

**ZINE03**

# ZINE03

**Izenburua:** ZINE03

**Argitalpen data:** Udaberria 2022

**Koordinazioa:** Elías Querejeta Zine Eskola

**Arduradun zientifikoa:** Pablo La Parra Pérez

**Batzorde Editoriala:** Maialen Beloki, Joxean Fernández, Carlos Muguiro, Pablo La Parra Pérez

**Zuzenketa editoriala:** Pablo La Parra Pérez, Felipe M. Retamal

**Diseinu grafikoa eta maketazioa:** Sara Zamarro

**ISSN:** 2792-6761

**Lizentzia:** CC NY-NC-ND 4.0

**Argitaratzailea:**



**Laguntzailea:**



\*ZINEn adierazitako iritziak autoreei dagozkie eta ez dituzte nahitaz islatzen Batzordea Editorialarenak, erakunde editoreenak edo egileak kide dituen erakundearenak.

01	<b>DESLILURAREN BESTE GRAMATIKA BAT: KOLDO IZAGIRREREN AZKEN ZINEMAGINTZA (1989-1992)</b>	05
	Beñat Sarasola	
02	<b>EZ AL DUZU IKUSTEN? ZALANTZAKO BIDAIA ANTXON ECEIZAREN ARTXIBO PERTSONALEAN BARRENA</b>	32
	Maialen Beloki Berasategui	
	FILM BAT IDATZI (DESKRIBATU) ZUEN PSIKIATRA	39
	Irati Crespo	
	ANTONIO MAITEA: ANTZON! ANTCHON? ANTÓN?	44
	Maialen Beloki Berasategui	

**DESLILURAREN BESTE GRAMATIKA BAT:  
KOLDO IZAGIRREREN AZKEN ZINEMAGINTZA (1989-1992)**

**01**

## DESLILURAREN BESTE GRAMATIKA BAT: KOLDO IZAGIRREAREN AZKEN ZINEMAGINTZA (1989-1992)

### Beñat Sarasola

Euskal Herriko Unibertsitatea

Artikulu honetan Koldo Izagirrek animaziotik kanpo egindako azken zinemagintza aztertzen da deslilura kontzeptuarekin lotuz. Kontzeptu ezagun eta erabilia da espainiar kultur testuinguruan, eta ezaugarritze horretatik abiatuta filmok desliluraren gramatika berri bat proposatzen dutela argudiatzen da. Desliluraren espainiar elaborazioek kontzeptua zentzu existentzian (Labrador 2007) edo politika handiaren zentzuan –frankismo osteko nostalgia berezi moduan– (Vilarós 2018) ulertu izan dute. Alabaina, Euskal Herriko testuinguruek deslilura kontzeptualizatzeko beste modu bat eskatzen du, nostalgia horren baitan dauden erreforma, kontsentsua eta ahanzturaren paradigmak ez zuelako espainiar lurraldeetan bezala funtzionatu. Ildo horretan, Antxon Eceizak zuzendutako (Koldo Izagirre kodigoilari dela) *Ke arteko egunak* (1989) eta Izagirrek berak zuzendutako *Off-eko maitasuna* (1992) bi adibide argi dira Euskal Herriko deslilurak bestelako adierazpen kulturalak sortu zituela ohartzeko. Bietan, Trantsizioak eta postTrantsizioak (1992 urteak sinbolizaturik) ekarritako deslilura termino politikoetan ageri da, hots, egoera politiko gatazkatsuarekiko insatisfakzio modura. Era berean, mugimendu eraldatzaile eta iraultzaileen barrenean sorturiko dinamika kutsatuak aletzen dira, desliluraren beste hondarki batzuk azaleratuz. Azterketarako, Izagirrearen lan horiek garaiko bere ekoizpen literarioarekin erkatzen dira, bien arteko loturak argituz. Lanotako elementu horiek guztiek desliluraren beste gramatika bat taxutzen dute, zeina ezinbestekoa baita hala Euskal Herriko testuinguru politiko-kulturala nola haren baitan sortutako zenbait arte-adierazpide ulertzeko.

**Gako hitzak:** Koldo Izagirre, Antxon Eceiza, Deslilura, Euskal gatazka, Euskal zinema.

**Jasoera data:** 2022ko otsailaren 28a

**Onarpen data:** 2022ko apirilaren 28a

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

**ISSN:** 2792-6761

**Artikulu aipatzeko modua:** Sarasola, Beñat.

"Desliluraren beste gramatika bat: Koldo Izagirrearen azken zinemagintza (1989-1992). *ZINE: Ikerketa zinematografikorako koadernoak* 3 (2022): 5-27.

“Zorioneko izan dadila munduko pelikula txarrena egin nuen eguna” esan zion behin Koldo Izagirrek Hasier Etxeberriari *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan* elkarrizketa-liburuan (Etxeberria 2002, 137). Esan gabe, *Off-eko maitasuna* filmaz ari zen, elkarrizketa hori baino hamar urte lehenago estreinatutakoaz. “Zergatik?”, galdetu zion Etxeberriak, eta Izagirrek erantzun: “Horrek bultza ninduelako idaztearena era guztiz profesional eta independente moduan hartzera” (Izagirre Etxeberria 2002n aipatua, 137). Hogei urte lehenago hasi zen ibilbidearen amaiera sinbolikoa izan zen *Off-eko maitasuna*, Izagirreren film luze bakarra (animaziotik landa).

Juanba Berasategirekin eta Josetxo Alberdirekin egin zituen Izagirrek zinemagintzako lehen urratsak, 1972an (Izagirre 2021a). Jose Antonio Sistiagaren *Ere erera baleibu izik subua aruaren* (1970) filma maiz ikusia zuten hirurek, eta Berasategi Super8-aren zeluloidea berotuz esperimentatzen hasi zen. Luze gabe, marrazki bizidunak lantzen hasi (Berasategi eta Alberdi marrazkilaria ziren), eta halaxe etorri ziren euskarazko lehendabizikoak. 1977an, *Ekialdeko izarra* animaziozko film laburra egin zuen Berasategik, Izagirre gidoilari zela. Urte batzuk geroago, Josetxo Alberdik *Pitxu, alfer haundi* (1987) animaziozko film laburra egin zuen.

Abiapuntu horretatik, Berasategik eta Izagirrek ibilbide oparoa egin zuten, eta, Alberdirekin batera, euskarazko animazioaren aitzindariak izan ziren. Berasategi animazioaz arduratzen zen,

<sup>1</sup> Kasu honetan Ramon Etxezarreta ere aritu zen gidoilari, Izagirrerekin batera (Junguitu 2019, 231).

<sup>2</sup> 1975ean Bernardo Atxagak eta Koldo Izagirrek sortu zuten aldizkaria. Hiru zenbaki argitaratu zituzten. Bigarren zenbakitik aurrera Atxagak taldea utzi (Bilbora joan eta *Pott* aldizkaria sortu zuen 1978an), eta Ramon Saizarbitoria sartu zen. Urtean luzatuko zen Izagirre eta Saizarbitoriaren arteko harreman literario eta pertsonalaren hasiera izan zen.

eta Izagirre, berriz, gidoiaz, eta, bide horretatik, *Fernando Amezketarra* (1979)<sup>1</sup> eta *Kukubiltxo* (1983) film laburrak eta *Kalabaza tripontzia* (1985) film luzea egin zituzten, 1990eko hamarkadan ETBrentzat egindako bertsolaritzarekin loturiko serieez gain (*Fernando Amezketarra, Txirrita, Lazkao Txiki*).

Tartean, baina, Izagirrek Antxon Eceiza ezagutu, eta beste elkarlan emankor bat garatu zuten animaziotik at. 1978. urtearen hasieran ezagutu zuten elkar. Izagirre, *Ustela* literatur aldizkaria<sup>2</sup> amaituta, *Zeruko Argian* hasi zen kolaboratzen Ramon Saizarbitoriarekin batera “Baietz astea gaizki bukatu” izeneko asteroko saila idatziz. Sailean kutsu ironiko-satirikoko artikulua argitaratzen zituzten, batetik, egunerokotasun kultural eta politikoa iruzkinduz, eta, bestetik, elkarrizketak egiten zizkieten garaiko zenbait pertsona (ez derrigorrez famatu) interesgarri, “Pertsonaia, pertsonaiaren pertsonaltasuna, gure pertsona” izeneko atalean. Aldizkariaren 779. zenbakian argitaratu zuten Eceizari egindako elkarrizketa (1978-03-26), eta han egin zuten elkarren ezagutza.

Elkarrizketa interesgarria da, eta gerora Eceizari buruzko ikerketek (Beloki 2010) garatu dituzten zenbait elementu agertzen dira dagoeneko, hala nola (Izagirre eta Saizarbitoria 1978):

- Familiar euskararen transmisioa eten izana, eta, ondorioz, Eceizak berak euskara ikasi ez izana
- PCE Espainiako Alderdi Komunistako militantzia Madrilen 60ko urteetan
- Nazio askapen mugimenduen eta hirugarren-mundismoaren eragina
- Existenzialismoaren eta engaiamendu politikoaren arteko tentsio estetikoa
- Erbesteak piztu zion abertzaletasun erraie-tatikoa
- Eduki iraultzaile eta forma epiko-komertzialaren kontraesana (*Mina, viento de libertad* (1976) filmarekin loturik)

Hortik aurrera, bada, Izagirre (eta haren bidez baita Berasategi ere) Eceizaren proiektuetan kolaboratzen hasi zen. Izan ere, Eceizak ordurako *Ikuska* proiektua zuen eskuartean, eta proiektu horretan parte hartzen hasi ziren Izagirre eta Berasategi.

1973aren bukaeran Eceizak Madriletik ihes egin zuen (1959tik bizi zen han), Carrero Blancoren atentatuko *Operación Ogro* delakoarekin nahasi zutelako (Beloki 2010, 200), eta, Paristik igaro ondoren, Mexikora joan zen erbesteraturik. Lau urte han igarota, 1978an itzuli zen Euskal Herrira, eta bete-betean heldu zion Euskal Zinema Nazionala (*Cine Nacional Vasco*) delakoaren inguruan teorizatzeari, zeina eztabaida errepikatua izango baitzen euskal zinemagintzan 1970eko urteetatik 90ekoetara. Eceizak sutsumi parte hartu zuen eztabaidan, eta kontzeptua definitzeko “irizpideen akelarrea” zegoela salatu ondoren, beraren ustean hiru ziren Euskal Zinema Nazionala osatzen zuten irizpideak: euskaraz izatea, identitate/estetika propioa edukitzea eta eduki politiko batzuen zerbitzura egotea (Beloki 2010, 253-253).

Lerro horretan kokatu behar da *Ikuska* proiektua, zeinak 21 film labor dokumental ekoitzi baitzituen. 1979an *Erreferenduma* film labor dokumentala egin zuen Eceizak, *Ikuska* o ere baderitzona, eta Euskal Zinema Nazionalaren hiru irizpideko bere teoria gauzatzeari ekin zion. Egia da *Ikuska* proiektua egitasmo unipertsonaletik harago joan zen zerbait izan zela eta, ondorioz, ezin sailka daitekeela hertsiki irizpide horien pean (film horietako batzuk gaztelaniaz ere egin zirelako, besteakbeste). Ez alferrik, Eceizaren ustean *Ke arteko egunak* (Antxon Eceiza, 1989) izango da Euskal Zinema Nazionalan bete-betean sartuko den film bakarra (Beloki 2010, 259). Edozein kasutan, *Ikuskaren* borondatea garaiko Euskal Herriaren errealitate soziala filmikoki erregistratzea izan zen, Kataluniako *Noticiari* seriearen ildotik nolabait, eta NO-DOari erantzunez (Beloki

2010, 306). Eceizak sortutako Bertan Filmeak ekoiztetxeak ekoitzi zuen, Lankide Aurrezki Kutxaren (Luis Iriondo, Publizitate eta Marketin buruaren bultzadaz) eta Faustino Orbegozo Fundazioaren finantzazioarekin.<sup>3</sup>

Eceizak ez zekien euskaraz, eta horixe zen bere Euskal Zinema Nazionalaren kontzepzioa gauzatzeko oztopoetako bat. Arestian aipatu bezala, aski modu traumatikoan bizi zuen bere sendiko aurreko belaunaldikoek hizkuntza jakitea eta berak ez jakitea. Arazo hori gainditzeko pertsona klabea izan zen Izagirre, eta, hala, harexeri esker lortu zuen bere egitasmo hori koherenteki aurrera eramatea *Ikuska* seriean, eta, bereziki, *Ke arteko egunak*-en. Izagirre izan zen 80ko hamarkadan Eceizaren eskuineko eskua gidioletan, eta haien arteko elkarlana urtetan luzatu zen<sup>4</sup>.

## Deslilurak

Desliluraren inguruko elaborazio teorikoak ugariak izan dira espainiar testuinguruan (espainolez *desencanto*), eta biziberritu egin dira 2011tik aurrera M15 mugimenduaren bueltan Espainiako Trantsizioa deiturikoaren berrikuspen eta kritika esparru bat garatu zenean. Biziberritze horren adibide izango litzateke Teresa M. Vilarós-en *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* liburu erreferentziala 2018an Siglo XXI argitaletxeak berrargitaratu izana, originala kaleratu eta hogei urtera. Ziur

<sup>3</sup> 10. *Ikuskatik* aurrera Cegasa enpresaren finantzazioa izango zuen (Orbegozo Fundazioaren orde), eta azkeneko biantzat, berriz, baita Baionako Euskal Erakustokiarena ere (Beloki 2010, 313).

<sup>4</sup> Esaterako, Izagirrek gaztelaniazko testuen errebisore lanetarako laguntza eskatzen zion Eceizari. *Agirre zaharraren kartzelaldi berriak* (1999) liburuaren gaztelaniazko itzulpenaren ale mekanografiatu bat dago Eceizaren artxiboan. Itzulpena, *Nuevas prisiones del viejo Aguirre*, 2001ean argitaratu zuen Ttarttalo argitaletxeak.

aski, desliluraren ulerkera hispaniarraren inguruko lan sakonena da. Espainian kontzeptuak berebiziko sona izan du, bereziki Jaime Chávarri zinema-zuzendariaren *El desencanto* (1976) filmaz geroztik, eta, horrekin batera, ideia ulertzeko modu jakin bat garatu da. Deslilura, zentzu orokorrago batean, mendebaldeko kulturako sentipen edo aldarte jakin batekin lotzen da, modernitatearekin hertsiki doan sentipenarekin. Sentipen hori adierazteko izen ugari erabili izan dira XIX. mendean geroztik,<sup>5</sup> baina Charles Baudelaire izan zen zentzu poetiko sakona eman ziona eta ondorengo literatur eta kultur formetan errotik eragin zuena: *spleen*, *ennui*. Gaztelaniaz, tedio hitza erabili izan da eskuarki hura itzultzeko, baina baita *hastío* ere.<sup>6</sup> Euskaraz, Patxi Apalategi itzultzaileak *asper* kontzeptua erabili du nagusiki. Deslilura kontzeptu horien kumea dugu, baina XX. mendeko bigarren erdiko testuinguruan bestelako ñabardura batzuk ditu, areago Espainiar Estatuaren eremura ekarriz gero.

Desliluraren inguruko kontzeptualizazioak bi ildotan bana daitezke: alde batetik, deslilura existentzial baterantz jotzen dutenak, eta, bestetik, deslilura politiko baterantz jotzen dutenak. Egiazki, proposamen gehienak bi ildo horien artean kokatu ohi dira, baina nabarmena da bi ildo horien arteko kontrastea. Lehen ildo

<sup>5</sup> Horrekin loturik leudeke, halaber, melankoliari buruzko teori-zazioak. Zinearekin duen harremana arakatzeko, ikus Santos Zunzuneguiaren *Bajo el signo de la melancolía* (2017).

<sup>6</sup> Luis Martínez de Merloren *Les Fleurs du mal*-en itzulpenean *hastío* erabiltzen da.

<sup>7</sup> Luego no tardaba en volver la desilusión y el tedio.

<sup>8</sup> Edonola ere, *El desencanto* filma ezin koka liteke desliluraren ildo existentzial hutsean: modu aski sotilean bada ere, haren hondo politikoa ere aski aipagarria da.

<sup>9</sup> Con el paso de los años, la mortalidad, la enfermedad, la vejez y la miseria que afecta a una gran parte de esta generación viene a señalar la falsedad de las doctrinas antideterministas y acaba por reconocer la realidad como una verdad innegable.

arestian aipatu *spleen*, *ennui* kontzeptuekin aski zuzenki lot liteke. Bizimolde eta bizi ikuskera jakin batekin lotzen da, zeinak kutsu malditista izaten baitu, arte-munduko *pathos* zehatz batekin. Harekin lotzen den suntsipen-mitoarekin batean, bizilagun baten erretratua egin zuen Andrés Trapiello idazleak bere diarioetako batean (1990ekoa). Arrakasta gutxiko idazle bat, V. izena jartzen diona, alkoholizaturik bizi dena eta edateak ematen zion euforiatik ondorengo beheraldira ibiltzen dena: “Gero, etsipena eta asperra iristen ziren luze gabe” (Trapiello 2000, 253). Anekdota hutsetik harago, belaunaldi baten adibidetzat erabiltzen du Germán Labrador-ek (2007) V.-ren kasua Panero anaien kasuarekin lotuz.<sup>8</sup> Literaturaren eta bizitza errealearen bidegurutzean dauden kasuak dira, zeinean bizitza dekadente bat literatura (txarra, Trapielloren iritzian) egiteko aukera moduan ikusten den; hortik Labradorrek ezaugarritzen duen desliluraren lilura. Espainiako Trantsizioan azaleratu zen belaunaldi bat genuke, zeinak errealtate frankista grisari itzuri egin nahi izan baitzion literaturaren (eta artearen) lilura besarkatuz, baina, ordena berriaren ezartzearekin (1981etik aurrera), egitasmo horren faltsukeria azaleratzen da: “Urteen joanean, belaunaldi honen zati handi bat zeharkatzen zuten hilkortasuna, gaixotasuna, zahartzarua eta miseria doktrina antideterministen faltsutasuna erakustera datoz, eta errealtatea egia ukaezin gisa aitortzen amaitzen dute”<sup>9</sup> (Labrador 2007).

Desliluraren beste lerro markatuak soslai politikoagoa du, eta XX. mendeko bigarren erdiko ezker tradizioko proiektu politiko iraultzaileen krisiarekin zuzenki loturik dago. Oro har hitz eginda, 68ko borroka zikloaren ondotik iraultzaren ideia, Frantziar Iraultzatik Errusiar Iraultzara hedatutakoa, ahulduz joan zen ezarian. Borroka ziklo hark ez zuen erregimenik irauli, eta ezkerreko zenbait pentsalarik (Theodor Adornok, esate batera) kapitalismo postindustrial iraultzeko



zailtasunaren inguruan teorizatu zuten zenbait urte lehenagotik.<sup>10</sup> Krisi horren gertakari sinboliko indartsuena 1989ko altzairuzko oihalaren eraistea dukegu; irudi zuen Sobietar Batasuna eta harekin loturiko espazio politikoaren hondoratzeak kapitalismoaren garaipen eztabaidea berretsi zuela.<sup>11</sup> Hala, Espainian desliluraren inguruan garatutako eztabaida 1968-1989 tarte horretan kokatu zen bete-betean, eta zentzu politikoan, garai horretan sakondu zen iraultza politikoarekiko eszeptizismoaz blaitu zen. Noski, testuinguru espainiarrean kontuan hartu beharreko beste gertakari klabea 1975eko Francoren heriotza da, eta haren ondotik martxan jarritako erreforma politikoa.<sup>12</sup> Claudio Magrisek aski ondo ezaugarritu zuen 90eko hamarkada hastapenetako giro hori “Utopía y desencanto” izeneko artikuluan (2001). Jatorriz 1995ean idatzitako artikulua dugu, eta, Fukuyamaren estiloko Historiaren amaieraren aldarrikapenak kritikatzearekin batera, hark suposatzen zuen liberalismoaren garaipen absolutuaren eta totalitarismoen arteko espazio bat sortzen ahalegindu zen. “Iraultzaren mitoaren eta Egitasmo Handiaren amaierak mito hark indarrez adierazi zituen (nahiz eta absolutizazioaren eta instrumentalizazioaren kariaz galbideratu) justiziazko idealei indar gehiago eman behar lieke”<sup>13</sup> (Magris 2001, 10). Magrisen proposamena ustez kontraesan batetik abiatzen da, hots, utopia eta deslilura uztartzetik. Utopiak aldarrikatzen duen aldaketa bulkadari eustea, alde batetik, eta deslilurak esaten diguna kontuan hartzea, bestetik, alegia, ez dagoela parusiarik ezta Mesiasik ere: “Utopiak eta deslilurak, nahiz eta kontrajarriak izan, elkar zuzendu eta onartu behar dute”<sup>14</sup> (Magris 2001, 11).

Horrenbestez, desliluraren auzia, zentzu politiko honetan, espainiar testuinguru gainditzeko duen zerbait da, Mendebaldeko kulturako pentsamendu politikoaren erroan

dago. Alabaina, egia da, halaber, Espainian soslai propioa hartu zuela, nagusiki arestian aipatutako frankismoaren amaierak eta ondorengo Trantsizio deiturikoak ekarritako zurrumbiloa dela eta. Edonola ere, deslilurak Espainian bi zentzu politiko aski ezberdin, ia antitetiko, hartu izanditu. Alde batetik, eragin politiko-kultural berezko bati erreferentzia egiteko, “erregimen demokratiko-liberal bateranzko trantsizioagatik bainoago, diktadura frankistaren amaieragatik beragatik”<sup>15</sup> (Vilarós 2018, 60). Hau da, deslilura hau espainiar partikulartasun batekin lotuko litzateke, frankismoarekin, eta haren bukaerak sortutako nostalgia forma berezi batekin. Horren adibide agerikoenetakoa, hain justu, *El desencanto* (1976) filma litzateke. Iragan galdu baten nostalgia agerikoaz dihardute panerotarrek,

<sup>10</sup> Adornoren beraren kasuan, aski esanguratsua da hil aurretik ikasle erreboltarien mugimenduaren harira eduki zuen polemika. Frankfurteko Eskolako bere kide Marcuseren mugimendu harekiko entusiasmoaren aurrean, Adornok askoz ere posizio eszeptikoagoa hartu zuen (Adorno eta Marcuse 1999).

