerzo de Irati se saldó con balance positivo. Había llegado el momento, tras este esperanzador primer paso, de intentar hacer lo mismo con una producción de largo metraje con más expectativas de cara al público.

EL FIN DE UNA AVENTURA EFÍMERA. KARELETIK Y GRAN SOL

La cuarta película de la productora Irati, *Kareletik*, parte de una novela de Anjel Lertxundi redactada casi al mismo tiempo que el guión cinematográfico. El título, que en castellano significa “por la borda”, viene del término marinerío “karel” que puede traducirse como “exterior de la embarcación”. La financiación de la película siguió un proceso distinto al de los tres mediometrajés anteriores. Esta vez la producción no corría a cargo del Gobierno Vasco, aunque éste contribuyó con 20 millones de subvención siguiendo de alguna manera con esa apuesta institucional que buscaba la normalización de la lengua vasca dentro de la industria cinematográfica. El Ministerio de Cultura aportó 21 millones como subvención anticipada. Al final, *Kareletik* contó con un presupuesto de 63 millones de pesetas. La trama, inspirada en un hecho real ocurrido en Orio, se centra en la tripulación de un barco que compagina la actividad pesquera con el contrabando. El paso del tráfico de tabaco al tráfico de drogas y el enfrentamiento entre Miel y Agustín, dos marineros enamorados de la misma mujer, enturbian el ambiente dentro del barco hasta que llega la tragedia. Una noche alguien arroja por la borda a Agustín recayendo todas las sospechas sobre Miel. Al regresar la tripulación al

¹⁸ “No tuvieron relevancia. Hay que tener en cuenta que todos los circuitos están hechos para largometrajes de hora y media y que técnicamente hablando son mediometrajés porque duran entre una hora y hora y media. Simplemente pasan de la hora para poder adquirir la calificación técnica de mediometrajés. Eso sí es un problema. Creo que *Hamaseigarrenean aidanez* hubiera podido distribuirse en circuitos. *Zergatik panpox* también... todas... tal vez *Ehun metro* era la única película que parecía encajar en el tiempo y se podía hacer en una hora nada más. Fue un problema para su distribución. De hecho fue un problema para el propio Gobierno. 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?. (...) El tema está en que la distribución de las películas no se atendió. Como había canales institucionales... había muchos sitios que las querían ver, ikastolas... se prepararon unos circuitos de distribución muy del pueblo y luego estaba la televisión. Y entre los circuitos institucionales de la cultura vasca y la televisión engulleron las películas y no se exportaron. No se pusieron en el escaparate”. Conversación con Jesús Acín, 1/9/1997.

pueblo, los vecinos condenarán de antemano a Miel. Esa reflexión en torno a la violenta conspiración silenciosa de la masa es lo que más interesaba a Lertxundi. De hecho, ese mundo de sospechas maliciosas, de violencia sumergida en lo más hondo de una colectividad, en este caso la vasca, es patente tanto en *Hamaseigarrenean aidanez* como en *Kareletik*. Para Lertxundi es un retrato fiel de un modo muy concreto de comportamiento vasco:

“Creo que tanto en *Hamaseigarrenean aidanez* como en *Por la borda*, hay unos componentes de funcionamiento psicológico sobre la violencia que son para mí paradigmáticos. Yo siempre suelo decir que el personaje de *Hamaseigarrenean aidanez* no hubiera muerto si no hubiera habido gente que lo hubiera jaleado. No se hubiera enfrentado a esa bestialidad sin gente que hubiera apoyado esa apuesta. Porque pierde todo el sentido. La violencia necesita el ropaje y el celofán de un cierto hábito social. Porque si no, pierde totalmente el sentido y desaparece. Está claro el tema, por ejemplo, del terrorismo sin soporte social en Alemania, en Italia, etc. Entonces, cuando desaparece ese celofán, el terrorismo se disuelve como un azucarillo. O en el caso de *Kareletik*, 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 de las paredes, que ya te están avisando y ya te están culpabilizando de algo. Cuando yo estoy haciendo *Kareletik* o *Hamaseigarrenean aidanez* estoy hablando de un tipo de comportamientos que son muy nuestros y que también se reflejan en otros comportamientos nuestros, ya mucho más políticos”¹⁹.

La base de la historia, de indudable interés, no se ve acompañada, lamentablemente, por un tratamiento cinematográfico adecuado. El aspecto fundamental de la película, la trama negra, no está resuelto con demasiado acierto, quedando en evidencia elementos tan importantes como el suspense o el ritmo narrativo. La notable ambientación de la película, la sólida dirección de actores o esa interesante visión sobre los mecanismos de la violencia en el País Vasco no fueron suficiente para salvar una producción demasiado irregular. El rodaje se realizó en euskera, tal y como ocurrió en el caso de los tres medimetrajes, por una simple cuestión de coherencia. De nuevo Lertxundi se quejaba de las dificultades que suponía integrar el euskera dentro de la realización cinematográfica:

“Ha sido un trabajo difícil y costoso porque no existe tradición ni clichés narrativos; en el doblaje no estamos en la medida de nuestras posibilidades”²⁰.

