

En torno a la obra de Montxo Armendáriz

(In connection with Montxo Armendáriz's work)

Roldán Larreta, Carlos
Eusko Ikaskuntza
Pza. Castillo, 43 bis, 3º D
31001 Iruñea

BIBLID [1137-4438 (2000), 4; 135-150]

El presente artículo es una breve aproximación a la obra cinematográfica de Montxo Armendáriz. Su carrera arranca en los primeros años del cine autonómico vasco con una serie de cortos que le proporcionan prestigio. Con Tasio (1984) llega su consagración. En el resto de su filmografía, formada por 27 horas, Las cartas de Alou, Historias del Kronen y Secretos del corazón, Armendáriz logra, gracias a un cine pleno de coherencia estilística, elegancia y sobriedad, el reconocimiento de crítica y público.

Palabras Clave: Obra cinematográfica de Montxo Armendáriz. Coherencia estilística. Cine elegante y sobrio.

Artikulu honek Montxo Armendárizen obra zinematografikoaren hurbilketa laburra moldatzen du. Armendárizen ibilbidea euskal zine autonomikoaren lehen urteekin abiatu zen, sona eman zioten film labur batzuen bidez. Tasio (1984) filmak ospea ekarri zion. Gainerako filmografian –27 horas, Las cartas de Alou, Historias del Kronen eta Secretos del corazón– kritika eta publikoaren ezagutza jaso du Armendárizek, estilo-koherentzia, dotoretasun eta neurritasunez beteriko zineari esker.

Giltz-Hitzak: Montxo Armendárizen obra zinematografikoa. Estilo-koherentzia. Zine dotorea eta neurrikoa.

Cet article est une brève approche de l'oeuvre cinématographique de Montxo Armendáriz. Sa carrière commence dans les premières années du cinéma autonome basque avec une série de court-métrages qui le font connaître du public. Sa consécration arrive avec Tasio (1984). Dans le reste de sa filmographie, formée de "27 horas", "Las cartas de Alou", "Historias del Kronen" et "Secretos del corazón", Armendáriz obtient, grâce à un cinéma plein de cohérence stylistique, élégance et sobriété, la reconnaissance de la critique et du public.

Mots Clés: Oeuvre cinématographique de Montxo Armendáriz. Cohérence stylistique. Cinéma élégant et sobre.

1. PRIMEROS PASOS

Montxo Armendáriz nació en Olleta, pueblo navarro de la Valdorba, en 1940. Pronto se trasladó a Pamplona donde transcurrió el resto de su niñez y su adolescencia. El embrujo del cine le cautivó desde el principio aunque por motivos económicos no pudo dedicarse a su estudio y su vida se encaminó hacia la electrónica. A los veinte años el séptimo arte pasó a un discreto segundo plano ya que en esos momentos las prioridades existenciales quedaron totalmente absorbidas por la política:

“Mis primeros contactos con la política fueron a través de VOJ (Vanguardia Obrera Juvenil) que lideraba un jesuita y dependía del Movimiento Obrero Católico. Yo tenía dos amigos que estaban en el seminario y que fueron los que crearon todo el movimiento de ruptura del seminario con la salida a pisos. Recuerdo que tuvieron una caída, que fue la primera gordísima que hubo aquí en Pamplona y que les detuvieron y les atizaron bastante. Porque, al principio, gran parte del movimiento político en Pamplona se sustentaba en varios curas. Las canosianas de la Txantrea eran famosísimas. Una de las dos veces que me detuvieron la obsesión de la policía era que firmase un documento diciendo que allí había multicopistas, para poder entrar. Me acuerdo, y ahora me hace mucha gracia, que me detuvieron a punta de pistola al salir de casa y me dio la risa verlos allá con las pistolas, porque la verdad, pensaba, a quién coño creen estos que van a detener... por aquellos tiempos yo andaba en el EMK (Movimiento Comunista de Euskadi) donde estuve hasta el 76 o una cosa así”¹.

A finales de los setenta Armendáriz, que en esos momentos daba clases de electrónica en el Politécnico de Rentería, acudió a una reunión de la recién formada Asociación de Cineastas Vascos que intentaba por aquellos turbulentos años aglutinar a todos los interesados en la construcción de un cine nacional vasco. Entró en contacto entonces con cineastas de la talla de Fernando Larruquert², el director de la ya mítica *Ama Lur*, y de Javier Aguirresarobe. El primer fruto de estas inquietudes va a ser el cortometraje *Barregarriaren dantza* (1979), sufragado a través de la cooperativa Txantreako lankideen, formada por un numeroso grupo de amigos que hacen posible la realización del film. La denuncia de la manipulación y la defensa radical de la libertad personal emergen con fuerza, –será una constante en la filmografía posterior del cineasta navarro–, ya en esta primera obra, ganadora de dos premios en el Festival de Bilbao. Además, la cinta contenía evidentes guiños a la ideología nacionalista vasca –la inclusión en la banda sonora del *Gernikako arbola*, las fotos fijas de paisajes vascos acompañadas de música de Aurresku...– que será sustituida en sus siguientes películas por un compromiso político más cercano a las preocupaciones sociales. Tras este primer trabajo llegó *Ikusmena* (1980). En su segundo corto se repetía como una obsesión el tema de la manipulación que ahoga la libertad personal, aunque el film es distinto en su construcción narrativa, basada ante todo en las miradas, otorgando todo el poder del discurso a la imagen. Al igual que su antecesor, *Ikusmena* logrará el aplauso de la crítica y su pase en el Festival de Bilbao se saldó con el Primer Premio del Cine Vasco.