<sup>11</sup> Hortik, adibidez, Francis Fukuyama-ren *The End of History and the Last Man* (1992) liburuaren ildoko teorizazioen arrakasta 1990eko urteetan, zeinak erregimen demokratiko-liberalaren garaipen erabateko eta alternatibarik gabekoa iragartzen baitzuen.

<sup>12</sup> Edonola ere, periodizazioari begira, guk Vilarósen proposamena hobetsiko dugu, eta 1973an kokatu eten nagusia, Carrero Blancoren hilketarekin. Izan ere, eten horrek 73-75 bitarteko zenbait gertakari mugarri aintzat hartzeko aukera ematen du: bereziki, azken urteetako militante antifrankisten exekuzioak: Salvador Puig Antich, Humberto Baena, Ramón García, Angel Otaegi, Jon Paredes eta José Luis Sánchez.

<sup>13</sup> El fin del mito de la Revolución y el Gran Proyecto debería, al revés, dar mayor fuerza concreta a los ideales de justicia que aquel mito había expresado con potencia, aunque pervirtiéndolos con su absolutización y su instrumentalización.

<sup>14</sup> Utopía y desencanto, aunque contrapuestos, deben someterse y corregirse mutuamente.

<sup>15</sup> Más que por la transición a un régimen democrático-liberal, por el mismo hecho del fin de la dictadura franquista.

Michi Panerok dioen “éramos tan felices” esaldi enblematikoak ondo adierazten duen bezala. Baina lerro horrek sortzen duen nostalgia, egiazki, dirudien baino konplexuagoa da Vilarósen arabera. Frankismoaren amaierak iragan hurbilaren errepresioa, zentzu psikoanalitikoan, ekarri zuen, kontsentsuak, erreformak eta ahanzturak eragin zutena (Vilarós 2018, 47). Trantsizioa, bada, errepresio horren abstinentzia sindrome handi moduan (*Gran Mono*) ulertzen du, zeinak, hain justu, deslilura forma berezi bat aktibatuko lukeen (Vilarós 2018, 311). Deslilura ez litzateke iragan frankista handi galdu batengatik sortuko,<sup>16</sup> frankismoaren bukaerak ekarritako errepresioagatik baizik.

Ezin da ahaztu, ordea, paraleloki, Espainiar Estatuan beste deslilura mota bat mobilizatu zela, sarritan auziari buruzko ikerketek alde batera uzten duten arren (tartean *El desencanto* filmak sortzen duen indarragatik). Deslilura hori zuzenki lotzen da arestian aipatutako Mendebaldeko deslilura orokorrarekin, iraultzaren ezintasunak ekarritakoarekin, eta testuinguru jakin horretan sentipen hori errotu egin zen, frankismoaren bukaeran hausturarik ez zelako izan. Hau da, bada beste deslilura

bat ezkerreko mugimendu iraultzaileetan (PCEren ezkerreko kokatutakoetan) eta periferietako mugimendu independentistetan (konkretuki Euskal Herrian ETaren inguruan) garatu zena. Deslilura horrek ez du zerikusirik frankismo ondorengo errepresio psikoanalitikoarekin; alderantziz, kontsentsua, erreforma eta ahanztura bere egin beharrean, borroka, haustura eta memoria aldarrikatuko ditu. Alegia, deslilura, funtsean, Trantsizioak hartu zuen forma erreformista eta instituzionalistarekikoa izan zen, eta mugimendu politiko zein kultural ugaritan islatu zen, nahiz eta espainiar historiografiak eta ikerketa kultural ugarik erreprimitu duten. Deslilura horrek agerpen askotarikoak izango zituen 1980ko hamarkada bukaeran eta 90ekoan. Batzuek etsipen eta erretiro politikokultural baterantz egin zuten, beste batzuek etika eta praktika iraultzaileari eutsi zioten setatsu (ETaren kasua adibide), eta bi aukeren arteko bestelako bideei bestetzuek. Edonola ere, denek konpartitu zuten deslilura bera, deslilura existentzialarekin eta deslilura nostalgikoparadoxikoarekin zerikusi gutxi izan zuena.

## Deslilura Euskal Herrian

Horrengatik guztiagatik, zehaztasun gutxi edukiko luke Euskal Herriko 1973-1992<sup>17</sup> bitarteko deslilura-agerpenei ikuspegi espainiar hutsetik begiratzeak. Euskal Herriko testuinguru politikoa ezin daiteke murriztu tarte horretan Espainiar Estatuko gainontzeko herrialdeetara, eta horrenbestez, deslilurarekin loturiko agerpen kulturek bestelako ertz batzuk dituzte. Emmanuel Rodríguez soziologo eta historialariak “euskal salbuespenaz” dihardu berezitasun hori azaltzeko (betiere garai horri loturik):<sup>18</sup> “EAEn eta Nafarroan, 1978ko konstituzioa eta ondorengo autonomia estatutuak ekarriko zituzten paktu politikoez ez zuten erdietsi Estatuko gainontzeko lurraldeetan lortu zuten bakerik eta kontsentsu sozialik”<sup>19</sup> (Rodríguez 2015, 309). Anomalia horrek Trantsizioarekiko deslilura zabaldu

<sup>16</sup> Deslilura mota hori oso bazterrekoa litzateke garai horretan, eskuin mutur minoritario batera mugatua eta kulturalki ez-errebantea.

<sup>17</sup> Periodizazio horren abiapuntua Carrero Blancoren heriotzak markatuko luke, eta amaiera, berriz, ikergai honetan aintzat hartuko den azkeneko filmaren, *Off-eko* maitasunaren, estreinaldiak. 1992. urteak, gainera, Espainiar Estatuko beste data-mugarri bat ere markatzen du, gure gaiarentzat aski errebantea dena halaber: Bartzelonako Olinpiar Jokoak eta Sevillako nazioarteko erakusketa.

<sup>18</sup> Beste salbuespena Kataluniakoa litzateke, nahiz eta, haren ustez, ez zituen Euskal Herrikoak bezalako ondorio politiko sakonak eragin (Rodríguez 2015, 309).

<sup>19</sup> Ni en Vascongadas, ni en Navarra –Euskal Herria sur o He-goalde–, los pactos políticos que concluyeron en la Constitución de 1978 y en los posteriores estatutos de autonomía lograron la pacificación y el consenso social que se logró en el resto del Estado.

zuen Euskal Herrian; Estatuko gainontzeko herrialdeetan 1977-1978 urteetan ezein proiektu iraultzaileraren aukera jada baztertua geratu bazen ere, Euskal Herrian aukera hori “80ko urteetan ondo sartu arte” luzatu zen (Rodríguez 2015, 310). Horregatik, 1976-1982 aldian, komatxo artean bada ere, “euskal iraultzaz” hitz egin daitekeela uste du Rodríguezek (Rodríguez 2015, 311). Euskal Herriko mugimendu ezkertiarretan, bada, ez zen Trantsizioarekiko deslilura azkendu; ez, behintzat, hainbat urte geroago arte. Alabaina, bestelako deslilura politiko bat azaleratzen hasi zen 80ko urteetatik aurrera, Euskal Herrian ere iraultzarako aukera zapuztuta geratu zen heinean. Deslilura hori, mugimendu iraultzaileen dinamikarekikoa ere badena, funtsezkoa izango zen 80-90eko urteetako Euskal Herriko hainbat agerpen kultural ulertzeko, tartean Koldo Izagirrearen lanak.

Juan Gorostidik, bizipen pertsonaletatik abiatzen den *Zazpigarren heriotza* liburuan (2016), Rodríguezek aipatutako 80ko urteetako hastapenetan kokatzen du, halaber, borroka politikoarekiko desliluraren hasiera. Lemoizko zentral nuklearraren kontrako mugimenduak goia jo zuen 1979ko udako martxa arrakastatsuan, baina ondorengo ekintza politikoek, Iberdueroren kontrako desobediencia-kanpainak bereziki, porrot egin zuten, eta herri mugimenduaren ahultzea ekarri zuten; porrotak eragindako ahultzeari ETaren estrategia fagozitatzailea gehitu behar zaio gainera (Gorostidi 2016, 51). Gorostidik 1980an utzi zuen militantzia politiko aktiboa, baina deslilurazko sentipen hori ez zen esperientzia pertsonalera mugatzen.

80ko hamarkadan askorengan agerikoa zen frustrazioa eta etsipena: ezin genuen ulertu 70eko bigarren bosturtekoan bizitutako bagaren ostean gertatu zen desmobilizazioa; ez genekien zer pentsatu gu baino bost edo hamar urte gazteagoak zirenen urruntzeaz eta baita suntsitzeaz ere –droga hura guztia Estatuaren maltzurkeriaren ondorioa omen

zen–; dena egiteke genuelako susmoa ere bazen (Gorostidi 2016, 93).

Era berean, ezin da ahaztu euskal ezkerren baitako garai hartako gertakari funtsezko bat: ETAm-ren eta ETApm-ren arteko zatiketa. 1974tik banaturik zeuden arren, zatiketaren eraginak luzaz iraun zuen, eta euskal ezkerren hurrengo belaunaldiak sakonki markatu zituen. Haien adierazpen politikoak izan ziren Herri Batasunaren eta Euskadiko Ezkerren 1979ko hauteskundeetako emaitzei erreparatzea besterik ez dago ikusteko sektore politiko zabal horren indarra zein zen: biek batuta ia EAJk eskuratutako 275.000 bozak lortu zituzten (Rodríguez 2015, 312). Haatik, bi tradizio politiko horien arteko arrakala geroz eta handiagoa gertatu zen. 1982an ETApm armak utzi eta desegin egin zen, eta Euskadiko Ezkerak PSEn integratzen amaitu zuen 1993an. Tarte horretan, beste ildo politikoak, ETAm-k eta HBk, ez zion haustura politikoari uko egin, nahiz eta ETaren hastapenetako bortizkeria iraultzaile baten paradigmatic biolentzia negoziazio politikorako presio-elementu gisa ulertzeraz igaro zen.<sup>20</sup> Prozesu horrek guztiak, nazioarteko bloke sobietarraren suntsipenarekin batera, iraultzarekiko deslilura barreiatu zuen Euskal Herriko sektore ezkertiar askotan, eta horren adibide dira hala *Ke arteko egunak* nola *Off-eko maitasuna*.

<sup>20</sup> Bide horren hastapena 1989ko Aljerreko negoziazioek markatzen dute. Negoziozko huts egin zuten arren, lehen-dabizikoz, ETak eta HBk Espainiar gobernuarekin (Felipe Gonzalezen PSOE) negoziazio politiko bat jarri zuten martxan, zeinaren helburua ez zen 78ko Erregimena bortizkeria iraultzailez eraistea.

## 80ko urteetako Koldo Izagirre

Gorostidi gutxi-asko Izagirreren belaunaldikide da (hiru urte zaharragoa da Izagirre), eta inguru geografiko antzekoan hazia; Gorostidi Errenterian eta Izagirre Pasai Antxon. Gorostidiren liburuko eskertzen artean Izagirreren izen-abizenak agertzen dira. Tradizio politiko ezberdinetatik datoz, Gorostidi mugimendu autonomoetatik eta Izagirre 70ekoetan “ezker abertzalea” deitzen zen horretatik.<sup>21</sup> Alabaina, Gorostidik ezaugarritzen duen giro politiko aski markatua eta hark sortutako deslilura(k) ere ageri dira Izagirreren 80ko urteetako eta 90etako hasierako lanetan. Izagirrek berak sarritan esandakoa da garai horretako bere lanak aski politikoak zirela zeren “garaia ere halakoak ziren” (2021b). Beraren hezkuntza politiko-literarioaren ere eragin sakona izan zuten zenbait erreferente politiko iraultzailek.

Zer nahi duzu esatea bada? Nik hamabost urte nituen 1968an. Txabi Etxebarrieta hilik, Sarasketari heriotz zigorra, bi urte geroago Burgosko epaiketa... horiek guztiek eragin zuzena izan zuten nire formakuntzan. Eta Che Guevarak, Boliviako gerrillak, Vietnamek... neure nerabezaro guztia baldintzatu zuten. Hor kokatu ninduen munduak eta ideal haietan sinesten dut gaur ere (Izagirre Etxeberria 2002n aipatua, 110).

Politikak maila guztietan eragin baitzuen garai haietan; halaxe azaltzen du Izagirrek,

<sup>21</sup> Garai hartan ETA militarren zein ETA politiko-militarren altzoko mugimendu zabalari deitzen zitzaion “ezker abertzalea”; hots, bi ildo horiek sartzen ziren deituran. Gerora, ezagun denez, HBren eta beraren ondorengoen ilegalizazio prozesuen ondotik, soilik Batasunaren ildoko esparru politikoari deitzeko erabili izan da.

<sup>22</sup> Ramon Saizarbitoriarekin batera sortu zuen aldizkaria, zeinean, besteak beste, Juanba Berasategik, Gotzon Egiak, Joxan Elosegik, Ramon Etxezarretak eta Joxean Muñozek parte hartu zuten.

esaterako, 1979-1983 bitartean iraun zuen *Oh! Euzkadi* aldizkari literarioaren<sup>22</sup> bueltan sortu zen taldearen haustura: “Oro har, Euskal Herrian politikak eragin zuzena izan du kuadriletan, lagunetan, bikoteetan... guri ere gauza bera gertatu zitzaigun. Nekea ere bai, prozesu politiko gogor bat” (Izagirre Etxeberria 2002n aipatua, 92). Aldizkariaren bukaera ETAREN ekintza baten harira sortutako desadostasunarekin lotzen du Izagirrek: “Hori izan zen aitzakia planteatzeko zer egin behar dugu hemen, posible da milien eta polimilien gainetik idaztea? Planteatu zen ale bat bortizkeriari buruz egitea, baina artikulua bakarra azaldu zen. Inork ez zeukan gogorik hartan hasteko idatzian” (Izagirre Etxeberria 2002n aipatua, 93). *Oh! Euzkadi* aldizkariaren bueltako taldea hausteak eta aldizkariaren beraren amaierak, baina, literatur krisi sakon batera eraman zuen Izagirre, inoiz izan duen krisi handienara.

Bolada luze samar bat eduki nuen 1984tik 1989rako horretan idazteko batere gogorik gabe, gau eta egun behar ninduen eta etorkizun txukunik ikusten ez nion lanbide batean. Baina ez neukan adorerik eguneroko dinamika apurtzeko. Ez nintzen batere pozik bizi, urte gogorrak izan nituen alderdi guztietatik begiratuta [...] *Balitzko Erroten Erresuma* poema liburuak markatzen du krisi horren amaieraren hasiera, hortxe amaitzen dut nerabezaroa, edo, esan dizudan moduan, Izagirre idazlearen prehistoria (Izagirre Etxeberria 2002n aipatua, 118).

Krisi hori bereziki errebantea da gure aztergai diren bi filmak baino justu lehenagokoa delako. 1989an kokatzen du bere krisiaren amaieraren hasiera eta urte horretan estreinatu zen, hain justu, *Ke arteko egunak*. Horrek ez du esan nahi filmok izango direnik krisialdi horren amaiera; alderantziz, krisialdiaren agerpen nabariak direla esan daiteke, eta bere ibilbide literario eta profesionalaren norabidea zuzentzera

eramango dutela.<sup>23</sup> Edonola ere, krisi horren erdian argitaratu zuen *Mendekuak* (1987) ipuin bilduma interesgarria da geroagoko Izagirrearen ekoizpen literario eta filmikoa ulertzeko. Paradoxikoki, ez idazleak ez kritikak eman diote garrantzia berezirik liburuari, eta beste zenbait libururen itzaletan geratu izan da.

Izagirrearen lehen ipuin bilduma izan zen,<sup>24</sup> eta garaiko kritiketan ipuinon soslai politikoa izan zen nabarmendu zen ezaugarri nagusietakoa, bereziki Euskal Herriko historia gertukoari loturikoa (Aldazabal 1988; Mendiguren 1988). Kontrazalean orduko kritikaren topiko baten berri ematen zen, hots, euskal idazleek errealtate politikoaren gaia saihesten zutelakoa; *Mendekuak*, bada, balizko joera horren kontra zetorren liburua zen, liburuko ipuin gehienetan hori zelako “erabiltzen duen lehengai eta mintzagaia” (Izagirre 1987). Ia ipuin guztien erdigunean kokatzen baita gatazka politikoa: “Euskalerrriaren gertu-gertuko historia daukagu pil-pil istorio hauetan” (Aldazabal 1988). Autoreak berak nabarmendu zuen liburuaren argitalpenaren ingurumarietan “mendekoenmendekuttipiek” osatzen zutela liburua (Izagirre Mendiguren 1988n aipatua). Haietako zenbaitetan militantzia barruko talkak eta gatazkak ageri dira (*Babarruna*, *Kristal txehetua*), sarri belaunaldien arteko ulertezintasunarekin loturik daudenak. Berezi interesgarriak dira diptiko bat osatzen duten *Kristal txehetua* eta *Saturren eskuak* ipuinak. Lehenengoan, narratzailea neska militante bat da, eta bezperan elkarre batean izandako talde militante baten afaria eta kartel-prestatzea kontatzen du. Talde horretako liderra-edo da Satur, militante berriak (tardean narratzailea) baino helduagoa, eta haiekiko distantzia politikoa nabarmena da. Gazteen ekinaldi oldarkorrak (azkeneko manifiesto baten kristalak txikitu zituen gazteetako batek) “abenturakeria” gisa kalifikatzen ditu, alde batetik, eta jokaera zinikoagoa babesten,

bestetik, pragmatismoaren izenean. Izan ere, beren talde politikoko kartelak jartzearekin batera, beste taldeenak kentzea bultzatzen du. Jarrera hori ez dela demokratikoa leporatzen dio narratzaileak, eta zinismoz erantzuten Saturrek. Kutsu ironiko nabariko ipuina da, eta talde militante barruko tirabirak eta eztabaidak begirada kritikoz aletzen ditu. Bigarren ipuinean, Saturren atxiloteta da kontatzen dena. Etxean dutxa hartzen ari dela, polizia kamuflatuak etortzen zaizkio. Hasieran engainatu egiten ditu, eta balkoitik biluzik ihes egitea lortzen du. Poliziak, baina, herri osoa du hartuta, eta luze gabe atxilotuko dute.

Bi ipuin horiek geroko Izagirrearen ekoizpen filmikoarekin lotzea pertinentea da. *Kristal txehetuan* agertzen diren militantzia barruko istiluak izango dira, batez ere, *Off-eko maitasunako* gai nagusia, baina *Ke arteko egunaken* ere presentzia dute orobat. Militantzia zurrunarekiko eta kontakizun epikoekiko distantzia ironikoa markatzen da Izagirrearen garai hartako gatazka politikoz blaituriko lan askotan. Ipuinotan, barne gatazka horiek ez dira ageri *Off-eko maitasunako* gordintasun berberaz, baina esan daiteke ipuin horiek filmaren aurrekari garrantzitsuak direla. Era berean, ipuinotan errealtatearen bortizkeriaren gordintasuna ere ageri da, haren alderdi mingarri eta mingotsa (Aldazabal 1988), eta alderdi hori garatuko da, halaber, bi filmetan. *Mendekuak* liburuko ipuinetako batzuk ia txataltzat

<sup>23</sup> Gogoan hartu *Off-eko maitasunaren* ondoren hasi zela idazketa modu profesionalean hartzen. Film horren ondorengo bere ikus-entzunezkoetarako lanak bigarren plano batean gertatu dira, eta esparru horretan abiatutako ibilbide profesionala ere (Trenbideko filmak ekoiztetxean) albo batera utziko du. Izan ere, ordura arte zinemagintza zen bizibidea ematen zion langintza.

<sup>24</sup> Aurretik argitaratuak zituen kutsu esperimentaleko zenbait liburu, hainbat narrazioz osatuak, *Zergatik bai* (1976) eta *Gauzetan* (1979), baina, zentzu hertsian, ezin esan daiteke ipuin bildumak direnik.

jo daitezke, luzera handiagoko narrazio batzuen zatiak izango balira bezala; badirudi idazlea narrazio saialdiak egiten ari dela, estilo eta idazkera ezberdinakentseaten, eta ipuinon izaera ez-klasiko eta ez-oso horrek gaizki-ulertuak eragin zituen bere garaian: “Batek baino gehiagok esan dit horiek ez direla ipuinak” (Mendiguren 1988). Zentzu horretan, ipuin hauek geroago etorriko ziren beste lan batzuen ernamuin moduan uler litezke. Narratibaren barruan, Metxa pertsonaiaren bueltan idatzitako *Metxa esaten dioten agirretar baten ibili herrenak* (1991) eta *Agirre zaharraren kartzelaldi berriak* (1999) liburuaren ernamuina topa daiteke,<sup>25</sup> nahiz eta biraketa esanguratsua ere sumatzen den lan horietan, bereziki errealismo gordin batetik aldendu eta bestelako ahots bat sortzen dutelako, testuinguru tematikoa antzekoa izanik ere. Salto handiagoga eginez, *Sua nahi Mr. Churchill?* (2005), *Egarri egunak portualdean* (2011) eta *Franco hil zuten egunak* (2016) hirukoa *Mendekuak* liburuaren aldamenen irakurtzea interesgarria izan daiteke, jabetzeko zein puntutaraino diren hirurok *Mendekuak*en zeuden hainbat kezka eta proposamenen hedapenak.