¹⁹ Conversación con Anjel Lertxundi, 23/9/1992.

²⁰ IZAGA, Carmen. “Anjel Lertxundi apuesta nuevamente por la sobriedad en *Kareletik*”, *Egin*, 21/5/1987.

Por otro lado, y tal como había ocurrido con los medimetrajes, la presencia del euskera en el rodaje fue resaltada de nuevo por la prensa: “La acción se produce en un barco

Aún Irati Filmak produjo en 1987 otro largometraje, *Gran Sol*, en coproducción con el Centre Promotor de la Image de Barcelona y las productoras catalanas Imatge, Lauren Film, Mare Nostrum y Productora Catalana de Video. Basado en la novela homónima de Ignacio Aldecoa, de nuevo Irati Filmak volvía a la temática marinera en torno a los avatares de la tripulación del barco Lagunak en el caladero de Gran Sol, al sur de Irlanda. Pero gran parte del espíritu de la productora vasca -la lucha por un cine euskaldun- se perdía ahora en esta coproducción rodada en castellano. A pesar de ser una película digna, como *Kareletik*, *Gran Sol* no gozó de gran repercusión. Jesús Acín decidió entonces abandonar su dedicación al cine al verse incapaz de compaginar su actividad de médico con las arduas labores de producción²¹, desapareciendo así Irati Filmak del panorama cinematográfico vasco.

Queda la duda de saber qué hubiera sido de un proyecto cinematográfico como el planteado por la productora Irati con dos o tres producciones de verdadero éxito. En ese sentido la actividad de Irati se desarrolló precisamente en el momento más desafortunado. Durante la segunda mitad de los ochenta el cine del País Vasco entró en un período de crisis evidente y las películas realizadas en esos años no obtuvieron la repercusión de producciones del período 1981-1984 como *Tasio*, *La fuga de Segovia* o *La muerte de Mikel* o de los años noventa, con la aparición de jóvenes cineastas de gran éxito de crítica y público como Enrique Urbizu -*Todo por la pasta*, *Cachito*-, Juanma Bajo Ulloa -*La madre muerta*, *Alas de mariposa*, *Airbag*-, Julio Medem -*Vacas*, *La ardilla roja*, *Tierra*- o Alex de la Iglesia -*Acción mutante*, *El día de la bestia*-. Quizás una película similar a estas citadas bajo el abrigo de una productora comprometida con la presencia del euskera en el cine y la historia de la lengua vasca dentro del séptimo arte sería otra muy distinta. La realidad es que los esfuerzos de Irati Filmak no alcanzaron los logros finales soñados. El recuerdo de Jesús Acín, hoy totalmente retirado de la producción cinematográfica, es incapaz de ocultar su decepción ante el desarrollo del cine de Euskadi en los últimos años:

que va a la pesca. El lugar donde se produce y las personas que la componen son vascos euskaldunes. Por esta razón el rodaje en sonido directo es en este idioma. Después las exigencias del mercado y la comercialización la han hecho doblar al castellano. Este trabajo se ha hecho con mucho cuidado, concienzudamente. Ahora quiere pensar Lertxundi que habrá correspondencia en los otros directores del cine vasco al poner en euskera sus producciones. Hagan algo más que cumplir un expediente y obligarse a las cláusulas del Gobierno Vasco haciendo un trabajo plano, lineal". PAGOLA, Manu, "Ángel Lertxundi. De la literatura al cine", *Deia*, 9/5/1987.

²¹ "Se me estaba planteando un problema personal de vida. Yo no dejé de ser médico durante todo este tiempo y era una cosa tremenda. Tenía una jornada intensiva, trabajaba casi ocho horas diarias como médico y después tenía una jornada intensiva de oficina, de tal manera que había días que me metía en la cama a las cuatro de la mañana y me levantaba a las ocho. No podía seguir así. (...) Perdí un poco de dinero con el cine, algunos millones... no muchos, tampoco como algunos compañeros han perdido, y no me fui ni arruinado, ni desencantado, ni triste. Me fui porque veía que no podía ser... de hecho dos años después de marcharme me dio un infarto. Yo lo estaba viendo venir, me va a dar un infarto y me va a matar porque tenía una edad en la que los infartos matan... Veía que aquella vida no era nada buena para mí y aunque la dejé a los dos años me dio un infarto. O sea, que no estaba muy descaminado". Conversación con Jesús Acín, 1/9/1997.