Edonola ere, *Mendekuak* liburutik denboran zein estetikoki gertuen dauden lanak gure ikergaiko bi filmak dira. Harremana ez da soilik tematikoa eta mahaigaineratzen diren dilema politikoei loturikoa, baizik eta baita formala ere. Kasu honetan, halere, harremana joan-etorrikoa dela esan daiteke. Izan ere, nabarmena da liburu honetan idazkera zinematografikoaren presentzia, Izagirrereren literaturan kasu bakana, gerora beste idazmolde batzuk baliatu dituelako. Guk nabarmendutako bi ipuinez gain, *Itxialdia* ipuinean ere nabarmena da

joera hori. Idazkera zinematografikoaz ari garenean, kanpo fokalizazioaren erabilera hertsiaz, elipsien presentziaz eta gidoi-idazkerako moldea erabiltzeaz ari gara funtsean. Gidoi-idazkerarako gerturatzea bereziki nabarmena da *Saturren eskuak* ipuinean, non sekuentzia-izenburu gisako zatiak, eszena-deskribapenak eta pertsonaiak eta beren arteko dialogoak ageri diren. Edonola ere, beste ipuinetan ere gidoigintzako deskribapenen idazkeran ohikoa den idazkera telegrafikoa da nagusi, kanpo fokalizazio zehatzean ondua. Horretaz gain, Izagirrereren literaturako elipsien erabilera asko nabarmendu den ezaugarria da, kasik topiko bihurtzeraino, eta haren literaturaren balizko zailtasunaren iturri: “Oro har nitaz irakurleetan nagusitu izan den iritzia, edo niri iritsi zaidana behintzat, zaila naizelakoa da. Lehen aipatu dudan elipsiagatik, beharbada” (Izagirre Etxeberria 2002n aipatua, 126). Oro har, uzkur samarra izan da Izagirre zinemak bere literaturan izan duen balizko eragina aitortzeko; haren ustean, bi langintza bereizi izan dira, eta gehienez ere dialogoan taxutzean izan duela eragina aitortu izan du (Izagirre Etxeberria 2002n aipatua, 125; Izagirre 2021). Haatik, elipsiaren erabileran ere eraginik eduki izan duela ez zuen baztertu Etxeberriari emandako elkarrizketan:

Ez da ezinbestekoa [zineman] aritu izana eragina hartzeko, baina egia esan ariketa handiak egin izan nituen garai batean Antton Eceizarekin zinea egiten ibili nintzanean. Konsizioaren eta dialogoetan beti informazio erantsi bat ekartzearen aldekoak ginen. Litekeena da, bai, zinemaren eragina izatea. Baina ni beti izan naiz elipsiaren zale, nabarmena iruditzen zaidana ezin dut agertu. (Izagirre Etxeberria 2002n aipatua, 125).

Hala, lehen aipatutako hiru alderdi horiek Izagirrereren 80ko urteetako zinemagintzarako hurbiltzea irudikatzen

<sup>25</sup> Bereziki, *Mendekuak* liburuak *Iparragirre rides again* ipuina Agirre pertsonaiaren aitazindaritzat jo daiteke. Bietan ageri da anakronismoa erabiliz narrazio historikoaren egiantzekotasuna hausteko borondatea, eta ipuineko Iparragirrereren jarrera apurtzaile eta ikonoklastak Agirrereren izaera itxuratzen du.

dute. Esanda gaudenez, 80ko urteetan Izagirrearen gidoigintza-lanak ugariak izan ziren, eta ikus-entzunezko esparruan buru-belarri murgildu zen Luis Goiarekin batera Trenbideko filmak ekoiztetxea sortzeraino. Ikus-entzunezkoetarako hurbilpen horren eragina nabari da, bada, ipuin horietan, eta *Ke arteko egunak* eta *Off-eko maitasuna* filmetarako bidea zabaltzen dute.

### *Ke arteko egunak* (1989)

Ikusi denez, Izagirre eta Eceiza *Ikuska* filmen garaitik zebiltzan elkarlanean eta tartehorretan ere “Euskara eta kirolak” (1980) izeneko seriea grabatu zuten elkarrekin.<sup>26</sup> *Euskara eta arrauna*, *Euskara eta mendia*, eta *Euskara eta futbola*. José Luis Iribar futbolariak bere erretiroan finantzaturiko proiektua izan zen, euskal kirolaren errealitatea erakusteko eta euskara sustatzeko egina. Serie hori aipatzea pertinetza da motibo batengatik. Bereziki *Euskara eta arrauna* film laburreko zenbait lokalizazio Izagirrearen literaturak eraiki duen munduaren (batez ere *Sua nahi Mr. Churchill?* ipuin-liburutik aurrera) iruditeria jasotzen du nolabait: itsasoa, kostaldea eta Pasaia ingurua (portua, bokalea, Jaizkibel). *Ke arteko egunak* filmeko lokalizazioak ere mundu horretakoak dira (Pasai Antxo, Pasai San Pedro, Trintxerpe): horrek erakusten du Izagirrearen parte-hartzea gidoiaz haragokoa izan zela eta lokalizazioetan ere parte hartu zuela (Izagirre 2021b).

Eceizaren lan pertsonalenezat jotzen da *Ke arteko egunak*. Gidoia Eceizak eta Izagirrek sinatu zuten, nahiz eta istorioaren muina lehenengoarena izan.<sup>27</sup> Izagirrearen esku egon zen ideia hori gidoira moldatzea Eceizarekin berarekin batera eta euskarara eramatea. Filmeko protagonista nagusiaren, Pedro Sansinenearen (Pedro Armendáriz Jr.), eta Eceizaren biografiaren arteko kointzidentziak agerikoak dira. Ez alferrik, Eceizaren bigarren abizena Sansinenea zen.

Sansinenea Frankismoan Euskal Herritik alde egin (Koro emaztea eta Paula alaba bertan utziz) eta Mexikon erbesteratu zen, eta filmak haren euskalherriratzeak sortutako arrakala kontatzen du. Alaba kartzelan du, eta urte luzeen ondoren jaioterrira itzultzea deliberatzen du, Mexikon Blanca bikote berriarekin zuen harremansentimentalahautsi berritan. Euskal Herrian, bertako errealitate sozial eta politiko bortitzarekin egingo du topo, eta horrek sortzen dion itomena berez duen itolarri existentzialarekin gurutzatuko da. Arestian esan bezala, Eceiza bera 78an itzuli zen Euskal Herrira Mexikon bost urte izan ondoren. Haatik, filmeko protagonistaren eta haren arteko aldeak ere nabarmentzekoak dira: Eceizak militantzia politikoarekin zuzenki loturiko gertakariengatik erbesteratu behar izan zuen; aldiz, Sansinenearen profila ez da hain politizatua.<sup>28</sup>

Sansinenea, politikoki, bi alderen artean kokatzen da: alde batetik, ezker abertzaleko militanteak daude, Kepa (Iro Landaluze) poeta eta bere inguruak irudikatuta (kartzelan dagoen bere alabaz gain); bestetik, Euskal Herrian utzi zituen lagun zaharrak, ezker abertzaletik eta are abertzaletasunetik aparte dabiltzanak egun. Azken horietako batzuk “gubernuan dauden adiskide zahar” gisa ageri dira, eta Sansinenearen egitekoa izango da haiekin hitz egitea alabak espetxe onurak jaso ditzan.

<sup>26</sup> Horietaz gain, *Ikuska* taldeko beste kide batzuek ere hartu zuten parte: Xabier Aguirresarobek, José Luis Ejeak, Daniel Gilek, Bixente Kardak, Alberto Magán-ek, Joxean Muñozek eta Eduardo Urkiak (Beloki 2010, 374).

<sup>27</sup> Kredituetan “Euskarazko arduradun” gisa ageri da Izagirre halaber.

<sup>28</sup> Horren harira, esanguratsua da Belokik (2010, 382) seinalatzen duena: alegia, filmari buruzko zenbait kritika eta lanetan adierazten dela Sansinenea exiliatu politiko bat dela, benetan ez denean horrela. Filmeko pertsonaia Eceiza zuzendariarekin nahastuz, lehenari bigarrenaren ezaugarri hori egotzi izan zaio.

Filmeko eszena azpimarragarrietako bat da bere lagun zaharrekin futbol partida bat jokatzeko geratzen denekoa. Enkontrua amaiera mikatza izango da, Sansinenea bere lagun zahar Arrutirekin (PSOEk) politika dela eta sesioan hasten denean. Azken puntu horrek ere badu Eceizaren biografiatik: militantzia komunistan hasi ziren beraren kideetako batzuek PSOEn amaitu zuten; berak, aldiz, ezker abertzalerantz egin zuen. Horren adibide argiena Enrique Múgica Herzog litzateke, Eceizaren gaztetako lagun mina, filma estreinatu zenean Espainiako Gobernuako Justizia ministro zena.

Filmeari ageri den giro politiko itogarriak zuzenean eragiten die pertsonaiei eta beren izaera zein jokamoldeei. Ez da kasualitatea, bada, filmaren inguruko ikertzaileek deslilura kontzeptua erabili izana filma ezaugarritzeko (Angulo *et al.* 2009; Beloki 2010, 248). Zehazkiago, Belokik dio *Ke arteko egunak* agertzen den deslilura “Euskal Herriko Trantsizio demokratikoarekiko”<sup>29</sup> dela (Beloki 2010, 258) (1. irudia).

Sansinenea bizi-krisialdi betean dagoen pertsonaia da. Kritikak, hain justu, pertsonaiaren “izaera deserrotua” (Angulo *et al.* 2009, 87) azpimarratu izan du, beraren begirada “desliluratu” eta “eszeptikoa” (Angulo *et al.* 2009, 85). Amodio-porrotez beteta, Sansinenea bakardade erabatekoan itzultzen da Euskal Herrira, eta bertara iristean ere bakartasun horretan jarraituko du. Euskal Herriantzez emazte ohiak ez gertatu jakin nahi du berarekin, eta kontaktu zaharrak baliatu ditzala eskatzen dio soilik, bien alaba kartzelatik irten dadin. Alaba kartzelan eta bere lagun zaharrak ere aparte (bizitzan zein politika aferetan), abandonu giroa nagusitzen da inguruan: hotel batean bizi da, etengabe behar ditu alkohol tragoak

eta goizaldeko dantzalekuekin bakarrik ibiltzea du ihesbide. Egoera existentzial bakarti eta huts hori zehatzaren irudikatzen duen sekuentzia filmeko azkenekoa da. Sansinenearen alaba kartzelatik atera da, eta ongietorri bat antolatu dute Donostiako Norteko geltokian.<sup>30</sup> Berehala, baina, polizia ongietorriaren kontra kargatzen du, eta jendea sakabanatu egiten da. Manifestariak hanka egiten dute geltokitik ahal duten moduan; batzuk eskaileretan gora egia alderantz, beste batzuk zubiaren beste aldera, erdigunerantz. Kepak Sansinenea eramaten du hoteletik estaziora, eta urrutitik begiratzen diote anabasari.

SANSINENEA: Hau zergatik egiten duk? Duintasun indibiduala ala kolektiboa?

KEPA: Estimatzen haut eta, besterik ez.

SANSINENEA: Nik ere estimatzen haut.

Orduan, Sansinenea, ustekabearen eta erabakimenez, manifestariaren kontrako noranzkoan hasten da korrika, polizia gotorturik dagoen eremurantz, geltokirantz. Manifestari jipoituen eta negar-gasaren artean egiten du aurrera, harik eta geltokiaren atariraino iristen den arte. Polizia bat ikusten du alabaren aldeko afixa bat txikitzen, eta emazte ohiaren ere bai beste polizia bati dokumentazioa erakusten alabarekin elkartu ahal izateko. Geltokiko beiratearen beste aldetik ikusten ditu ama-alabak besarkatzen. Geltokiaren barrena egin beharrean, buelta eman eta zubia gurutzatzen du: mortu da errepidea, eta erdialderantz egiten du. Handik poliziaren kontra oldartzera datozen manifestariaren gurutzatuko da, berriz ere kontrako norabidean eta bakarrik. Halaxe amaitzen da filma (2. irudia).

Sekuentzia horrek ederki irudikatzen du protagonistaren eta munduaren artean irekitzen den arrakala, senideekin ez ezik gainontzeko guztiarekin ere, eta pelikula guztia saretzen duen argiztatze ilunak eta lausoak –azken sekuentziako keak

<sup>29</sup> Sobre la Transición democrática en el País Vasco.

<sup>30</sup> Toki erreferentzia horiek estradiegetikoak dira. Istorioa ez dago inongo herritan kokatuta zehazki.



ezin hobeto irudikatua– bakartasun eta isolamendu horretan sakondu besterik ez du egiten.

Istoria zabalean harturik, bakardade hori hausten duen elementu bakarra Kepa eta Lurdesekin duen harremana da. Euskal Herrira iritsi eta berehala, Sansinenea gauez, erdi mozkorturik eta noraezean dago bide galdu batean, eta Kepak autoz eramaten du haren emazte ohiaren etxera. Emazteak ez du hartzen, eta, atzera Keparen autora itzulita, elkarre gastronomiko batean bukatuko dute biek. Hor hasten da bien arteko harremana; luze gabe Keparen bikote Lurdes (Elene Lizarralde) ere ezagutuko du, eta, azkenik, hiruren artean amodio-triangelu bitxi bat osatuko da.

Filma, bada, Sansinenearen bizi-sentimendu arrakalatuaren haritik, deslilura existentzial batekin lotzen da. Lotura ez da kontzeptualizazio horrekin bete-betea bat etortzen, desliluraren zentzu existentzial hertsian ez bezala, filmean ez dagoelako literaturak edo arteak sortutako gaitzik. Labradorrek (2007) deslilura existentzial hori literatura-gehiegikeria moduan ulertzen badu, Sansinenearen barne-hausturan literaturak edo arteak ez dute inolako erantzukizunik. Sansineneak gorpuzten duen krisi existentziala, ordea, desliluraz beterik dago, hala alkoholaren erabileran nola giza harremanetarako duen zailtasunean. Deslilura horren jatorria, beraz, beste nonbait kokatzen da; zehazki, alderdi sozial eta politikoan. Zentzu horretan, *Ke arteko egunak* filmean agertzen dena deslilura existentzialaren eta politikoaren arteko artikulazio berezi bat da. Jaioterrirako itzulerarekin datorren hutsune existentziala ageri da, alde batetik, baina, horrekin batera, 80ko urteetako Euskal Herriko egoera politikoarekiko deslilura ere oso presente dago. Deslilura politiko horrek ez du zerikusirik Vilarósek zehaztasunez teorizatutako errepresioan oinarritutako deslilurarekin baizik eta ezintasun iraultzaile batekin. Keparen eta

beraren inguruaren bidetik iraultzaren epika gordetzen da, utopiaren zentzu zahar bat Magrisen modura esateko, baina horrek ez du esan nahi filmaren interpretazio politikoa aukera horretara mugatu daitekeenik. Izan ere, alde batetik, Sansinenearen pertsonaiaren bidez Euskal Herriko egoera sozial eta politikoarekiko etsipen gordina azaleratzen da. Sekuentzietako batean, Lurdesek Sansinenea darama autoz greba egun batean eta manifestari eta barrikada artean. Honelaxe dio Sansineneak: “Hau izorratzea! Ez dut desastrea besterik ekartzen. Herri honetan ere ezingo dut ez bizi, ez maita”. Bestetik, Kepak sinbolizatzen duen bide borrokalariak bere kontrapuntua du Lurdes pertsonaiarekin duen krisialdian eta Sansineneak berak eztabaidatzen dizkion auzi politikoetan (3. irudia).

*Ke arteko egunak* filmak harrera gatazkatsua izan zuen estreinatu berritan. Donostiako Zinemaldiko Sail Ofizialean lehiatu zen, eta San Sebastián Saria eman zioten. Kritikaren zati batek laudatu zuen arren, beste batek gogorki hartu zuen, nagusiki filmaren soslai politikoagatik, “erradikalismo abertzalearen gertukoa”, “euskal erradikalismo independentistaren gertukoa” eta abar esanez (Beloki 2010en aipatua, 385-386). Eceizak berehala ukatu zituen irakurketa horiek: “negoziario politikoa ez da *Ke arteko egunak*-en erroan dagoen gaia [...] sufrimendu garaikideari buruzko dokumental bat da, zeinak pertsonaien ibilbide existentziala narratzen baitu, ibilbide politikoa bainoago” (Beloki 2010en aipatua, 386). Aipu horretan argi ikusten da ildo existentzialaren eta politikoaren arteko artikulazioa, baina harrera kritikoak nagusiki film politiko gisa irakurri zuen, eta zehazki ezker abertzalearen ideologia eta proiektu politikoa babesten zuen film modura.<sup>31</sup> Izagirrek (2021b)

<sup>31</sup> Benetan bitxia da egungo begiradatik Eceizak negoziario politikoa aipatuz egindako desenkusa. 1989an bertan Aljerreko negoziarioak izan ziren ETaren eta Espainiar Gobernuaren

aipatzen duenez, Eceiza zuzendariaren profil politiko markatuak filma zentzu horretan irakurtzera kondenuatu zuen. Eceizaren ibilbide pertsonal eta politikoa, Madriletik Euskal Herrirakoa eta komunismotik euskal independentismorakoa, aski problematikoa suertatu zen Espainiar Estatuko hainbat kritiko eta intelektualentzat, eta horrek akuilatuta filma politikoki markaturik jaio zen.

Kritikaren beste zati batek filmaren kontrako benetako jazarpena abiatu zuen, erabateko sorgin-ehiza, begirada filmaren alderdi azalekoenean lerratzeagatik, bere alderdi hertsiki politikoa nabarmenduz, ideologia abertzalearen ikuspegi positiboa, eta ezgai izanik bere balio zinematografiko ukaezinak deskubritu eta onartzeko (Angulo *et al.* 2009, 89)<sup>32</sup>.

Harrera horrek akuilatua, filmaren soslai politikoa zegokion baino gehiago puztu izan da. Batetik, Angulo *et al.*-ek (2009, 85) ondo adierazten duten bezala, filmaren ildo indartsu eta landuena politikarekin zerikusia duena da, zati amodiozkoaren aldean, zeina nabarmenki ahulagoa den.

artearen, eta testuinguru horrek filma zentzu hertsiki horretan irakurtzera eramane zuten zenbait kritiko, nahiz eta horri buruzko aipamenik ez dagoen filmean. Harrera testuinguruak artelana bera gainezkatzen duen irakurketa mota makurraren adibide egokia da.

<sup>32</sup> Otra parte de la crítica desataría una verdadera persecución contra la película, una auténtica caza de brujas, al concentrar su visión en la parte más superficial de ésta, destacando su vertiente estrictamente política, su visión positiva de la ideología abertzale, y al mostrarse incapaz de descubrir y de reconocer sus innegables valores cinematográficos.

<sup>33</sup> Kritikak nabarmendu du Kepa Pedro izenaren euskarazko or-daina dela eta, nolabait, bi pertsonaiek, dialektikoki, Eceizaren beraren izaera eta ikuspuntua sintetizatzen dutela (Angulo *et al.* 2009; Beloki 2010).

<sup>34</sup> La política se ha metido en nuestras vidas. No la politiquería de los Parlamentos, sino la política que significa muerte, cárcel... de un bando y de otro. Nunca se dice en la película que toda la razón la tenga uno solo.

Dena den, harrerari erreparatuta, bistakoa da film batek soslai politikoa edukitzea aski problematikotzat jotzen zela kritikaren zati handi batentzat, areago ustez ideologia abertzale independentista hedatzen bazuen. Eceizak hartu zuen defentsa-bidea, hain justu, soslai politiko hori leuntzean zetzan, filmaren alderdi existentzialista nabarmenduz. Testuinguru kultural hori, politikaren eta artearen arteko harremana ulertzeko modu dikotomiko eta sinplista zabaltzen zuena, zuzenki dago lotuta Trantsizioko bigarren zatian (1982-1992) nagusitu zen ahanzturarekin (Vilarós 2018), Trantsizioaren Kultura deiturikoak (Martínez *et al.* 2012) fetitxizaturiko kultura apolitikoarekin eta, oro har, Frantziako estrukturalismoak eta haren oinarri immanentistak 70eko hamarkadatik aurrera espainiar esparru kulturean izandako eragin berantiarrekin (Nieto 2015, 147).

Filmaren inguruko ikerketa zorrotzenek (Angulo *et al.* 2009; Beloki 2010) ondo azaldu duten gisara, filma bi posizioen arteko dialektikan mugitzen da: alde batetik, Sansinenea, zeinak deslilurarekin bat datorren borrokarekiko begirada eszeptikoa duen; beste alde batetik, Kepa, zeinak konpromiso indibidualaren gainetik herriarekiko konpromisoa jartzen duen, sakrifizio heroiko batekin.<sup>33</sup> Filmak ez du bi muturretako baten alde egiten, badirudi “Eceizak, nahiz eta kontraesanekin, bien alde egiten du[ela]” (Beloki 2010, 388), eta kontraesanaren ebazpen ezak eramaten du, hain justu, deslilura giro horretara. Eceizaren beraren hitzetan: “Politika gure bizitzetan sartu da. Ez Parlamentuetako politikakeria; heriotza, kartzela eta abar esan nahi duen politika baizik, alde batekoa zein bestekoa. Filmean ez da inoiz esaten bi aldeetako batek duenik arrazoi osoa”<sup>34</sup> (Beloki 2010, 387-80 n aipatua). Filmak 36ko gerraren eta 80ko urteetako Euskal Herriaren arteko jarraipen bat zirriborrotzen du: prologo eta epilogo modura, Sansinenea ageri da haur bat dela,

bere aitari itxoiten tren geltokian, hura bi guardia zibilek daramatela. Irudi hori filmaren bukaerarekin batzen da, non, esan dugunez, irudi berdina ageri den: oraingoan, alabari itxoiten dio geltokian, baina beiratearen bestaldean, eta ez da harekin egokitzen iristen. Zentzu horretan, gatazka gogorren betikotzearekiko eszeptizismoa gailentzen da Sansinenearen kontzientzian, eta borrokaren halabeharraz gain (Kepak sinbolizatua), eta akaso haren gainetik, borrokak eragindako sufrimenduaren antzutasunari buruzko filma da halaber. Beloki (2010, 392) dioenez, Eceizaren ibilbideko hastapenetako existentzialismoaren arrastorik ez da jada, “*Las secretas intenciones* filmeko existentzialismoa desagertu da, politikari bide emanez”<sup>35</sup>. Era berean, filmak arazoa ebazten du “borrokaren, konpromisoaren eta duintasun kolektiboaren”<sup>36</sup> alde eginez (Beloki 2010, 392). Hori, ordea, Kepak hartutako ekinbidea da, Lurdeseekin duen harremana haustera daramana, baina ez filmak oro har eskaintzen duen soluzioa. Egiak, soluziorik (sintesirik) eskaintzen ez duen filma da, deslilurak ondo irudikatzen duen kale itsu sozial eta politiko bat azaleratzen duena. Bukaerak ere ez du ebazpen argirik ematen, pertsonaia hasieran bezain bakarturik baitago eta gatazka politikoa hasieran bezain korapilaturik. *Ke arteko egunak* filmak oraindik ere karga existentzial nabaria duela ohartzeko ez dago *Off-eko maitasuna* filmarekin paraleloan irakurtzea bezalakorik (4. irudia).

## *Off-eko maitasuna* (1992)

Koldo Izagirrek eta Usoa Urbietak *Ke arteko egunak* filmatzean ezagutu zuten elkar, Urbietak filmaketa-idazkari moduan aritu zelako. Urbietak eskarmentua zuen zinema munduan, zeren, besteak beste, *Hamaseigarrenean aidanez* (1985) eta *Ehun metro* (1986) filmetan elkarlanean gidoilari

ibilia baitzen (Nerekan eta Fresneda 2017) eta Madrileko zinema munduko sarearekin harreman zuzena baitzuen (Izagirre 2021b). Bien artean idatzi zuten gidoia, eta Izagirre izan zen zuzendaria. *Off-eko maitasuna* izan zen Izagirrek zuzendu zuen lehen (eta azken) film luzea. Produktorea ere Ke arteko egunak filmeko berbera zen, Trenbideko filmak-eko Izagirrearen kide zen Luis Goia. Horrenbestez, teknikaren eta ekoizpenaren aldetik bi filmak aski loturik zeuden; ikusiko dugunez, gidoiaren aldetik ere bai, nahiz eta bien artean ezberdintasun funtsezkoak zeuden. Kidetasun eta ezberdintasun horiek aletzea ezinbestekoa da desliluraren gramatika zabaldu eta konplexuago egiteko.

*Ke arteko egunak* filmaren aldean, askoz ere film ezezagun eta ahaztuagoa da *Off-eko maitasuna*. 2005ean *Aupa Etxebeste!* estreinatu arte hutsune handia egon zen euskarazko zinemagintzan. Soilik *Urte ilunak* (1993) filma egin zen euskara hutsean *Off-eko maitasuna* eta *Aupa Etxebeste!* filmen arteko hamahiru urteetan (Nerekan eta Fresneda 2017, 272)<sup>37</sup>. *Off-eko maitasuna* filmaren harrera ere hotza izan zen oso,<sup>38</sup> estreinatu berritan Mikel Insausti *Egin* egunkariko zinema-kritikariarekin piztutako polemika bat tarteko. Oro har, gerora, euskal zinemagintzari buruzko ikerketetan apenas aipatzen den filma da, eta, aipatzen denean, haren “transzendentzia eskasa” (de Pablo 1996, 119) nabarmendu ohi da. Dena den,

<sup>35</sup> El existencialismo de *Las secretas intenciones* ha desaparecido dando paso a la política.

<sup>36</sup> Aboga por la lucha, por el compromiso y por la dignidad colectiva.

<sup>37</sup> 90eko urteetan, zine-produkzioen kopuruak behera egin zuen EAEn, eta horren erantzuleztat Eusko Jaurlaritzako 1990ko ekainaren 26ko dekretua jo izan da, zeinak zinema ekoizpenerako laguntza sistema aldatu zuen (de Pablo 1996, 105-106).

<sup>38</sup> 26.961 ikusle izan zituen zinema-aretoetan, garairako aski zenbaki baxua (de Pablo 2017, 303).

Izagirreraren ibilbidean mugarri izan zen; esan bezala, hortik aurrera zinemagintza utzi (edo pixka bat baztertu, behinik behin) eta literaturari bete-betean ematea deliberatu zuen.

*Ke arteko egunak* filmaren ildotik, film errealista eta urbanotzat jo daiteke. Ez da kontu hutsala; izan ere, Izagirrek urte batzuk geroago *Gure zinemaren historia petrala* (1996) liburuan adieraziko zuen bezala, euskal kulturen joera indartsua izan da konstruismoa, eta Izagirrek hori ekidin nahi izan zuen bere kideari jarraikiz: “Eceizak hainbat gauza erakutsi zituen honela, denak ere ezagunak bertze artebideetan, baina ez sobera nabarmenak euskal herritarrek eginiko zineman: euskaraz solasturiko filme batek ez duela zertan baserri girokoa edo etnikoa izan” (Izagirre 1996).

*Off-eko maitasunaren* gai zentrala askatasun indibidualaren eta konpromiso kolektiboaren arteko talka da. Soinu bandako abesti nagusiaren letrak (Izagirrek idatzia eta Oskorrik kantatua), zeina hasierako kredituekin batera entzuten den, argi uzten du hasieratik: “Ez zaitut gatibu nahi, gatibu nahi ez zaitut. Ni gatibu nadukana gatibu da besteren. Ezin dut nigana. Zaila da libre izaten librea izan baino lehen”. Elementu sinboliko asko ere zentzu berean doaz. Filma zikoina baten hegaldiarekin hasten da, eta behin baino gehiagotan agertzen da filmean zehar Anak (Mónica Molina) Tomási (Fernando Guillén Cuervo) kartzelara bidalitako postal bat, zikoina hegalaria baten argazkia duena. Luisek (Patxi Bisquert), fabrikari lanean ari dela, Mikel Laboaren *Hegoak ebaki banizkio* kantatzen du. Ikusi dugunez, *Ke arteko egunak* filmean ere azaltzen den azpigaietako bat da

askatasun indibidualarena, baina, ordukoan erdigunean zegoen gaia protagonistaren deslilura edo huts existentziala baldin bazen, kasu honetan askatasun indibidualak sortutako kontraesanak izango dira muinean dagoen auzia. Filmeko protagonista Ana da. Lanbidez topografoa, obretarako neurketak egiten ibiltzen da, eta Euskal Herriko herri batean bizi da.<sup>39</sup> Beraren bikotekidea, Tomás, kartzelan da, eta Anaren inguru osoa ezker abertzalean kokatzen da, nahiz eta berak ez duen inoiz ere soslai politiko markaturik adierazten. Tomásen laguna den Luisekin amodiozko harremana hasi berria da Ana, eta film guztia ezbai horren bueltan artikulatzen da: amodiozko hiruki horrek sortzen dituen gatazkak, bereziki Anak eta Luisek jasaten duten presio soziala. Hiru pertsonaia horietaz gain, Bego (Klara Badiola) eta beraren bikotekidea (José Ramón Soroiz) ere garrantzitsuak dira. Bego Tomásen arreba eta Anaren lagun mina da, eta Hirigintzako zinegotzia herrian. Beraren bikotekidea ere zinegotzia da, eta fabrika batean egiten du lan.

Tomás ezbai mingarri batean bizi da. Alde batetik, Ana maite du, baina, bestetik, ez du lotu nahi, bera barruan dagoela, bien arteko amodiozko harremanera. Aski modu atormentatua ageri da irudikaturik presoa filmean, sobera hanpaturik ziur aski, eta filmaren bukaerako sekuentzia batera arte ez du hitzik esaten. Bere egoerak mututasun sakon batera eramanez izan balu bezala da, eta hori da beraren ingurutik eta, bereziki, Anarengandik isolatzeko bere modua. Zentzu horretan, bereziki esanguratsua da Tomásék Anarekin duen gutun trukean Luisek marrazkiak baizik ez dizkiola bidaltzen, sarri Anaren beraren erretratu espresionista eta aski ilunak diruditenak.<sup>40</sup> Filmaren hasieran Luis joaten zaio kartzelara bisitan, baina ez du laguna hartzen; argi geratzen ez den arren, Tomásék Luisen eta Anaren arteko harremanaren berri baduela iradokitzen da. Haatik, Luisen edo Anaren kontrako jarrera hartu beharrean, sufrimenduak sufrimendu,

<sup>39</sup> Hernanin grabatutakoak dira herriko eszena gehienak. Anaren etxea Oiartzunen kokatuta zegoen. Diegesian, baina, ez da herri zehatzik aipatzen.

<sup>40</sup> Marrazkiotarako José Luis Zumetaren parte-hartzea izan zuten. Berarenak dira marrazki horietaz gain kredituetako ilustrazioak.

Ana beregandik askatzen ahalegintzen da. Anak kartzelara egiten dion bisita batean, Tomásék mezu bat helarazten dio eskuan idatzita (eta ezer esan gabe): “Maite zaitu, ez etorri”. Kontraesan edo paradoxa hori da filmaren motorretako bat, bukaeran ere argiki ebatzi gabe geratuko dena (5.-6. irudiak).

Bestalde, Luis ere zapuzturik bizi da ezin duelako Anarekin duen harremana erabat normalizatu. Alde batetik, esan bezala, Tomásék ez du hartzen bisitan doakionean; gainera, Anaren beraren zalantzek ere zail egiten dute bien arteko harremanean aurrerapausoak ematea. Horrekin lotuta dago erantzungailuaren kontua, filmean oihartzun sinboliko handia hartzen duena. Anak bere etxeko telefonoan erantzungailua du, baina oraindik Tomásék atxilotu aurretik grabatutako mezua jarraitzen da entzuten. Hori dela eta, Luis kexu zaio, deitzen dion bakoitzean Tomásén ahotsa entzuten duelako: “Mezua hildako bati uztea bezala da”. Film guztian zehar izango da elementu errepikaria –beste une batean Luisek “kontzientziaren ahotsa” deitzen dio–, harik eta filmaren bukaeran Anak mezua aldatu eta bere ahotsez grabatutako berri bat jartzen duen arte, zeina sinbolikoki momentu aski adierazgarria den (7. irudia).

Azkenik, eta nagusiki, presio soziala dago: haien harremanaren berri jakin bezain pronto inguruko hainbat lagun eta senitartekok gaitzetsi egiten dute harremana, desleialtzat (zentzu pertsonalean zein politikoan) jotzen dutelako. Presio horrek goia jotzen du inguruko kide militante batek (Ramon Agirre) aldageletako Luisen armairua (errugbian aritzen dira) gasolioz bustitzen duenean. Mehatxuaz jabeturik, ziztuan joaten da Begoren bikotekide zinegotziarengana kontu eske, baina haren erantzuna ez da batere enpatikoa: “Hik jakingo dek zertan habilen”. Gertakari horren harira sesioan ibiliko dira inguruko kideak: Bego eta beraren mutila alde batetik; geroago, Begoren mutila eta eraso gauzatu duen militantea. Hori Anak eta

Luisek jasotzen duten presioaren elementu zentrala baldin bada ere, badira beste presio elementu batzuk ere: jendearen esamesak, eta, batez ere, Tomásén (eta Begoren) ama Mariáren jarrera. Ezin du ulertu nola Ana, Tomás kartzelan egonik, beste harreman batekin hasi den kanpoan. Gainera, Anak Tomásengana bisitan joateari utzi izanak ere amorrarazten du. Halaxe azaltzen dio Bego alabari, zeinak bere lagun Anaren erabakimen indibiduala defendatzen duen:

MARIA: Kezkatuta nauka, ihes egiten dit.

BEGO: Utzizu, normala da.

MARIA: Hirugarrena tartean ibiltzea ere normala da?

BEGO: Bakoitzak bere bizia egin behar du.

MARIA: Bai, hala da, baina nire semeak ezin du, e.

Geroago, beste sekuentzia batean, Mariárekin egingo dute topo Anak eta Luisek merkatuan. Urrutian ikusten dutelarik, Luisek Anari galdetzen dio ea apartatzea nahi duen elkarrekin ikus ez ditzan. Ezetz erantzuten dio erabakimenez, eta, Mariaren aldera joaten da agurtzera, Luis alboan duela. Enkontru hotza da, baina adeitsua, eta Tomásék kartzelatik goraintziak bidaltzen dizkiola baino ez dio esaten Mariak: “Agur, Ana. Badakizu non bizi garen”.

Beste pertsonaia klabea Bego da, Anak duen konplize bakarra (Luisez gain), eta Anaren erabakimen pertsonala defendatzen duena bere senide eta lagunaren aurrean. Anaren eta Luisen harremanaren inguruko bi sekuentzia dialogatu inportanteenetako lehenengoan parte hartzen du, bere bikotekidearekin eztabaidatzen duela. Begok galdetzen dio ea Luisen kontrako erasoarekin zerikusirik izan duen; bikotekideak ukatu egiten dio, baina ekintza justifikatu: “Salaketa bezala ez zitzaidan gaizki iruditu”.

BEGO: Salaketa? Zerena?

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Insolidaritate batena.

BEGO: A, noski, Luis traidore bat dela.

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Nik ez dinat halakorik esan [...].

BEGO: Hik ustek Luis insolidarioa dela.

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Bai.

BEGO: Eta Ana zer dek? Ez dek insolidarioa, ala?

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Bere arrazoiak izango dizkin, niri ez zaidan axolarik. Luisen jokabidea epaitzen dinat bakarrik.

BEGO: Ez haiz ausartzen Anaz pentsatzen duana esaten? Matxista hutsa azalduko hintzelako.

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Tomas libre ez den artean bere lagunak ezin gaitun oso libre izan.

BEGO: Eta niri esaten didak?

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Ba, Luisi gogoratu behar izan zaion.

BEGO: Hik badakik Luis eta Anarena ez dela oraingoa. Eta Tomasek ere bazekik.

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Gezurra zirudin arreba izatea.

BEGO: Horixe dek izorratzen zaituztena. Tomasek Ana errespetatzea. Ez dizue batere graziaz egiten [...]. Oheko leialtasuna. Horixe dek zuentzako emakume baten solidaritatea. Zergatik ez dek Ana mehatxatzen? Ez dakak potrorik. Ez duzue eskubiderik Tomasen ordez pentsatzeko.

Auziaren genero dimentsioa ere esplizituki agertzen da sekuentzia horretan. Gaia testuinguruan ipiniz, kontuan izan behar da erabakimen pertsonalaren auzia eztabaida politikoaren erdigunean zegoela garai hartan. 1986an ETak Dolores González Katarain Yoyes etakide ohia hil zuen erakundeko zuzendaritzaren borondatearen kontra exiliotik Euskal Herrira itzultzea erabaki zuelako. Horretaz gain, presoek espetxeonurak hartzeko aukeren eztabaidan ere erabakimen pertsonal eta erabaki kolektiboen arteko tentsioa zegoen (gai hori *Ke arteko egunak* filmean agertzen zen zeharka). Izagirre eta Urbietaren gidoiak, bada, gaia berreskuratzen du, kasu honetan preso baten bikotekide emakumezkoan ipiniz fokua eta harengandik aparte bizitza berri bat abiatzeko

eskubidearen inguruan hausnartuz.

Auzi nagusia zuzenki lantzen duen beste sekuentzia garrantzitsuena Begoñaren bikotekidearen eta gasolioaren eraso egin zuen militantearen artekoa da. Begoñaren bikotekideak, nahiz eta Luisen eta Begoñaren aurrean ekintza justifikatu, militanteari leporatzen dio horrela jokatu izana:

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Nazkatu nauk hi defenditzen.

MILITANTEA: Badakik, batzutan izaten dituk egin beharreko batzuk.

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Zerbait esateko baldin badaukak aurpegia eman zak. Hi ez haiz inoren ordezkari.

MILITANTEA: Jakin al dezaket nongo tribunaletan defendatu izan nauan?

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Luisi egin diokena umekeria hutsa duk.

MILITANTEA: Enikek ezetz esango. Dena dela, abisu bat izan huen. Abokatua al haiz?

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Lerdokeri horiek askotan ondorio txarrak izaten ditiztek.

MILITANTEA: Hi beti garbi, hik ez duk sekula lan zikinik egin nahi izan.

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Ez, eta hik gehiegi.

MILITANTEA: Uste dut Luisek hik baino hobeto ulertuko duela. Pentsarazi egingo zio. Hori huen helburua.

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Anak eskubidea zeukak bere bizia antolatzeko, izorratzen bagaitu ere [...]. Hik uste duk Tomasi adarrak jarrita bere ideiak traizionatzen direla.

MILITANTEA: Ez derrigorrez, baina preso bat zeozeren irudia duk, ezta?

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Ez diagu eskubiderik Tomasen ordez pentsatzeko.

MILITANTEA: Tomas han zegok eta gu hemen. Egin niana herriak eskatu zian.

BEGOREN BIKOTEKIDEA: Salatu egingo haut.

MILITANTEA: Herriko batzordean edo nazionallean?

Dialogo aski gordina da eta zentzu jakin batera bideratua, eta oso modu agerikoan ipintzen du erabakimen indibidualaren auzia mahai gainean; kasu honetan, Anaren

eta Tomásen erabakimenarena. Horretaz gain, bestelako auzi bat ere azaleratzen da, inguru kolektibo-militanteetan ohikoa den funtzionamendua erakusten duena. Begoren bikotekideak norekin dagoen auziaren inguruko posizioa aldatzen du. Barne-kritikaren<sup>41</sup> gorazarretzat jo daiteke beraren jokabidea: botere nukleoan (Luisen erasotzailearekin) kritika egiteko gauza da, baina hortik kanpo (Luisen eta Begoren aurrean) kolektiboaren izenean egindako ekintzak justifikatu egiten ditu.

Bada film honetan agertzen den beste azpigai errelebante bat, filmaren elementu originaletako bat dena (garaiko beste euskal ekoizpenekin alderatuta) eta *Ke arteko egunak* filmetik aldentzen duena. *Off-eko maitasunak* Espainiar Estatuaren desarrollismoa erakusten du. Ana, ogibidez topografoa denez, obraz obra aritzen da lanean, askotan azpiegitura handietan (autobideak) edo etxebizitza sail berrietan, eta film guztian zehar azaltzen dira obrak publiko handiak.<sup>42</sup> Bereziki esanguratsua da filmaren hasiera, Caceresen grabatua eta eraikitzen ari ziren autobide batean kokatutako sekuentzia ageri duena, zeinean autobidearen habe erraldioen planoak gailentzen diren. Plano argitsuak dira oso, *Ke arteko egunak* filmaren giro ilun eta lausoaren antipodetan kokatzen direnak, eta sinbolikoki bestelako auzi bat ekartzen dute eztabaidara. Geroago, ildo hori gatazka-gai izango da herriko zenbait bizilagunekin: orube batean Ana eta beraren lankidea neurketak egiten ari direla, herriko talde bat gerturatzen zaie ea zertan ari diren galdezka. Autobide berri bat egitera doazela esaten dietenean handik botatzen dituzte langileak. Bestalde, ildo berean, ustelkeriazko trama txiki bat ere ageri da. Anaren nagusiak Begori mezu bat helarazteko eskatzen dio: orube batzuetan etxebizitzak eraikitze baimena ematen badu udalak, “kontraprestazio zabal bat” jasoko duela. Aurrerago, horren harira, honela dio Begoren bikotekideak: “Horiek ere, baimena izan ala ez, nahi dutena egiten dute” (8. irudia).

Azpigai horrek zerikusi zuzena du desliluraren auziarekin, orobat. Izan ere, Trantsizioaren amaieratzat 1992 (Bartzelonako Joko Olinpikoak) edo 1993 (Maastrichteko Tratatuak) hartu izan dira, eta, hortik aurrera, Espainiar Estatuaren normalizazio politiko eta homologazio demokratiko erabatekoa etorriko litzateke. Alabaina, 90eko hamarkadaren erdialdera abiatuko zen eta 2007an eztanda egingo zuen higiezin burbuila Trantsizio osteko arazo ekonomiko eta politiko handienetakoa izango zen, ustelkeriarekin lotura zuzena izaki. Arazo horrek, 90eko urteetako desindustrializazio prozesu erraldoiekin batera,<sup>43</sup> 1992. urtearen inguruko errelato triunfalista hegemonikoa pitzatzen du, eta, nolabait, mezu hori dakar *Off-eko maitasuna* filmak ere. Normalizazio prozesuaren aje edo b alde modura ageri da desarrollismoa eta harekin loturiko ustelkeria. Hala, bereziki interesgarria da filmean agertzen den askatasunaren artikulazio eta problematizazio berezia: askatasun indibidualaren aldarrikapena dugu, alde batetik, baina, bestetik, liberalizazio eta garapen ekonomikoak hainbat kolektibori dakarkien lazera agertzen zaigu. Izagirrek 70eko hamarkadan eta 80ko hamarkadan parte hartu zuen aldizkarietan maiz agertu zen Trantsizioak proposaturiko normalizazioarekiko eszeptizismoa (Sarasola 2015), prozesua egonkortu eta hausturarako aukera urrunduz joan ahala deslilura bihurtu zena. Zinemagintzari dagokionez, bereziki problematikoa jotzen du hastapen amateurren ondotik ETB sortu eta ikus-entzunezko esparrua erregulatzen hasi zenekoa (Izagirre

<sup>41</sup> Sarri ingurune militante abertzaleetan erabili den formula erabiliz: trapu zikinak etxean garbitzea.