“Me ha decepcionado la evolución del cine vasco, el que no cuajase. Si hubiera cuajado como cine estoy seguro de que las iniciativas de los rodajes en euskera hubieran seguido. Se hubieran hecho rodajes en dibujos animados... ahí está Juanba Berasategi haciendo dibujos animados... si cuaja la animación... el país tiene una lengua y va a producir en esa lengua. Yo lo veía como una consecuencia lógica. ¿Que hubiera un cine propiamente vasco diferenciado por la lengua? Yo no tenía muchas esperanzas de que eso sucediera. ¿Que hubiera un cine propiamente vasco como hay una máquina herramienta vasca? Yo siempre contemplé el cine como industria... al margen de las connotaciones culturales que tiene. Hay una máquina herramienta propiamente vasca porque es buena... podría haber un cine vasco muy bueno y naturalmente sería rodado en euskera. Aunque se rodara en castellano también. No tiene mayor problema. Los catalanes ruedan en catalán y de vez en cuando ruedan en castellano... depende cómo quieran ganarse el dinero.

A lo mejor pasaba que con un cine puramente vasco la industria nos habría dado para, cuando hubiéramos querido ganar dinero, haber hecho una película en castellano... en fin, ese era el horizonte deseable, pero no ha podido ser. Por lo menos hasta ahora. Vete a saber, a lo mejor todavía se puede. La televisión es el futuro y la televisión puede pegar tirones muy fuertes del cine y de la lengua... si quiere. Otra cosa es que quiera”²².

La evolución del euskera dentro del cine tras la desaparición de Irati Filmak ha tenido luces y sombras, prevaleciendo, por desgracia, la oscuridad. En todo caso ahí queda grabada para la historia la valerosa iniciativa de una productora que apostó con decisión por la plena integración del euskera en un mundo tan difícil como el del cine.

LABURPENA

1985ean, Irati Filmak, Produztkio-etxeak, Eusko Jaurlaritzaren babespean, Euskalerrian, azken urteotako zinean parerik ez zuen egitismo zinematografiko berezi baten lehen urratsak eman zituen: Hiru euskal idazle garaikideren elaberri bana oinarritzat harturik, beste horrenbeste pelikularen errealizazioa euskara hutsean. Pelikula hauek, metraia laburrekoak zirela eta, banapen-zailtasunen ondorioz ez zuten behar hainbesteko hedapena izan. Hartaz, 1987an *Kareletik* produzitu zuen Irati-k, aurrekoen tankerako filmea berau ere, baina iraupenaren aldetik konbentzionalagoa. Hala ere, *Kareletik*-ek ere porrot egin zuen, eta honek, Irati-ren egitismoaren bukaera ekartzeaz gain, euskarak, zinean irauteko dituen zailtasunak agerian utzi zituen.

RESUMEN

En 1985 la productora Irati Filmak con el apoyo del Gobierno Vasco inició un proyecto cinematográfico singular en la historia reciente del cine de Euskal Herria: la realización de tres películas basadas en sendas novelas de

²² *Ibidem*.

autores contemporáneos vascos rodadas íntegramente en euskera. Las películas no tuvieron gran difusión debido ante todo a las dificultades de distribución por su corta duración, así que Irati produjo en 1987 *Kareletik*, obra de similares características pero con una duración más convencional. Pero *Kareletik* fracasó, precipitando el fin de la aventura de Irati y poniendo de manifiesto las dificultades de supervivencia de la lengua vasca dentro del cine.

RÉSUMÉ

En 1985, la maison de production Irati Filmak, épaulée par le Gouvernement basque, avait commencé une expérience cinématographique très singulière dans l'histoire d'aujourd'hui du cinéma d'Euskal Herria: La réalisation de trois films tirés de romans d'autres contemporains et les trois parlés totalement en euskera. Les films n'avaient pas eu une grande diffusion à cause surtout des difficultés de distribution, dues à leur courte durée. C'est pour cela qu'Irati, en 1987, presenta *Kareletik*, sur la même ligne mais d'une durée normale. Mais *Kareletik* s'avera un gros échec, marqua la fin de l'aventure d'Irati et montra les grandes difficultés de la survie de la langue basque dans le cinéma.

ABSTRACT

In 1985, Irati Filmak production, with the help of the Basque Government, began a film experience very singular in the present history of film in Euskal Herria: The production of three films based on books of some basque contemporary authors, and fully spoken in basque language. The films had no relevance because they were very short, not easy for distribution. So, Irati produced *Kareletik* in 1987 in the same line but longer. However *Kareletik* had no succes at all and it was the beginning of the end of Irati's adventure, showing the difficulties of surviving to the basque language in the film production.