<sup>42</sup> Tartean, adibidez, garai hartan eraikitzen ari ziren Donostiako Anoeta estadioko eta inguruko obrak ageri dira.

<sup>43</sup> Beste arazo hori xeheki aletzen duten filmen artean Luis López Carrascoren *El año del descubrimiento* (2020) aipatu beharra dago.

2021a). Normalizazio prozesu horren goreneko puntu sinbolikoa, bada, 1992-1993 urteetan gertatu zen, eta *Off-eko maitasuna* filmean ere harekiko deslilura agerikoa ageri zaigu.

Azkenik, aipatzekoa da, halaber, filmak, estreinatu berritan, sortu zuen iskanbila. *Ke arteko egunak* filmaren kasuan polemika zenbait kritikari espainiarrek sortu baldin bazuten filmaren balizko ezker abertzalearekiko hurbiltasun ideologikoagatik, *Off-eko maitasuna* filmean *Egin* egunkariako Mikel Insaustiren kritika gogorrak sortu zuen zalaparta. “Ni contigo ni sin ti” izenburuarekin, 1992ko maiatzaren 7an argitaratu zen, filmaren estreinaldi ofizialaren bezperan, eta bereziki gogorra izan zen. Lehenengo lerroetan filmaren istorioa eta gai nagusia laburbildu ondoren, gainontzeko lerroetan filma deskalkifikatzera dedikatzen zen: “Koldo Izagirre eskolaurreko ume bat dirudi bere lehenengo idazlana idatzi nahian; diferentzia batekin, bere zirriborro eta ezabaketak egiteko zinema-talde oso bat erabili du [...]. *Off-eko maitasunak*, nahi gabe, film bat nola ez den egin behar bikainki erakusten du”<sup>44</sup> (Insausti 1992, 50). Kritika funtsean filmikoa zen, azkeneko parrafoa izan ezik, zeinean Hernani herriari erreferentzia eginez (Insausti hernaniarra da [Izagirre 2021b]) filmaren intentzio politikoari erreferentzia egiten zion zeharka: “Dena airean geratzen da, gaintetik aipatzen diren beste problematikak bezalaxe; eta Hernanin, kontakizunaren muina kontatzen den herrian, ez diote zertan ihes egin kamera

erne bati, salbu eta ez baldin badakizu kamera non jarri”<sup>45</sup> (Insausti 1992, 50). Aipamen horrek, kritikaren gogortasun ezohikoak eta *Egin* egunkariaren ildo editorialak iradokitzen zuten filma gutxiestearen arrazoen artean haren tratamendu politikoa zegoela; hori izan da, behintzat, gerora ikerlarien artean nagusitu den ideia. Gainera, bihamamunean, maiatzaren 8an, pasadizo horrek bigarren ekitaldi bat izan zuen. Izagirre *Egin* Irratira gonbidatu zuten filmaren inguruko elkarrizketa bat ematera, eta aurretik esatari bat (Izagirreraren arabera, Insausti bera [Izagirre 2021b]) aritu zen berriz ere filmaren kontra joz eta oso txarra zela esanez (*bodrio* hitza erabili zuen). Horretaz gain, *bodrio* horiek egiteko diru publikoz sakelak betetzea leporatu zieten, zeina bereziki mingarria egin zitzaion Izagirreri. Elkarrizketa bertan behera uztekotan egon zen, edo gaztelaniaz egitekotan (egunkariako kritika eta irratiko komentarioak ere gaztelaniaz egin zirelako), baina azkenean euskaraz eman zuen elkarrizketa. Maiatzaren 10ean, bi gertakariei buruzko Izagirreren eta Luis Goia ekoizlearen orrialde beteko erantzuna argitaratu zuen *Eginek*. Polemika horrek segida izan zuen hamarkadaren amaieran. 2000. urtean, *Bazka* aldizkariaren 2. zenbakian Koldo Izagirrek *Gara* egunkaria gogorki kritikatzan zuen artikulua argitaratu zuen, eta zenbaki berak egunkariaren zuzendaritzaren erantzuna zekarren. Hamar puntutan idatzita zetorren, eta honela zioen laugarrenak:

4. Izagirreren moduan, geuk ere garai hartan EGINen «goi samarreko postuetan» lagunak genituen, eta horien ahotik jakin dugu Izagirreren bihotzerrearen zioa. Antza, duela urte mordoxka bat, EGINeko zine kritikoak Izagirrek zuzendatutako filmari –«Amor en off» izenekoa, oso oker ez bagaude– eginiko kritika gogorrak Izagirreren amorrua sortu zuen. Oraindik ere pasarte hura gogoratzen duela eta erreminez kontatzen duela, ez bakarrik bere hitza zabaltzen saiatzen diren bere lagunaren artean, baita hurbiltzen diren

<sup>44</sup> Koldo Izagirre recuerda a un niño de preescolar haciendo su primera redacción, con la diferencia de que para hacer sus tachaduras y borriones ha manejado todo un equipo de cine. (...) *Off-eko maitasuna* contiene involuntariamente una buena lección de cómo no se debe hacer una película.

<sup>45</sup> Todo queda en el aire, al igual que el resto de problemáticas que se tocan muy de pasada, y que en Hernani, pueblo en el que se ambienta el grueso del relato, no tienen por qué escapar a una cámara atenta, salvo que no se sepa colocarla en su sitio.



ordezkari sindikal eta politikoen artean ere, esan digu batek baino gehiagok (*Bazka* 2000).

Polemikaren gogorrak ondo erakusten du filmak sortutako arrakala Izagirrearen eta ezker abertzalearen komunikabideen artean. Gerora ere, kritikak filmaren eduki politikoa jo izan du desenkontru haren kausa nagusitzat.

Horrela, nahiz eta modu nahiko kriptikoan, *Egin* filmaren kontra kokatu zen, ETaren inguruko familia giroko eta giro sozialeko intolerantziari heltzeagatik, zeinak ekintzailearen neska-laguna bere kidearekin betirako loturik irudikatzen zuen, ukatuz kidea kartzelan zegoen bitartean neskak bere bizitza berrasteko eskubidea<sup>46</sup> (de Pablo 2017, 303).

Edonola ere, filmaren kalitatea gorabehera, irakurketa politiko horiek puntu garrantzitsu bat azpimarratzen dute; hots, filmak ekarritako gaia eta bertan agerian geratzen den planteamendu politikoa problematikoak izan zirela ezker abertzaleko zenbaitentzat, nahiz eta egileak gutxi-asko ideologia horren barruan kokatzen zituzten. Kolektibo politiko eta giro militante zenbaitetan errotzen ziren zenbait jokamolderekiko deslilura azaleratzen zuen filmak, zeina bat zetorren *Mendekuak* liburuko zenbait ipuinetan agertzen zenarekin. Askorentzat, baina, gai horiek publikoki eta film batean ukitzea aski problematikoak zen (ez alferrik, ikusi dugu nola filmak autokritikaren auzia mahaigaineratzen zuen), nahiz eta posizio horrek, paradoxikoki, filmak berak proposatzen zuen tesietako bat (kolektibo baten izenean askatasun indibidualari jarritako mugak) berretsi. *Off-eko maitasunak*, *bada*, *Ke arteko egunak* filmarekin konpartitzen du Trantsizio politikorekiko deslilura, nahiz eta modu ezberdinean artikulatu. Era berean, baina, ez da ageri lehenak erakusten duen deslilura existentzialik; kontrara, gatazka politiko bortitz baten pean zenbait talde politikoren barruko logika menderatzaileak xehetasun handiagoz aletzen ditu.

## Desliluraren beste gramatika bat

*El desencanto* filmaren harira, espainiar testuinguruan desliluraren hainbat kontzeptualizazio garatu izan dira, bereziki zinemagintzaren esparruan. Zentzu existentzial edo politikoa hartuta, balio izan du Espainiako Trantsizioeko ekoizpen kultural nagusiak ezaugarritzeko. Haatik, hortik kanpo geratu dira desliluraren bestelako gramatika bati dei egiten dioten lanak. Trantsizio politikorekin harremanetan jartzeko moduarekin zuzenki loturik izanik, prozesu hori bere gain hartu ez eta auzitan jarri duten ildo politikoean sortu diren diskurtso eta obrakezin dira desliluraren gramatika hegemonikora murriztu. Tradizio horiek aldibereko bi deslilura politikorekin batera bizi behar izan dute, edo, bestela esanda, deslilura politikorekin bi aldaerarekin: alde batetik, Trantsizioaren gailentzea hausturaren aurrean eta horrek ekarritako normalizazio politikorekin prozesua; bestetik, nazioarte mailako iraultzaren ideien krisia eta kapitalismoaren alternatiba faltaren kontzientzia, 1989tik aurrera nagusitu zena. Horiek guztiek bidea irekitzen dute, besteak beste, mugimendu iraultzaileetako barne logika batzuen inguruko hausnarketak, kritikak eta deslilurak aintzat hartzeko. Alta, Trantsizioaren Kultura deiturikoak eta Vilarósek ondo ezaugarritutako deslilura hegemonikoak ildo horiek urte luzetan ezkutatu izan ditu. Horregatik, desliluraren bestelako gramatika horiek kontuan hartzeak Espainiar Estatuaren testuinguruan 1980-90eko urteetan sortutako hainbat

<sup>46</sup> Así, aunque de forma algo críptica, *Egin* se posicionó contra el filme por abordar la intolerancia del ambiente familiar y social del entorno de ETA, que consideraba a la novia del activista atada de por vida a su compañero, negándose a reconocer su derecho a recomponer su vida mientras él siguiera en la cárcel.

lan eta diskurtso aintzatestera eta berrinterpretatzera eraman gaitzake.

Horien arteko bi dira *Ke arteko egunak* eta *Off-eko maitasuna*. Euskal Herrian, gainera, paradoxa berezi bat gorpuztu zen 1980ko urteetatik aurrera: alde batetik, gar iraultzaileak Espainiar Estatuko gainontzeko herrialdeetan baino gehiago iraun bazuen ere (Rodríguez 2015), luze gabe deslilura politikoa hedatuz joan zen baita mugimendu militanteetan ere. Sentipen horrek, baina, ekinbide armatu baten ekinbidearen paraleloan jarraituko du (2011 arte), eta paradoxa batera eramango: alde batetik, normalizazio politikorako prozesu ustez geldiezin bat; bestetik, estrategia militar bortitz bat, zeina jatorriz iraultzailea zen baina pixkanaka higatze-estrategia batera lerratuko zen, gizartearen gehiengoaren begietan garaiz kanpokotzat jo arren. Ibilbide horretan ekoizten diren hainbat lanek, bada, hainbat ertz politiko ukitzen dituzte, desliluraren gramatika ezberdin bat proposatuz. Ez da harritzeko, beraz, lan horiek estreinatu berritan polemika estetiko-politiko gordinak piztu izana. Beren kalitate zinematografikoa gorabehera, zenbait elementu problematiko azaleratu zituzten, desliluraren gramatika propio bat garatuz.

Gramatika horiek guztiak aintzat hartzea funtsezkoa da bi mugimendutan: aurrenik, 1980-90eko hamarkadetako prozesu politikoaren inguruko azalpenak ñabartu eta aberasteko; bigarrenik, garai hartan sortu ziren edo garai hori ezaugarritzen duten hainbat ekoizpen kulturali beste begirada batez so egiteko. Bide honek orain arte itzalpean geratu diren hainbat obra balioesteko balio dezake, edo artearen historiografian ondo kokatuak dauden beste zenbait obra bestelako ikuspuntu batetik begiratzeko. Esan bezala, *Ke arteko egunak* eta *Off-eko maitasuna* ildo horren bi ale besterik ez dira, Euskal Herriko testuinguru berezian errotoak, baina hortik landa beste hain bat ale topa litezke, baita Euskal Herriko kanpo

ere. Izan ere, ezaugarritu dugun desliluraren gramatika berezi horrek berdin egiten die dei Euskal Herriko prozesu partikularrei nola, era berean, nazioarteko prozesu zabalago bati, zeina iraultzaren ideiaen krisian sakonki sustraitua dagoen.

## Erreferentziak

**Aldazabal, Theodor eta Herbert Marcuse. 1999.** "Correspondence on the German student movement". *New Left Review* 1/233: 123-136.

**Aldazabal, Jokin. 1988.** "Mendekoaren tragedia (mendetz mendetako mendekoaren mendekua)". *Egin*, martxoak 22. <https://kriticak.armiarma.eus/?p=5606> helbidetik eskuratua.

**Angulo, Jesús; Maialen Beloki, José Luis Rebordinos, Antonio Santamarina. 2009.** *Antonio, Antxon Eceiza: Cine, existencialismo y dialéctica*. Donostia: Euskadiko Filmategia.

**Baudelaire, Charles. 2006.** *Las flores del mal*. Luis Martínez de Merlok itzulia. Madril: Cátedra.

**Bazka. 2000.** "Koldo Izagirrerri erantzuna". *Garako* zuzendaritza, maiatza.

**Beloki, Maialen. 2010.** *Entre Antonio y Antxon Eceiza. Cine y política*. Doktorego tesia. EHU/UPV.

**de Pablo, Santiago. 1996.** *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*. Gasteiz: Arabako Foru Aldundia.

--- 2017. *Creadores de Sombras: ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Madril: Tecnos.

**Etcheberria, Hasier. 2002.** *Bost idazle Hasier Etcheberriarekin berbetan*. Irun: Alberdania.

**Eceiza, Antxon, zuzendaria. 1989.** *Ke arteko egunak*. Bertan Filmeak S.A. eta Trenbideko Filmeak, 105 min.

**Fukuyama, Francis. 1992.** *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.

**Gorostidi, Juan. 2016.** *Zazpigarren heriotza*. Donostia: Erein.

**Insausti, Mikel. 1992.** "Ni contigo ni sin ti". *Egin*, Maiatzak 7.

**Izagirre, Koldo. 1987.** *Mendekuak*. Zarautz: Susa.

---. 1991. *Metxa esaten dioten agirretar baten ibili herrenak*. Donostia: Elkar.

---. 1996. *Gure zinemaren historia petrala*. Zarautz: Susa. <http://www.susa-literatura.eus/liburuak/best0430> helbidetik eskuratua.

---. 1999. *Agirre zaharraren kartzelaldi berriak*. Donostia: Elkar.

---. 2005. *Sua nahi Mr. Churchill?* Zarautz: Susa.

---. 2021a. *Elkarrizketa pertsonala*. Donostia, Uztailak 7.

---. 2021b. *Elkarrizketa pertsonala*. Donostia, Abenduak 27.

---. zuzendaria. 1992. *Off-eko maitasuna*. Trenbideko Filmeak, 87 min.

**Izagirre, Koldo eta Ramon Saizarbitoria. 1978.** "Antxon Eceiza". *Zeruko Argia* 779: 21-24.

**Junguitu, Maitane. 2019.** *Kalabaza planeta eta Juanba Bera-sategi. Panorámica de la animación comercial vasca*. Doktorego tesia. UPV/EHU.

**Labrador, Germán. 2007.** "El encanto de *El desencanto*. Cine, literatura e identidad en la Transición Española". *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura* 18.

**Magris, Claudio. 2001.** *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Anagrama.

**Martínez, Guillem et al. 2012.** *CT o la Cultura de la Transición*. Madrid: Debolsillo.

**Mendiguren, Xabier. 1988.** "Mendekuak". *Argia*, Urtarrilak 31. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=316> helbidetik eskuratua.

**Nerekan, Amaia eta Iratxe Fresneda. 2017.** "Glocal cinema: el caso de *Loreak*, embajadora mundial del cine en euskera". *Área Abierta* 17(3): 267-289

**Nieto, Jorge. 2015.** "De las 'stars' al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 21 (1): 145-160.

**Rodríguez, Emmanuel. 2015.** *Por qué fracasó la democracia en España. La Transición y el Régimen del 78*. Madrid: Traficantes de Sueños.

**Sarasola, Beñat. 2015.** *Bainaren belaunaldia: Ustela, Pott eta Oh! Euzkadi*. Bilbo: Labayru.

**Trapiello, Andrés. 2000.** *Salón de pasos perdidos. 4. Las nubes por dentro*. Barcelona: Destino.

**Vilarós, Teresa. 2018.** *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.

**Zunzunegui, Santos. 2017.** *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción*. Madrid: Cátedra.

## Biografia

Euskal Herriko Unibertsitatean filosofian lizentziatu ondoren, Bartzelonako Unibertsitatean Literatur Teoria eta Literatura Konparatuz lizentziatu, eta unibertsitate berean doktoratu zen 2014an. Bere tesiak Doktoradutza Sari Berezia eskuratu zuen, eta egun, irakaslea da EHUko Hezkuntza, Filosofia eta Antropologia fakultatean. Susa argitaletxearen Munduko Poesia Kaiarak bildumako editorea izan da zortzi urtez, eta lau urtez ETBko Sautelean lan egin zuen gidoilari zein zuzendari gisa. Hainbat komunikabidetan (*Berria*, *Argia*) kolaboratu izan du urteotan.

Ikerlari gisa, Memoria Historikoa Literatura Iberiarretan ikerketat-taldeko kidea da, eta hainbat artikulu akademiko argitaratu du goi mailako aldizkaritan: *Revista de Literatura* (CSIC), *Revista de Filosofía*, *Hispanic Research Journal*, etab. 2015ean *Bainaren belaunaldia: Ustela, Pott, eta Oh! Euzkadi* saiakera liburu argitaratu zuen, Santi Onaindia beka eskuratu ondoren. Liburu horretan, 1970-80 urteetako hiru literatur aldizkari funtsezko aztertu zituen Bernardo Atxaga, Koldo Izagirre eta Ramon Saizarbitoriaren figuretan oinarriturik.

Bi poema liburu, *Kaxa huts bat* (Susa, 2007) eta *Alea* (Susa, 2009), eta nobela bat, *Deklaratzekorik ez* (Susa, 2019), argitaratu ditu. Itzulpengintzaren arloan, Philip Roth-en *Nemesis* nobela ekarri zuen euskarara 2011n Meettok argitaletxearen eskutik.

BEÑAT SARASOLA

## Irudiak



1. irudia. *Ke arteko egunak* (Antxon Eceiza, 1989).



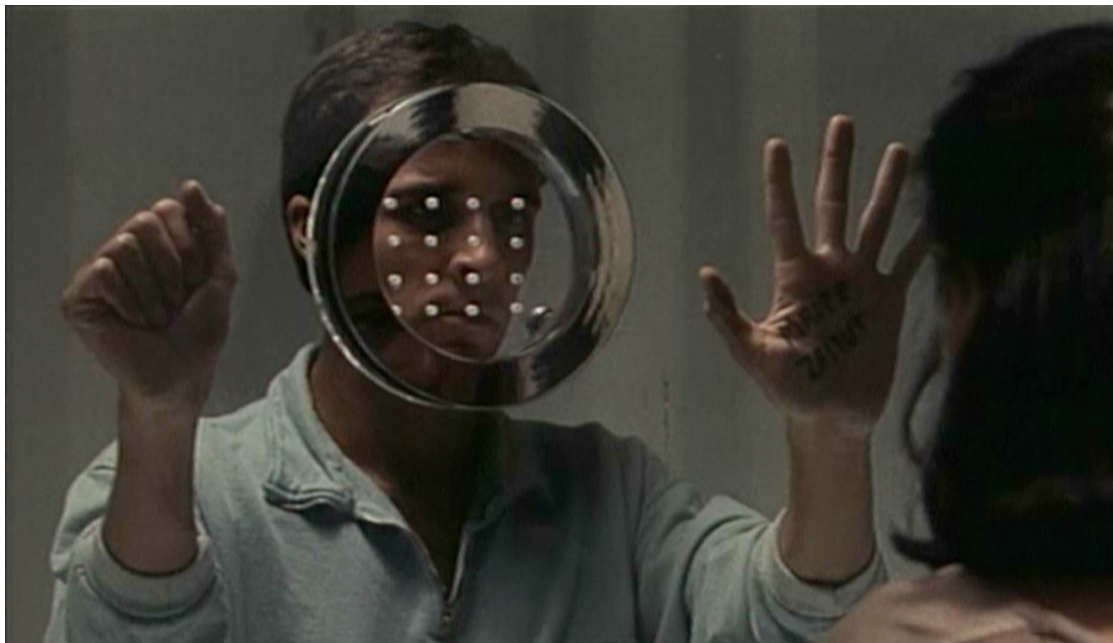
2. irudia. *Ke arteko egunak* (Antxon Eceiza, 1989).



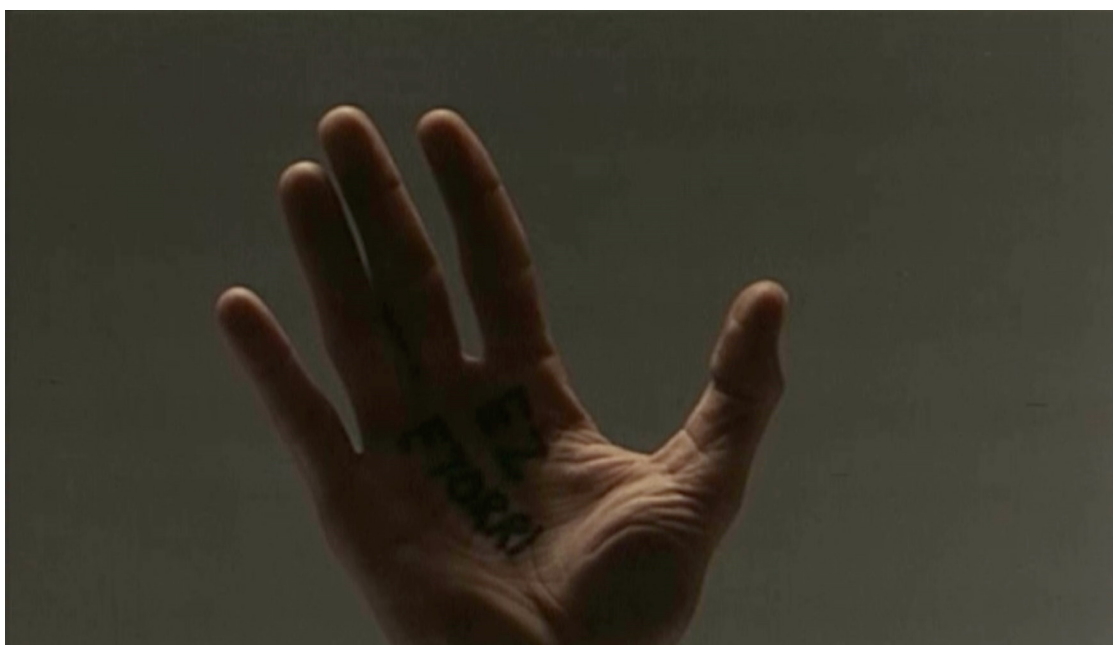
3. irudia. *Ke arteko egunak* (Antxon Eceiza, 1989).



4. irudia. *Ke arteko egunak* (Antxon Eceiza, 1989).



5. irudia. *Off-eko maitasuna* (Koldo Izagirre, 1992).



6. irudia. *Off-eko maitasuna* (Koldo Izagirre, 1992).



7. irudia. *Off-eko maitasuna* (Koldo Izagirre, 1992).



8. irudia. *Off-eko maitasuna* (Koldo Izagirre, 1992).

**EZ AL DUZU IKUSTEN?**  
**ZALANTZAZKO BIDAIA ANTXON ECEIZAREN ARTXIBO PERTSONALEAN BARRENA**

**02**



# EZ AL DUZU IKUSTEN? ZALANTZAZKO BIDAIA ANTXON ECEIZAREN ARTXIBO PERTSONALEAN BARRENA

**Maialen Beloki Berasategui**

Donostia Zinemaldia

## SARRERA

2021ean zehar, Antxon Eceiza donostiar zinemagilearen artxibopertsonala Euskadiko Filmategian gordailutu zen. Atariko testu honekin batera doan txostenak helburutzat du gure zinemaren azken urteetako historian berebiziko garrantzia izan duen zinemagile honen biofilmografia berrezagutzea, eta artxibo horretatik aukeratutako material batzuetan oinarritzen da horretarako.

Abiapuntua, txosten hau osatzeko erabili den dokumentu germinala, haren lagun Luis Martín-Santos psikiatra eta idazle donostiarrak idatzitako gutuna da (haren faksimilea erantsita dago). Haren figura, pentsamendua eta *Condenada belleza del mundo* izeneko kontakizuna, beraz, material erabakigarriak dira jarraian kontatzen den istorioa ulertzeko.

Baina joan gaitezen istorioaren hasierara. Proposatutako ibilbidea Donostia, Madril eta Almería artean hasten da, 1961 eta 1963 artean, eta bere protagonistak zinemagile gazte euskaldun batzuk dira, zeintzuek gauzatu nahi izan zuten “kritika estetikoaren teoria oso bat, bi urtez argitaratu zen bitartean *Nuestro Cine* aldizkariak” (García de Dueñas 1963), zineman espezializatuak, pixkanaka azaldu zuena: errealismo kritikiko edo dialektikoaz ari gara.

*El próximo otoño* (1963) Elías Querejetaren eta Antonio Eceizaren argumentu batean oinarrituta dago. Víctor Ericek, Santiago San Miguelek eta José Luis Egeak idatzi zuten gidoia. Hasieran *El primer verano* izenburua

jarri zioten. Eceizak gidoiaren berridazketan parte hartzea erabaki zuen, eta laster *El próximo otoño* izenburua jaso zuen lanak. Film hori kasu bereziki adierazgarria izan zen, bertan parte hartu baitzuten *Nuestro Cine* aldizkariaren ildo ideologiko eta estetiko bideratzen gehien lagundu zuten pertsonetako batzuek. Eceizak honela kontatzen zuen nola sortu zen:

Egiaz, jatorria da laurak Padre Xifré kaleko apartamentu batzuetan bizi ginela, Regueiro, Angelino Fons, Revuelta eta beste batzuen antzera; zinemagilegaien munduan “Xifre Gorena” izenez ezagutuak izan ziren apartamentu horiek. Querejetari guztien artean film bat egiteko ideia bururatu zitzaionean, gidoia lauren artean idazten hasi ginen, baina Elíasek ez zuen idazketan parte hartu (Angulo et al. 2009, 134).

*El próximo otoño* filmaren bitartez geroago “Querejeta taldea” izenez ezagutu zena egituratzen hasi zen, nahiz eta, egiaz, Eceizak elkartu zituen lehenengoz *A través de San Sebastián* (1960) proiektuaren produkzioaren inguruan. Filmaren fotografiaz L. Enrique Torán eta Luis Cuadrado (bigarren operadore gisa) arduratu ziren; filmaren argazkiak Idazle Zinematografikoen Zirkuluaren saria jaso zuen. Musika Luis de Pablok egin zuen, eta muntaia Pablo G. del Amok.

Filmazioan Luis-Martín Santosek ere parte hartu zuen, eta bere hausnarketetatik sortu zen *Condenada belleza del mundo* literatura testua. Hausnarketa horiek geroago erabakigarriak izan ziren donostiar zinemagileak *De cuerpo presente* (1965) izeneko hurrengo filmarekin erabateko aldaketa egin zezan.

Horrenbestez, txosten hau *¿No ves o qué? (memorias dudosas) 1935-200...* Eceizaren memoria argitaragabe eta amaitu gabeetako epigrafe batekin hasten da, eta horren izenburua Martín-Santos kontakizunarenaren berdina da: “Munduaren edertasun madarikatua”.

Jarraian, “Film bat idatzi (deskribatu)

zuen psikiatra” saiakeran, Irati Crespok argazki finko baten modura irudikatzen du lagun zinemagile haien bizitzako eta ibilbide profesionaleko une hura, *El próximo otoño* lanaren filmazioaren argazkian ere ikus daitekeena.

Baina ibilbidea hau ez da amaitzen 1963an. Eta ez da mugatzen istorio horren protagonistetara. Eceizarekin Madriletik Mexikora eta Kubara bidaiatu beharko dugu, eta aurrerago Euskal Herrira bueltan; izan ere, *El próximo otoño*-tik *De cuerpo presente*-rako jauzia ez zen izan Eceizaren bizitzan eta lan zinematografikoan gertatu zen aldaketa bakarra.

“Antonio maitea: Antzon! Antchon? Antón?” izeneko nire testuak, izenburua Martín-Santosi zor dionak, ibilbide hori kontatu nahi du haren biofilmografia aztertuz, mugarri pertsonal eta historikoz josita dagoena.

Era berean, arlo zinematografikoa ez zen izan zinemagileak askotariko iritziak eta neurri batean kontraesankorrak adierazi zituen esparru bakarra. Antxon Eceizak Kuban Fidel Castroren mitinean egindako argazkiak, data zehatz ezagunik ez dutenak, zinemagileak izandako bilakaera ideologikoaren adierazle dira, eta erakusten dute mundu berri bat ezagutu zuela, harengan garrantzi handia izan zuena. Eceizak berak zioenez:

Alde batetik Kubako iraultza. Kubako iraultzak eragin handia izan zuen nigan. Orduan, enbaxadako jendearengana hurbiltzen hasi nintzen, ekitaldi kulturaletara joaten zirelako. Pentsatzen dut haiek ere errekrutatze misioak izango zituztela. Kuban erakusteko espainiar filmak erostera urtean behin Espainiara etortzen zen zinemako jendeak bisitatzen ninduen. Zer jarriko zuten ba? Godard? Sarita Montiel filmetatik neureetara. Etortzen zirenei arreta ematen hasi nintzen, Arte eta Industria Zinematografikoko Kubako Institutuko [ICAIC]

zuzendari nagusia eta abar. 66an gonbidatu ninduten lehen aldiz. *De cuerpo presente* aurkeztu nuen. *El próximo otoño* ere estreinatu zuten Sierran. Orduetik aurrera, jakina, enbaxadan festaren bat bazegoen gonbidatu egiten ninduten. Han hasi nintzen lagunak egiten: Pablito Milanés, Tito [Tomás] Gutiérrez Alea... Espainian edo Euskadin izan nitzakeen lagunak berdinak ziren. Euskadin lagun nituen Mikel Laboa, Rafa [Ruiz] Balerdi, Zumeta eta Chillida, eta han, haiek. Kubatarrek nigan konfiantza zutenez orokorrean, nire etxea atsedentzatu bihurtu zen. Jendea nirera etortzen zen. Glauber Rocha, beste hura... ideologikoki martiritzatuko ez zituen giroa zegoelako. Hala, gero eta lagun gehiago egin nituen (Eceiza 2007).

Txostena *¿No ves o qué? (memorias dudosas) 1935-200...* laneko bigarren epigrafearekin amaitzen da. “Madril, GASTEIZ 1964ko urtarrilak 19-20” du izenburua, eta Martín-Santos lagunaren heriotzaren berri ematen du.

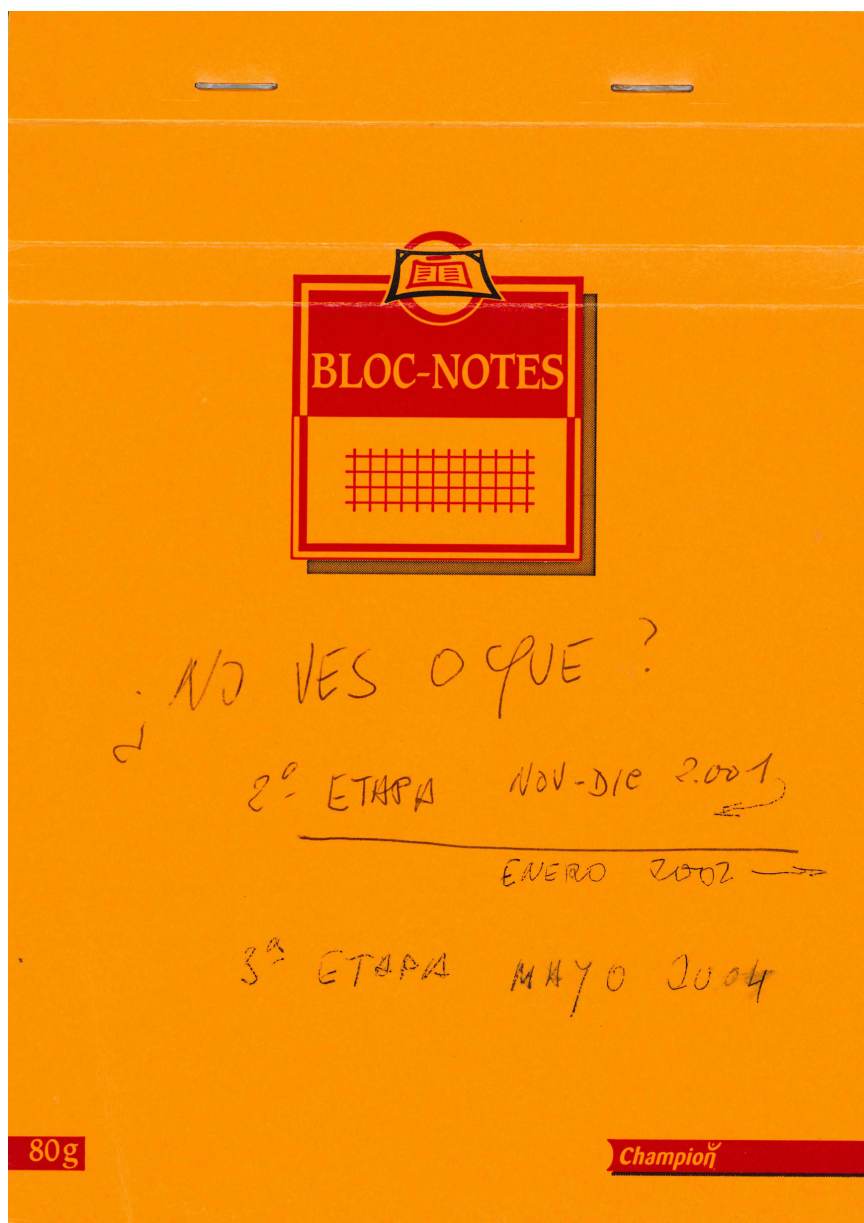
**Itzulpena:** Diana Draper

## Erreferentziak

**Angulo, Jesús, Maialen Beloki, José Luis Rebordinos eta Antonio Santamarina. 2009.** *Antonio, Antxon Eceiza: Cine, existencialismo y dialéctica*. Donostia: Euskadiko Filmategia.

**Eceiza, Antxon. 2007.** Maialen Beloki Berasateguik egindako elkarrizketa pertsonala. 2007ko maiatzak 25.

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



Antxon Eceizak *¿No ves o qué?* (*memorias dudosas*) 1935-200... memoria amaitu gabeei buruzko oharrak idazteko erabilitako koadernoaren eskuz idatzitako azala. Euskadiko Filmategian gordetako Eceizaren artxibo pertsonaleko objektuetako bat da.

## EXPLICACION DEL TITULO Y DEL SUBTITULO

“Todo empezó cuando...

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

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

El último adjetivo <sup>“dudosas”</sup> viene exigido por la dificultad, natural o voluntaria, de determinar cuándo un recuerdo es real, inducido, prearrado, o simplemente falso...

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

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

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

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

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

Antxon Eceizaren memoria amaitu gabeen lehenengo orrialdeen kopia, egileak berak eskuz idatzitako oharrekin.  
Euskadiko Filmatgegian gordetako Eceizaren artxibo pertsonaleko dokumentuetako bat da.

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

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

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

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

¿ NO VES O QUE ?

Biarritz. 1.983, 1.984

“ Todo empezó cuando...

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

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

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

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

Me tranquilizó inmediatamente:

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

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

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

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

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

la creación de alarma

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

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

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

#### V ~~II~~ CONDENADA BELLEZA DEL MUNDO

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

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

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

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

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

Lo tuyo es desde ahora hacer.

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

ALLA PELICULAS.....

Antxon Ezeiza Enero 96

Antxon Eceizaren memoria amaitu gabeen dokumentu erantsiaren 7. orrialdearen kopia, egileak berak eskuz idatzitako oharrekin. Euskadiko Filategian gordetako Eceizaren artxibo pertsonaleko dokumentuetako bat da.

## FILM BAT IDATZI (DESKRIBATU) ZUEN PSIKIATRA

### Irati Crespo

Donostia Zinemaldia

Zuzendaria irribarretsu dago, eta kopak ordaintzen dizkie guztiei. Belarrien gainera erortzen zaion ile luze horixkadun Zuzendaria lehoi jarrera hartzen saiatuko litzateke, oraindik kumea izango ez balitz. Lehoikumeak konfiantza izan behar du bere atzaparretan, aurre egin ahal izateko Zuzendari ororen etsai beldurgarriari: kaosa. Elementuei forma ematea lortu behar du (Martín-Santos 2004, 31).

1962an, Antxon Eceiza gazte batek (orduan Antonio) hegoaldera bidaiatu zuen Víctor Ericerekin, Luis Cuadrado operadorearekin eta Luis Enrique Torán fotografia zuzendariarekin. Ericek, zuzendaritzako lehen laguntzaile ere izango zenak, José Luis Egearekin eta Santiago San Miguelekin batera idatzi zuen donostiar zinemagilearen lehen film luzearen gidoia. Elías Querejeta izan zen produktorea.

Karez zuritutako Almuñecar asfaltatu gaberanzko bidean, *troupe* bitxi hark, *Nuestro Cine* aldizkariaren lehen etapako erredakzio taldearen ia erdia biltzen zuenak<sup>1</sup>, berekin eraman zuen Luis Martín-Santos idazle eta psikiatra, zeina, ile luze horixkako zinemagileak gonbidatuta, lehen filmazio egunetan egon zen, nolabaiteko distantziara eta libreta eskuetan hartuta.

Oso gauza paregabea gertatzen da idazle batek, filmazio baten egiturak hain ongi ezagutzen ez dituenak, begirada birjin baten ikuspuntutik behatzen duenean ingurukoa, “europar karabanek profanatu” aurreko arrantzale herrixka bat balitz bezala (Martín-Santos 2004, 8): ez die erreparatuko taldeak hartutako erabaki estetiko

bakarrrik; aitzitik, kide bakoitzaren psike indibidualetik harago joango da, eta filmazio talde baten dinamika sozialak interpretatuko ditu, narratzaile orojakile gisa.

Gidoilaria zuzendaritzako laguntzaile ere badenean, sufrimendu intelektual bereziki sotil baten mende dago. Zuzendariak baino sortzeko dohain handiagoa duela sentitzen duenez, horren interpretazio estilistiko bakoitzak larritu egiten du, ez datorrelako bat jatorrizko eskemarekin. (...) Horrenbestez, arima herratu geldu eta isil baten antzera lerratzen da teknikariaren eta aparatuen inguruan, eta apenas entzun daitekeen ahots hautsiaz erantzuten die estra boluntarioen galdeketei (Martín-Santos 2004, 43-44).

*Tiempo de silencio* lanaren egileak modu zorrozki selektiboan hilezkortu zituen bi eszena bakarrak esanguratsuak dira Espainiako Zinema Berria osatzen zutenen kezka teorikoak ulertzeko: errealitatea eraldatzea helburutzat zuen errealismo kritikoan oinarritutako zinema baten ideia.

*Nuestro Cine* aldizkariaren postulatua ideologiko eta estetikoetatik, filma, *La ragazza con la valigia* (Valerio Zurlini, 1961) lanaren gorazarrea zena, “beren ametsen materia eta beren konpromisoaren dekalogo italiar errealismoan” (Riambau 2007) aurkitu zuten lagun batzuek partekatzen zituzten teorien bandera ontzi gisa aurkeztu zuten gizartean. Filmari erantzukizun handia egotzi zitzaion, hein handi batean aldizkariaren pisuagatik, eta horrek, azkenean, oztopatu egin zituen estreinatu osteko espektatibak. Zenbait

<sup>1</sup> Eceiza, Egea, Erice eta San Miguel ez ezik, 1961ean sortutako *Nuestro Cine* aldizkariaren erredakzio batzordean zeuden José Monleón, Jesús García de Dueñas edo Román Gubern (Trenzado Romero 1999, 252). Iván Tubauk (1983) hiru etapa bereizten ditu argitalpenaren ibilbidean: “Errealismo kritikotik aurrera” (1961-1965), “Monleónen mutilak eta Espainiako Zinema Berria” (1965-1967) eta “Etsaia etxean” (1967-1970).

lekukotasunen arabera<sup>2</sup>, estreinaldiarekin batera aurkeztutako korrante kritikoak *a posteriori* ateratako ondorio bat ematen zuen, ez aurretik eta nahita bilatutako helburu bat.

Ez zeuden oso urruti psikiatra argiak Eceizagan eragin zituen hausnarketak; horien presentzia filmazioan erabakigarria izan zen urte batzuk geroago “zinemagileak *De cuerpo presente* (1965) hurrengo filmarekin erabateko aldaketa egin zezan” (Beloki Berasategui 2010, 139).

Kontakizunean deskribatzen den lehen eszena filmaren hasierako sekuentzia da, non aurkezten diren protagonistak. Horiek, klase arteko maitasun harreman batek elkartuta, aukera emango diote “zinemagile marxista leninista euskaldunen”<sup>3</sup> taldeari agerian uzteko Espainia desarrollistaren barruan kanpoko turismoaren iritsieraren ondorioz talka egiten hasiak ziren bi munduak. Juanek, arrantzale familia bateko seme bakarrak, hiriburuko familia baten udako itsasontzian zerbitzatzen igaroko du seminario garaiko

lehen uda. Aitzitik, Monique gazte frantses bat da, eta udazkenean unibertsitatera joan aurretik lehen aldiz gozatuko du Espainiako eguzkiaz, Juan kontratatuta duen familiaren gonbidatu gisa.

Sekuentziaren plangintza sotila da<sup>4</sup>, baina idazleak hura ahalbidetzen duten mirari teknikoak xehetasunez nola deskribatzen dituen adierazgarria da, eta argi dago haratago behatzen duen norbaitek egindako deskribapena dela. Enplegatzailea eta enplegatua aurrez aurre hizketan ari dira, familiaren itsasontzia tartean dutela. Jabea urruntzen denean, kamera, garabi batean ainguratuta dagoena, arrantzale gaztearen buru gainetik altxatuko da eta lehenengoarekin batera itzuliko da familiarengana, *travelling* txiki bat eginez. Higiezinaren espekulazioari lotutako burgesia oportunistaren eta arrantzale herriaren berezko ohiturak dituzten herritarren arteko lerro ikusezinak nabarmenduta geratzen dira.

Martín-Santosek deskribatutako bigarren eta azken eszena kontakizunaren ia erdia da. Bulkada apetatsu baten azken unean, Moniquek egonaldia luzatzea eta Parisko udazkenean eramango duen autobusari joaten uztea erabakitzen du. Juanek ez daki, eta geltokira bila joango zaio, zalantzas beteta eta inolako segurtasunik gabe. Filmaren hasieran bezala, garabi *travelling* batek ebatziko du eszena, eta bi protagonistetako inor eraldatuko ez duen maitasun harremanaren hesi gaindiezinak nabarmenduko ditu: Monique Frantziako hiriburura joango da, eta Juanek beste urte bat egingo du seminarioko hormen artean.

Martín-Santos zuzenean ikusten ari zen nola sortzen zen film bat inolako loturarik gabe, harentzat muntatu gabe gertatzen ari zen hura baitzen pelikula; harentzat aurkikuntza ahaltsua izan zen kontakizuna bi eszena zehatzen bidez egituratzeko aukera. Idazleak bere muntaia propioa sortu zuen

<sup>2</sup> “Guri Antxonek [Eceiza] deitu zigun film bat egiteko, ez ezereen estandartea sortzeko. Eta halaxe lan egin genuen. Kontua da eragina duela. Lehenik eta behin, *Nuestro Cine* egiten genuenetako asko barruan geundelako. Eta, bigarrenik, gure eraginak gutxi gorabehera antzekoak zirelako. Horregatik aurkeztu zen manifestu bat izango balitz bezala. Ez zen, ez zen. Ez genuen inoiz pentsatu ‘egin dezagun honen manifestu bat. Hona hemen defendatzen ditugun printzipioen aplikazioa’, ezta antzeko beste ezer ere; izan ere, zer printzipio babesten genituen ere ez genuen oso argi”. (San Miguel 2007).

<sup>3</sup> Eceizak berak erabilitako hitzak (2007).

<sup>4</sup> Eceizaren hitzetan: “Filmazioan, Víctorrek [Erice] ez dakit nondik lortu zuen bisore baten bitartez ikusten zituen eszena guztiak. Zinemaskope formatuko bisore bat zen. Nik ez nekien Víctor formatu hori erabiltzen ari zela, eta, hala, ni plano bat filmatzera nindoanean, kamerako bisoretik begiratzen nuen, eta elkarrenagana hurbiltzeko esaten nien aktoreei, eta berak, ordea, ez zela beharrezkoa, biak sartzen zirela planoan. Zinemaskope formatuko bere bisorean sartzen ziren! Azkenean konturatu ginen, baina bi film desberdin egin genituen, nirea eta Ericen bere buruan zuena” (Angulo et al. 2009, 135-136).



intuizioz, asoziazioak eginez, eta zinemagilea sortzen ari zen asmo zinematografikoak harrapatu zituen hastapen fasean.

*Munduaren edertasun madarikatu* hori atzean utzi eta urtebetera, 1964ko urtarrilaren 21ean, idazle ernea Gasteizen hil zen, trafiko istripu baten ondorioz. Gertaera jazo eta bost hilabete geroago, mila izeneko euskaldunak *El próximo otoño* estreinatu zuen, eta, horrenbestez, Luis Martín-Santosek, jakin gabe, esperientzia-testigantza bat utzi zuen: inoiz amaituta ikusi ez zuen film baten idatzizko *making of*-a. Prosa pribilegiatuko azterketa bat, zeinak, beste gauza askoren artean, euskal eta espainiar zinematografiako lehoi politikoa izatera deitua zegoen kume baten hastapeneko urratsen berri ematen zuen.

**Itzulpena:** Diana Draper

## Erreferentziak

**Angulo, Jesús, Maialen Beloki, José Luis Rebordinos eta Antonio Santamarina. 2009.** *Antxon Eceiza: Cine, existencia-lismo y dialéctica*. Donostia: Euskadiko Filmategia.

**Beloki Berasategui, Maialen. 2010.** "Entre Antonio y Antxon Eceiza, Cine y Política". Doktorego tesia. Euskal Herriko Unibertsitatea.

**Eceiza, Antxon. 2007.** Maialen Beloki Berasateguik egindako elkarrizketa pertsonala. Maiatzak 3.

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

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

**San Miguel, Santiago. 2007.** Maialen Beloki Berasateguik egindako elkarrizketa pertsonala. Maiatzak 4.

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

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

## Biografia

### Irati Crespo

Irati Crespo (Errenteria, 1996) Ikus-entzunezko Komunikazioko graduduna da, eta Mondragon Unibertsitatean lortu zuen titulua. 2019an, *Caimán Cuadernos de Cine* aldizkariak ECAMen (Madril) emandako Kritika Zinematografikoko Masterra egin zuen, eta 2020an Komisariotzako graduondokoa ikasi zuen Elias Querejeta Zine Eskolan, non ikerketa argitaragabe batekin parte hartu baitzuen *Zinemaldia 70: historia posible guztiak* proiektuan. Urte berean Zinemira ataleko epaimahai-kidea izan zen Donostia Zinemaldiaren 68. edizioan. 2021ean Espainiako Zinema ataleko epaimahai-kidea izan da Gijongo Zinemaldiaren 59. edizioan. Euskadiko Filmategiko zikloen programazioan laguntzeaz gain, gaur egun Donostiako Zinemaldiaren Z365 'Zinemaldia urte osoan' arlo estrategikoan lan egiten du; arlo horretan zenbait jarduera ildo sartzen dira, hala nola Z70 proiektua (zinemaldiaren artxibo historikoa), Ikusmira Berriak egonaldi artistikoak edo programazioa Tabakalerako zinema pantailan.

EZ AL DUZU IKUSTEN?  
ZALANTZAZKO BIDAIA ANTIXON ECEIZAREN ARTXIBO PERTSONALEAN BARRENA



*El próximo otoño* lanaren filmazioaren argazkia, Velillako hondartzan (Almuñécar) 1963an hartua. Irudian Antxon Eceiza, Sonia Bruno eta Manuel Manzanegue aktoreak, Víctor Erice zinemagilea, Luis Enrique Torán argazki zuzendaria eta Luis Cuadrado kamara-operadorea ageri dira besteak beste. Argazki hau (ECE / F-2 / 38) Euskadiko Filmtagegian gordetako Eceizaren artxibo pertsonaleko elementuetako bat da.

Dr. LUIS MARTIN-SANTOS RIVERA

Sr. D. Antonio Eceiza  
Madrid

Querido Antonio:

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

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

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

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

Un abrazo

*Antxon?*  
*Antxon?*  
*Antxon*

*Luis*

Luis Martín-Santosek Antxon Eceizari idatzitako gutun mekanografiatua, egileak eskuz idatzitako oharra dituen. Ez du datarik. Euskadiko Filmategian gordetako Eceizaren artxibo pertsonaleko dokumentuetako bat da.

## ANTONIO MAITEA: ANTZON! ANTCHON? ANTÓN?

### Maialen Beloki Berasategui

Donostiako Zinemaldia

1961etik 1963ra arteko uneren batean, Luis Martín-Santos donostiar idazleak gutun bat<sup>1</sup> idatzi zion Antxon Eceiza donostiar zinemagileari, lagun zuena. 1962 eta 1963 artean, Martín-Santosek *Condenada belleza del mundo*<sup>2</sup> izeneko kontakizuna idatzi zuen, Eceizaren *El próximo otoño* (1963) opera primaren filmazioaren bizipenean oinarritua. Hartzailatzat “Antonio Eceiza” duen gutun mekanografiatuan Martín-Santosek eskuz idatzitako ohar bat dago, eta, barne bakarriketa batean ariko balitz bezala, zalantza egiten du lagunari nola deitu: “Antonio maitea: Antzon! Antchon? Antón?”.

Antxon Eceiza (zinemagilearen izen-abizen ofizialak bere bizitza profesionaleko azken urteetan) espainiar nahiz euskal zinematografiaren azken urteetako historian garrantzi nabarmena lortu zuen sortzaile bat izan zen. Bere lanagatik nabarmendu zen, baina lana bezain garrantzitsua izan zen zinematografia horren mugimendu eta gertaera azpimarragarrienetako askotan nabarmenki parte hartu zuela 60ko hamarkadan Espainiako Zinema Berria hasi zenetik.

<sup>1</sup> Gutuna Euskadiko Filmmategian gordeta dago, Eceizaren artxi-  
bo pertsonaleko funtsaren barruan, eta ez du datarik.

<sup>2</sup> 2004an Seix Barral argitaletxeak argitaratu aurretik, beste  
bi aldiz argitaratu zuten kontakizuna. Lehen aldiz, 1965eko  
abenduan eta urtarrilean, bi zatitan, zinemari buruzko *Griffith*  
aldizkariaren 3. eta 4. zenbakietan. Bigarren aldiz 1986ko  
maiatzaren 1ean, *El Urogallo* aldizkariaren bigarren denboral-  
diko lehenengo zenbakian. *Griffith* aldizkarian argitaratutako  
testua ez da ondoren Seix Barral argitaletxeak argitaratu  
zuenaren berdina-berdina.

Laponia Films Elias Querejetaren lehen ekoiztetxearen bazkide fundatzailea izan zen Eceiza; Querejetarekin batera zuzendu zuen *A través de San Sebastián* (1961), Tourseko Film Laburren Nazioarteko Jaialdian parte hartu zuen lehen film espainiarra; Canneseko Nazioarteko Zinema Jaialdian Espainiako Zinema Berria ordezkatu zuen, *Último encuentro* (1966) filmarekin; *Mina, viento de libertad* (1976) zuzendu zuen, superproduktzio mexikar-kubatar bat; *Ikuska* (1979-1983) koordinatu zuen, Trantsizio garaiko euskarazko film labur dokumentalen lehenengo saila; *Ke arteko egunak* (1989) zuzendu zuen, euskarazko lehen filma nazioarteko zinema jaialdi baten sail ofizialean lehiatzen, Donostiakoan, hain zuzen ere, eta azken horretan Ama Lur saria jaso zuen bere ibilbide osoagatik, 2003. urtean.

Baina presentzia handia izan bazuen ere, Antxon Eceiza ez da ia agertu ere egiten espainiar zinemaren historiaren memorian. Ahaztutako pertsonaia bat da.

Espainiako zinematografiaren historia idatziak, 60ko hamarkadatik gaurdaino doanak, ez dio arretarik eskaini Eceizari eta hark garatutako lan zinematografiko zabalari, eta zenbait arrazoi aipa daitezke jarrera hori azaltzeko. Neurri batean, zinemagile “madarikatua” izan zen; baita pertsonaia polemikoa ere; ez zuen sortu aintzatespen intenporal eztabaida ezinezko izateko obrarik. Egokitu zitzaizkion koiuntura politiko eta kulturaletan posizionatzen eta mugitzen jakin izana, horixe izan zen, neurri handi batean, haren balioa.

Nor izan zen Antonio/Antxon, “Antzon! Antchon? Antón?”? Zer esan nahi zuen gutun pertsonal hartan Martín-Santos lagunak esleitu zion izen amalgama horrek? Antonio Eceiza espainiar zinemagile bat izan zen, Espainiako Zinema Berriaren eta errealismo dialektikoaren banderaduna, eta, urteen joanean, Antxon Ezeiza bihurtu zen, euskal

zinemagilea, Euskal Zinema Nazionalaren banderaduna; azkenik, bere ibilbide profesionalaren gainbeheran, tarteko bide distantziakideago bat izan zen, Antxon Eceiza, zinemagilea.

Baina, ororen gaitetik, Eceiza bokaziozko zinemazalea eta zinemagilea izan zen. Bere bizitzako pasio nagusi izan zen bokazio goiztiar horren erakusle dira haurtzaroen etxetik entzuten zituen filmekiko interesa<sup>3</sup>; Elias Querejetarekin izandako elkarrizketa amaigabeak<sup>4</sup>; zineklubetako saio askotariko eta esanguratsuak<sup>5</sup>; *Film Ideal*, *Cinema Universitario*, *Cuadernos de Arte y Pensamiento* eta *Nuestro Cine* argitalpenetan egindako kritikak; Ikerketa eta Esperientzia Zinematografikoen Institutuan (Zinematografia Eskola Ofizialaren aurrekaria) egindako ikasketak; zinemaren mundura sartzeko egindako pixkanakako bide landua (gertaera paradigmatikoren batekin, hala nola UNINCiiko esperientzia eta Luis Buñuelen *Viridiana* lanaren filmazioa 1961ean)... Zinematografiara bideratu zituen esfortzu eta lan guztiak, bere bizitzako lanbide bakar bihurtu zen arte. Hori guztia soberako testigantza da honako hau baieztatzeko: Eceizak ahalegin handia egin zuela zinemagile izatera iristeko eta lanbide hori garatzeko, eta nagusiki zinematografiarekiko bokazioari eta pasioari (obsesioaz ere hitz egin genezake) esker lortu zuela.

Produkzioaren eremuan lan egin zuen (fikziozko zortzi film luze eta bi film labur, bederatzi film labur dokumental, film ertain korporatibo bat eta telebistarako dokumental sorta bat), baita corpus gutxi-asko teoriko baten lanketan ere. Hala, filmak egiten eta zinematografian beste era bateko ekimenak aurrera ateratzen saiatzeaz gain, zenbait gairi buruz teorizatu zuen: nagusiki, errealismoari buruz eta zinema nazionalari buruz. Gai horien gaineko eztabaidetan parte hartu zuen, batzuetan sutsuki, baina egindako

ekarpena ez zen bereziki esanguratsua izan, ez kuantitatiboki ez kualitatiboki. Edonola ere, horrek ez du esan nahi zenbait une eta egoeratan haren ahotsak oihartzun zabala lortu ez zuenik. Horren adibide garbiak izan ziren, bakoitza bere arloan eta mailan, errealismo zinematografikoari buruzko eztabaida, paradigmatzat izan zuena “John

<sup>3</sup> “Arte Ederren zinemaren parean bizi izan nintzen, Prim kalean, eta udan, noski, etxeko leihoak eta zinemakoak irekitzen ziren, eta filmak entzun ahal izaten nituen egunero. Entzun, ez ikusi. *Ladrón de bicicletas* hamasei aldiz entzun nuen: *Milagro en Milán* beste hainbestetan: *Duelo al sol* entzun nuen, baina ezin izan nuen ikustera sartu, helduentzako modukotzat sailkatuta baitzegoen. Hortik dator kit zinemarekiko zaletasuna” (Angulo et al. 2009, 114).

<sup>4</sup> Elías Querejetak, nerabegaroko lagun zenak, laguntza ekonomikoa eman zion Eceizari: Ikerketa eta Esperientzia Zinematografikoen Institutuko apunteen ordainetan, Donostiako Real Sociedad taldeko futbolari gisa irabazten zuen diruaren zati bat bidaltzen zion.

<sup>5</sup> Eceizaren zineklubetako jarduera Ekintza Katolikoko Batzorde Diozesiarrek 1956an sortutako Donostiako zineklubarekin egindako lankidetzaren batekin hasi zen. Urte hartan bertan, zineklubak Ikasketak Zinematografikoen Ikastaro baten antolaketan parte hartu zuen estreinakoz (eta hurrengo bi edizioetan ere bai). Ikastaro horietan eskolak eman zituzten zenbait errealdorek eta kritikariek, hala nola Luis García Berlangak, Juan Antonio Bardemek, José María García Escudero, Florentino Soriak eta Pascual Cebolladak. Ikasleen artean izan ziren Eceiza eta Querejeta, baina baita etorkizuneko beste zinemagile batzuk ere: Víctor Erice, Santiago San Miguel, Javier Aguirre edo Antonio Mercero, besteak beste. Eceizak zineklubaren antolakuntzan parte hartu izana ukatzen zuen. Baina egiaztatuta dago aktiboki lagundu zuela, Aguirrerekin batera filmak aurkezten eta aldi behin buletinean idazten. Alabaina, Eceizaren zineklubetako lana ez zen mugatu Donostiako zineklubarekin egindako kolaborazioetara (haren ustez aldizkakoak izan zirenak). Urte haietan, Querejetak eta Eceizak ibilbide labur samarra izan zuen Cantábrico zineklubaren sorreran parte hartu zuten. Sindikatuen lokalean kokatua zegoen, eta orientazio erabat ezkertiarrekotzat jo zuten hasieratik. Cantábrico zineklubean, programazioaren arduradunak izan ziren bi-biak. Era berean, askotan eskatu zieten laguntza probintziako zineklubetatik, solasaldien animatzaile lanak egiteko.

Ford gorroto dugu”<sup>6</sup> (Eceiza 1963) gerrako aldarria, edo Euskal Zinema Nazionalari buruzkoa.

Gainerakoan, haren lan zinematografikoak (teorikoak zein praktikoak) zerikusi handia izan zuen beste pasio handi batekin: politikarekin. Gaztetatik eta bizitza osoan zehar, Eceiza oso pertsonaia ideologizatu eta politizatu gisa agertu zen leku eta ekintza guztietan. Hein handi batean, politikak bideratu zituen haren produkzioa eta gainerako lan zinematografikoak, eta bizitza pertsonalean ere batetik bestera eraman zuen. Posizionamendu ideologikotik (eta arlo horretan izan zuen bilakaeratik) haratago, argi jasota utzi behar da Eceizaren bizitzak zinematografiarekin batera izan zuen hondoko beste korrante hori.

Eceiza inkonformista zen. Disidentzia gustatzen zitzaion, aurka egitea. Haustura haustura hutsagatik. Horren anekdota esanguratsu bat haren *donostiarrismoa* zen. *Donostiarrismo* horrek bultzatuta esan zuen egun batean, malenkoniaz: “nik itzuli egin nahi nuen, etxean egon, danborradan... baina ez Guanajuatokoan”. Baina *donostiarrismo* horrek berak eraman zuen, urte batzuk lehenago, etsipenez oroitzen zuen hiria “ezin bizizko” gisa aurkeztera; *A través de San Sebastián* film laburrean horrela islatu zuela sentituko zuten finantzatzaileek (Realako jokalaria). Bere *donostiarrismoan* ere erabat inkonformista zen Eceiza. Hitz egokiak erabiliz adierazi zuen berak: “Gorroto dut, baina oso donostiarra naiz” (Eceiza 2007a).

Eceizaren inkonformismoaren adibide askoz gehiago eman daitezke, eta guztien artetik seguruenik nabarmentzekoa da haren bizitza eta konpromiso politikoeekin zerikusia duen bat. “Nahi duzuna izan, euskal nazionalista edo komunista izan ezik”, esana zion aitak. “Baina, ikusten duzu, (erasten zuen berak) euskal komunista izaten amaitu nuen”. Seguru asko inkonformismo

menderakaitzak bultzatu zuen oso gaztetan Espainiako Alderdi Komunistan militatzera. Eta horrek bultzatu zuen, halaber, ondoren alderdi hori uztera, bere buruari “hemen zerbaitetan sartu beharra dago” esan ostean. Eta inkonformismo horrek eraman zuen zenbait mugimendu apurtzailerekin bat egitera; horien artean zehazki nabarmendu zen ezker abertzalearena. Inkonformismo hori nolakoa eta zenbaterainokoa zen ongi erakusten du Eceizaren esaldi honek: “Inoiz ez dut militatu 8etan bilera batera joan beharra dagoen inon” (Eceiza 2007c).

Edonola ere eta uneoro, Eceizaren inkonformismoa “inkonformismo kontrolatua” izan zen, Román Gubernek (2003, 71) esan zuen moduan: garai hartako errealista kritikoen inkonformismoa (Eceiza bera horietako bat zen, eta horien banderadun ere izan zen, nolabait). Iván Tubauk (1983, 125) deskribatu zuenez: “Zentsurarentzat gu erradikal izatea egoki zen neurrian ginen erradikalak”. Baina “inkonformismo kontrolatu” edo “posibilismo” hori ez zen izan soilik zentsurari begirakoa, baizik eta orokorra, era guztietako entitate, erakunde edo egoerei begirakoa, eta agerian geratu zen, adibidez, *Ikuska o Erreferenduma* film laburraren finantzatzaileekiko negoziazioaren kasuan<sup>7</sup>. Hain zuzen ere, moldaerraztasuna eta posibilismoa mota guztietako une eta

<sup>6</sup> Izan ere, “Horrexegatik, errespetua galduta eta gogoa aske, John Ford gorroto dugula esan dezakegu” esaldia, 1963ko urtarrilaren 19an argitaratua *Nuestro Cine* (Sección Crítica, 22. zk.) aldizkariko “Río Grande, de John Ford” artikuluan, ezin izan du gaineratik kendu Eceizak, beste zenbaiti beste esaldi batzuekin gertatu zaien moduan: “Buñuelen ‘jainkoari esker atea naiz’, Francoren ‘lotua eta ongi lotua’ edo Leninen ‘botere guztia sobietentzat’. ‘Ikusiko duzue, aipuetan behintzat handiusteko ager naiteke, baina, esanak esan, pluralista eta tolerantea naiz...’” (Eceiza 2002, 65).

<sup>7</sup> Sail baten lehena izango zen film laburraren azken emaitza ez zitzaion gustatu proiektuaren finantzatzaileei, ideologia markatua zuelako. Eceizak berak adierazi zuenez: “Beste behin

egoeretan Eceizaren bizitzan agertu ziren beste ezaugarrietako batzuk izan ziren.

Eceizak eboluzio (agian iraultza) ideologiko askotarikoak eta nabarmenak izan zituen bere bizitzan. Horien guztien oinarri komun gisa aipatu daiteke eta aipatu behar da ezaugarri iraunkor eta etengabe bat: orokorki “ezkerreko” izenda daitekeenarekiko atxikipena. Baiezta daiteke, halaber, Eceizaren ikuspegia eta haren ideologiaren orientazioa “iraultzaren eta erradikalismoaren erromantiko” batenak izan zirela. Ñabardura asko behar baditu ere, esan liteke haren marxismoa, haustura zaletasuna, internazionalismoa, hirugarren mundukeria eta antiinperialismoa oinarriko marxismo-leninismoa eta 60ko hamarkadako Europako mugimendu “iraultzaile” jakin batzuk eta askapen nazionalerako mugimenduak (bereziki Hego Amerikakoak) biltzen zituen magma

moduko baten parte izan zirela. Horien barruan sartzen ziren, noski, frankismoaren eta Trantsizioaren garai asaldatueta jaio eta garatu ziren mugimenduak, eta horien artean koka daitezke ETA eta horren inguruko mugimendu politikoa.

Eceizaren ideologia, horren eboluzioa eta konpromiso politikoak ulertzeko, kontuan hartu behar da bere garaiarekiko lotura eta mendekotasun handia izan zuen gizona izan zela. Horrenbestez, ezinezkoa da alderdi hauetan (eta beste batzuetan) ulertzea, ez badira kontuan hartzen egokitu zitzaizkion era guztietako zirkunstantziak, harengan eragina izan eta bizitza profesionala baldintzatu ziotenak: gerra<sup>8</sup> galdu zutenen aldean (lubakian) jaio zen, eta horren ondorioak pairatu zituen; politikoki frankismoarekin hautsi nahi zuen espainiar gizartearen aldearen baitan hasi zuen bere ibilbide profesionala; Eceizaren belaunaldiak, Europakoak eta hein batean mundu osokoak, alde garatukoak behintzat, utopismo eta erradikalismo nabarmeneko urteak eta mugimenduak ezagutu zituen, orokorki 68ko belaunaldiari zegozkionak, besteak beste; harremanetan egon zen 60ko hamarkadako askapen nazionalerako mugimenduekin, nagusiki Hego Amerikakoekin eta bereziki Kubakoarekin; Trantsizioa ezagutu zuen... Belaunaldi harekin lotu daitezkeen mugimendu politiko, sozial eta kulturek eragin handia izan zuten Eceizarengan (haren bizitzan eta lanbidean). Eta ez soilik politikaren aldetik. Kultura arloan gauza bera gertatu zen errealismo dialektikoarekin, Espainiako Zinema Berriarekin, Euskal Zinema Nazionalarekin eta beste mugimendu batzuekin. Esan liteke Eceiza horren guztiaren erdian zegoela eta gertaerek markatutako norabidean arrastatu zutela bere bi bokazioetan, zineman eta politikan.

Eceizak bere bizitzan eta lanean oro har izandako bilakaerak (eta bilakaera politikoak

ere Kristorena sortu zen. Jendea kronometro eta guzti joaten zen laborategiko proiektziara, Telesforok Felipe Gonzálezek baino bi segundo gehiago zeuzkala esateko. Egundoko eztabaidak izan ziren. Azkenean, Ardanzarekin negoziatu behar izan nuen formula egokiena, orduan Caja Laboral-Euskadiko Kutxako aholkulari juridikoa baitzen”. Orduan lortu zuten, hain justu piztutako polemikaren ondorioz, Eceizak “jaunen arteko akordio” izendatu zuena hiru erakunde hauen artean: Bertan Filmeak, Caja Laboral-Euskadiko Kutxa eta Faustino Orbegozo Fundazioa. Gertatutakoari buruzko bertsio hau ematen zuen Antxon Eceizak: “Baziren nik onartuko ez nituen elementu batzuk. Eta suposatzen nuen haiak ere elementu batzuk ez zituztela onartuko. Lehena, euskara hutsean. Bigarrena, Euskadi nazio bat da. Hirugarrena, Adurretik Ebroraino doa. Kontua lurraldetasunari buruzko film politiko bat egitea ez bada ere. Baina nabaritzea, “Nafarroara noa” esaten dutenean ez dute esaten Euskaditik noa. Hori guztia garrantzitsua da gaiak aukeratzeko orduan. Akordio orokorra zen”. (Eceiza 2007a).

<sup>8</sup> Edo “gerrak”, Eceizak *Las leyes de la herencia* laneko protagonista den Juan deskribatzeko erabiltzen dituenak (proiektu hori ez zen inoiz gauzatu): “bost gerra galdu dituen euskaldun bat: Euskal Herrikoa, Nikaraguakoa, El Salvadorrekoa, Guatemalakoa eta Berlingo harresiaren erortzea”.

bereziki) era askotako interpretazioak izan zituen: José Luis Egeak “kontinuisimo ildo bat” ikusi zuen. Santiago San Miguelen ustez, ordea, “Antxon, zineman zein beste gaien, zabuka ibili da: baina ez berak markatuta, egoerek markatuta baizik<sup>9)</sup>”.

Antxon Eceiza zinemagilearen beste ezaugarri bereizgarri bat bokazio polemista nabarmena izan zen. Eceizak lubakiko posizionamendua agertu zuen sarri mundua ikusteko moduan (eta munduaren aurrean agertzeko moduan). Sorkuntza zinematografikoa behatu, epaitu eta kritikatzeko paradigma bat eraikitzen zuen beretzat. Askotan gertatzen denez, paradigma horrek beste paradigma bat zuen talde bat izan behar zuen aurrean, eta bazeukan. Norbere pentsaera babesteko aurkako pentsaera batekiko talka edo liskarra ezinbestekoa izango balitz bezala. Aurretik

aipatutako “John Ford gorroto dugu” afera edo “sustraizaleen eta globisten”<sup>10)</sup> fobiak eta filia kontrajarriak jarduteko modu horren adibide adierazgarri gisa aipa daitezke.

Era berean, ezin da ukatu oso pertsona argia izan zela, eta normalean hautematen zailagoa den aldean proiektatu zuela bere burua, hau da, bizitzaren beraren eta norberak garatutako lanaren behaketarenean. Ezaugarri horriegiten dio erreferentzia *Ke arteko egunak*, *Felicidades Tovarich* (1995) eta azken filmetako beste batzuen eta landu baina inoiz egin ez zituen proiektuetako batzuen tonu autobiografikoak, garrantz izateraino argiak. Eta horretaz mintzo da, halaber, berak behin eta berriro aitortutako “totelaren sindromea”.<sup>11)</sup>

Haren film askotan hilketei, suizidioei eta, oro har, heriotzei buruz ikusten diren planteamenduak ikusirik, haren ekoizpen zinematografikoa aztertuta “tragizismorako” joeraz hitz egin liteke. Amaiera ez zoriontsuak gustuko izan zituen zinemagilea izan zen: *De cuerpo presente* (1965) eta *Las secretas intenciones* (1969) pertsonaia protagonistaren hilketa-suizidioarekin amaitzen ziren. *Último encuentro* (1966) lanean, protagonista bera zen hiltzailea. *Próximo otoño* filmean ere tragedia Juanen aitonaen heriotzak ekartzen zuen eta, batez ere, protagonistak Moniquerekin maitasun harremana jarraitzeko zuen ezintasunak. Francisco Javier Mina tropa erregezaleek fusilatzen zuten *Mina, viento de libertad* lanean. Protagonistaren maitea hil egiten zen *Complot mongol* (1977) filmean. *Ke arteko egunak* lanaren amaieran protagonista abailduta, desorientatuta eta bakarrik zegoen, eta pertsonaia guztiek ezintasuna zuten inguruko izakiekin harreman intimoak izateko. *Felicidades Tovarich* lanean, protagonistetako batek bere buruaz beste egiten zuen, bere buruari sua emanez Erorien Haranean. Antzeko tragedia dosiak ikusten ziren porrot egin zuten proiektuetan ere:

<sup>9)</sup> “Niretzat, Antxon Donostiatik Madrilerako bidaiaren uneren batean esan zizkidan zenbait gauzatan laburbilduta dago, eta gauza oso kritikoak ziren Euskal Herriari begira”, aitortu zuen San Miguelek, eta erantsi zuen: “baina ez han gertatzen zenari begira, baizik eta Euskal Herriari berari begira, paisaiari begira, guztiari begira... eta miresten zuela Gaztela. Hori da harekin izandako elkarrizketatik geratzen zaidan ia azken gauza” (San Miguel 2007).

<sup>10)</sup> “Bi talde antagonikotan banatuta geunden: GLOBISTAK (*El globo rojo - Le Ballon rouge* filmagatik, Albert Lamorisse, 1956), “sentsibilitatearen” miresleak, ‘balio indibidualenak’, ‘fantasiarenak’... Horien idoloen artean zeuden Fellini, Rossellini postneorrealista, Truffaut, Hitchcock, Ford...; eta SUSTRIZALEAK, errealismo kritikoaren zaleak (film bat ikusi ostean ‘sustrai soziala falta zai’ esaten zutenak). Maite genituen Francesco Rosi (Salvatore Giuliano -1961- filmagatik), Visconti, Zurlini..., eta ez genion muzin egiten Resnais eta Antonioniren kalitateari, zenbait amerikarrez gain (...)” (Eceiza 2002, 167).

<sup>11)</sup> “Eskolako garaian, oso modan zegoen tonelaren txistea. Totel batek lagun batekin topo egiten du, eta esaten dio: ‘jo-jo-jo, ba-ba-ba-dakizu bo-bo-bo-ta egin nautela Radio Nacionaletik, gorria izateagatik?’. Beti izaten nuen zalantza bera: egiaz txarra da egin dudana edo zerbait dute nire kontra?” (Eceiza 2007a).



*Los justos* (1959), *Nuestra Querida Elena* (data ezezaguneko), *Los inocentes* (1963), *Los cien caballeros* (1965), *Un indio andaluz* (1990, argumentua Alfonso Sastrekin batera idatzia), *Rojo sangre* (1992, gidoia Vicente Leñerorekin batera idatzia), *Jai Alai* (1997), *Las leyes de la herencia* (1999), *Cuaderno de bitácora* (2005) eta *Querido padre* (2006).

Beti izango da zalantza haren produkzio zinematografikoan hautemangarria zen ezaugarri horrek Eceizaren berezko izaera pesimista eta fatalista samarrari erantzuten zion edo bizitzak ekarritako estualdietatik ikasitako eskarmentu edo lezio bat zen.

Edonola ere, Eceizaren bizitzako ezaugarri deigarriena eraldatzeko gaitasuna da, hau da, bere burua modu askotan agertzeko gaitasuna. Bizi izan zen 76 urteetan zehar elkarren artean kontraesankorrak ere eman zezaketen zenbait bizitza bizitzea egokitu izan balitzaio bezala. Zinematografiaren arloan zein politikarenean, lehen begiratuan elkarren aurka talka egiten duten denborak, ikuspegiak, planteamenduak eta lanak uztartzen eta bateragarri egiten ikus dezakegu donostiar zinemagilea. Eceizak jauzi, bira eta sintonia falta itxuraz erabatekoakegin zituen: muturreko aldarrien eta jokabide posibilitisten artean; errealismo kritikoaren defentsaren eta oso bestelako generoko egin zituen filmen artean; John Forden pelikulei eta lan zinematografikoari begirako nazka adierazpen irmoaren eta *De cuerpo presente* filmean eta beste batzuetan zinemagile horri egindako keinuen artean, edo nazka horiek justifikatzeko gerora emandako azalpen bitxi samarren artean; Euskal Zinema Nazional bati buruzko teoria erradikal baten defentsaren eta bere praktika moldakorraren artean...

Ideologia politikoaren arloan hauteman daiteke Eceizaren nien eta bizitzen ugaritasuna beste edozeinetan baino hobeto. Eceiza zabuka ibili zen, bere burua

“espainiar” sentitu eta definitzearen eta “euskaldun” sentitu eta definitzearen artean (txandaka eta are modu pixka bat kontraesankorrean). Irmoki baieztatzea gehiegizkoa izan badaiteke ere, egia esan ez dirudi 60ko hamarkadan Madrilen bizi eta lan egiten zuen “Antonio Eceizaren niaren” identitatea 1978an Euskadira itzuli zen “Antxon Eceizaren niaren” identitate berbera zenik. Alderantzizkoa zela esango genuke: hark egindako adierazpen jakin batzuei erreparatuz gero, aldaketa erradikal batez ere hitz egin liteke, eta Madrileko egonaldiaren azken urteetan eta Mexikoko erbestealdian egongo litzateke bi ni horien arteko inflexio puntua. Nola azaldu, bestela, Antonio Eceizak Santiago San Migueli adierazi izana kritikoa zela “Euskal Herriari begira, baina ez han gertatzen zenari begira, baizik eta Euskal Herriari berari begira, paisaiari begira, guztiari begira... eta miresten zuela Gaztela”, eta urte batzuk geroago beste Antxon Ezeiza batek aipatzea “gure hizkuntzan mintzo den euskal zinema sortzeko beharra, gure historiaren lekuko gisa eta gure identitatearen errealitate erabatekorantz, Euskadi independente, sozialista, bateratu eta euskaldun baterantz gure bidea egiteko tresna gisa” (Eceiza 1978).

Dena den, Eceizaren bizitza edo ni desberdinen interpretazio ñabartuagoak ere egin daitezke, ez hain irmoak. Horiei erreferentzia argia egiten die Luis Martín-Santosek lagunari buruz egindako “deskribapenak”, galdera gisa idatzi zuenean “Antonio, Antxon? Antchon? Antón?”.

Edozein dela ere Eceizaren bizitzen aniztasunaren eragina, onartu beharra dago zailagoa dela azalpen sinesgarriak aurkitzea aldaera horiek hartu zituzten eduki zehatzei buruz eta horiek gertatu izanaren arrazoi posiblei buruz.

Nola ulertzen zuen egiaz Antonio/Antxon Eceizak/Ezeizak bere “ni espainiarra” edo

bere “ni euskalduna”? Sentimendu gutxi-asko primarioak ziren, gutxi-asko emotiboak? Zer motatako ikuspegi edo eduki kontzeptual edo ideologikoei zegozkien? Badirudi jatorria nagusiki politikaren arloan duten aukera eta azalpenen aurrean gaudela. Labur esanda: politikak bideratu zuen hasieran bere bokazio zinematografikoa “errealismo kritikoaren eta Espainiako Zinema Berriaren sustapenaren nirantz” eta politikak (kontrako zeinukoak) eraman zuen, halaber, beste une batean, “ni euskalduna eta Euskal Zinema Nazionalaren defentsa eta garapen teoriko zein praktikoa” aldarrikatzera, “identitate nazionala salbatzeko” zinematzat hartuta. Dena den, amaieran espainiar zinemara itzuli izanak iradokitzen du kontua ez dela hainbeste Antxon Eceizaren ni bakarra erradikalki elkar ukatzen duten binitan zatitzea, baiziketa beste gizaki guztien antzera “Antonio, Antxon? Antxon? Antón?” donostiar zinemagilearen bizitzan eta lanbidean harmonian edo/eta liskarrean bizikide izan ziren ni desberdinak uztartzen jakitea (zailtasunak zailtasun eta kontraesanak kontraesan).

**Itzulpena:** Diana Draper

## Erreferentziak

**Angulo, Jesús, Maialen Beloki, José Luis Rebordinos eta Antonio Santamarina. 2009.** Antxon Eceiza: *Cine, existencialismo y dialéctica*. Donostia: Euskadiko Filmategia.

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

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

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

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

**Eceiza, Antxon. 2007a.** Maialen Beloki Berasateguik egindako elkarrizketa pertsonala. Urtarrilak 17.

**Eceiza, Antxon. 2007b.** Maialen Beloki Berasateguik egindako elkarrizketa pertsonala. Maiatzak 4.

**Eceiza, Antxon. 2007c.** Maialen Beloki Berasateguik egindako elkarrizketa pertsonala. Maiatzak 25.

**Martín-Santos, Luis. 2004.** *Condenada belleza del mundo*. Bartzelona: Seix Barral.

**San Miguel, Santiago. 2007.** Maialen Beloki Berasateguik egindako elkarrizketa pertsonala. Maiatzak 4.

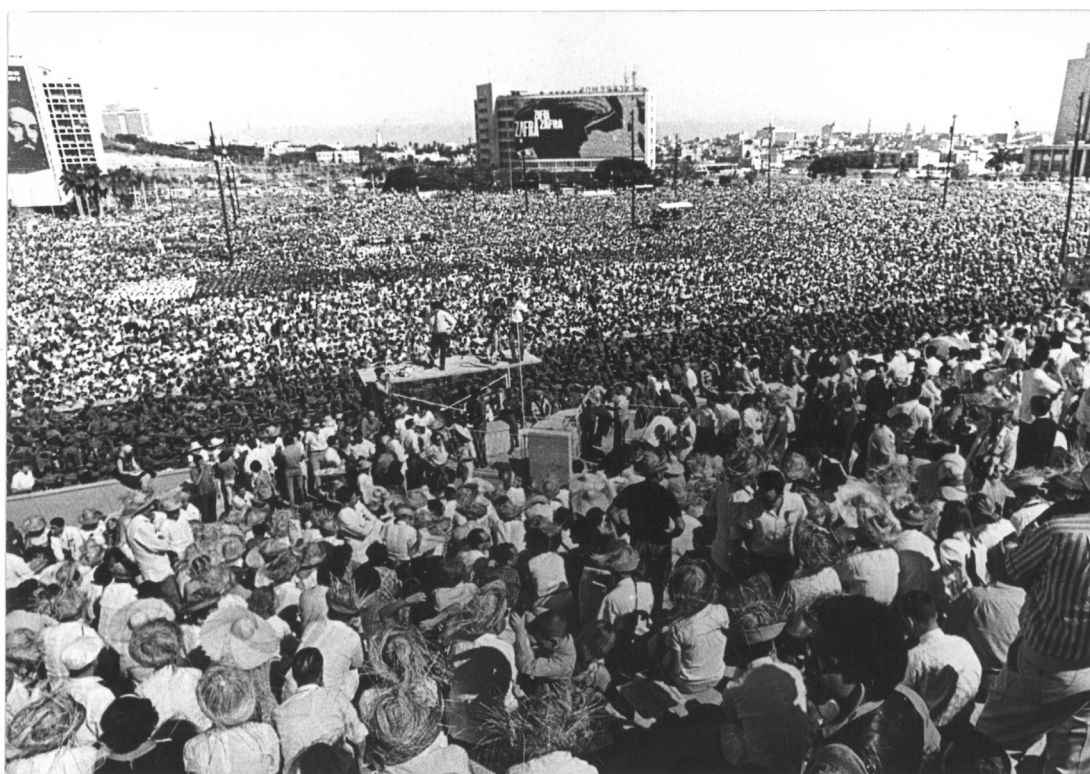
**Tubau, Iván. 1983.** *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*. Bartzelona: Universitat de Barcelona.

## Biografia

### Maialen Beloki Berasategui

Donostia Zinemaldiaren zuzendariordea 2016tik. Urte osoko Zinemaldiaren kontzeptuaren koordinatzailea. Hori da, hain zuzen, erakundearen apustu estrategikoetako bat, eta Zinemaldiak XXI. mendean dituen funtsezko jarduketa-ildoak bateratzen ditu: talentu berriak bilatzea eta garatzea eta horiei lagun egitea (Ikusmira Berriak, Nest), prestakuntza eta zinemari buruzko ezagutzak transmititzea (Elías Querejeta Zine Eskola eta Zinemaldia +) eta ikerketa eta pentsamendu zinematografikoa (Z70 proiektua eta *ZINE: Ikerketa zinematografikorako koadernoak* argitalpena). Ikus-entzunezko Komunikazioan lizentziatua Nafarroako Unibertsitatean (Iruña, 2002-2005). Zinema teoria, analisia eta dokumentazioan doktorea Euskal Herriko Unibertsitate Publikoan (Leioa, 2006-2010). Elías Querejeta Zine Eskola martxan jartzen parte hartu du, eta eskolako Zuzendaritza Akademikoko kide da. Komunikazioko irakaslea izan da HUHEZIn, Mondragon Unibertsitatean. *Antxon Eceiza, cine, existencialismo y dialéctica* (Jesús Angulo, Maialen Beloki, José Luis Rebordinos, Antonio Santamarina, Euskadiko Filmatagia, 2010) liburuaren egileetako bat da eta *Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi* (Euskadiko Filmatagia 2015) liburuan parte hartu du. Espainiako Arte eta Zientzia Zinematografikoen Akademiak martxan jarritako Luis Garcia Berlanga izeneko zinema ikerketen proiektuen hautaketan parte hartu du (2020). Film laburren aukeraketan parte hartu du Kimuak-en, euskal film laburrak nazioartean sustatu eta banatzeko Eusko Jaurlaritzaren programan (2012, 2013). Eusko Jaurlaritzako Kulturaren Euskal Kontseiluko kidea da.

EZ AL DUZU IKUSTEN?  
ZALANTZAZKO BIDAIA ANTIXON ECEIZAREN ARTXIBO PERTSONALEAN BARRENA



Fidel Castrok Kuban emandako mitin baten argazkiak, Antxon Eceiza lehen planoan dagoela. Ez dute datarik. Argazki hauek (ECE / F-2 / 01) Euskadiko Filmategian gordetako Eceizaren artxibo pertsonaleko elementuak dira.

EZ AL DUZU IKUSTEN?  
ZALANTZAZKO BIDAIA ANTIXON ECEIZAREN ARTXIBO PERTSONALEAN BARRENA



EZ AL DUZU IKUSTEN?  
ZALANTZAZKO BIDAIA ANTXON ECEIZAREN ARTXIBO PERTSONALEAN BARRENA





### Madrid, VITORIA 19-20 de Enero 1.964

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

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

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

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

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

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

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

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

Yo también lloré mi respuesta y, luego, durante un rato larguísimo seguí llorando pensamientos...todos del tipo...¿ Qué hubiera pasado si nosotros hubiéramos...? ¿Fue accidente o...?...¿Nos quiso preservar...? – muchas de estas interrogantes perdieron después sentido: Luis viajaba, nosotros lo ignorábamos, con su padre y un amigo, Paco Ciriquiain....

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



**zine**

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

**zine**

noun

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



Erakunde hauen parte-hartzearekin