1. GARCIA, Pascual. “Hablamos con Montxo Armendáriz”, *Aska*, nº 12, 1986, p. 30.

2. El mismo Armendáriz reconoció en su momento la experiencia técnica adquirida con Fernando Larruquert durante la realización de sus cortometrajes y la importancia que tuvo ese aprendizaje a la hora de rodar su primer largometraje:

“*Tasio* supuso un salto enorme y me asustó muchísimo porque mi desconocimiento entonces del cine era total y garrafa; aún lo es ahora pero antes lo era muchísimo más. Si bien el montaje de los cortos con Fernando Larruquert me ayudó mucho porque en todas las horas de montaje discutíamos muchísimo sobre la planificación, el encuadre, el propio montaje. Con esta pequeña experiencia aprendí en lo esencial lo que suponía el engranaje profesional del cine.” *Ibidem*.

En 1981, año en que se estrena *La fuga de Segovia* y el cine vasco empieza a ocupar un lugar de importancia en el panorama cinematográfico, Montxo Armendáriz logró un traslado y comenzó a dar clases de electrónica en Pamplona mientras intentaba complementar su actividad profesional con su pasión, la realización cinematográfica. Ese año es fundamental en su carrera porque dirigió para la serie documental *Ikuska* un corto sobre la ribera de Navarra, además de involucrarse, tras conseguir una subvención de la Institución Príncipe de Viana, en la realización de *Nafarrako Ikazkiñak (Carboneros de Navarra)*, un poético y valioso documental etnográfico centrado en los últimos carboneros navarros. En este rodaje Montxo Armendáriz conoció a Anastasio Ochoa, fuente de inspiración de *Tasio* (1984), la película que le lanzará a la fama.

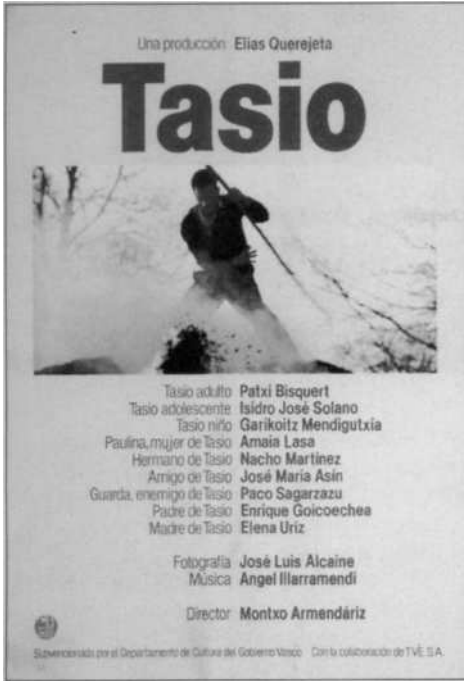
2. TASIO. PRIMER LARGOMETRAJE Y CONSAGRACIÓN DE ARMENDÁRIZ

Tras el encuentro con Anastasio Ochoa, Armendáriz escribió un guión, pidió una excepción en el politécnico de Pamplona y recorrió durante un año diferentes productoras sin conseguir que nadie se interesara por un proyecto con “escaso” atractivo comercial. Pero entonces, cuando Armendáriz estaba cerca ya de la renuncia, surgió el encuentro con otro personaje fundamental en la trayectoria del cineasta navarro; el productor guipuzcoano Elías Querejeta. Este leyó el guión, vio los cortometrajes y decidió producir *Tasio*. En la película Armendáriz intentaba destacar todo lo que a él precisamente le había cautivado de Anastasio Ochoa; su radical sentido de la libertad –el sentido de la libertad de nuevo– y su afán por fundirse en una vida armoniosa con su entorno natural. De hecho, el sorprendente triunfo del film, ya se ha hablado de las escasas expectativas comerciales que en principio apuntaba el guión de *Tasio*, tiene su origen, según la opinión del propio Armendáriz, en la sugerente personalidad de Anastasio Ochoa, en su peculiar manera de concebir la vida:

“... Elías pensaba que la película iba a funcionar bien, pero sin más, o sea que no iba a tener la repercusión que tuvo, que no iba a tener la taquilla que tuvo. Entonces nos preguntábamos que cuál era el motivo. No sé. Si lo supieramos podríamos hacer después otra película ¿no? Yo creo que el atractivo de *Tasio* es que habla de una persona que tiene unas ideas y que es capaz de morir por esas ideas de una forma muy sencilla, no desde un punto de vista épico ni patriótico ni nada por el estilo. Son unas ideas muy sencillas, muy al alcance de cualquiera pero que es capaz de entregar su vida a la realización de todas esas ideas. Esto está en la condición humana. En un momento en que los valores ya tienen muy poco que ver, que sólo prima el valor adquisitivo económico... el hecho de que de repente en una película se plasme la vida sencilla de un hombre que sigue teniendo una mentalidad basada en que lo que él piensa es lo que vale. Y esta mentalidad es vivir sin hacer daño a nadie, sin trabajar para nadie y sin que nadie le explote. De alguna forma, yo creo que eso atrajo a la gente”³.

Es evidente que gran parte del encanto de esta obra radica en la profunda honestidad del enunciado y en la atractiva personalidad de un personaje dispuesto a defender a muerte un estilo de vida basado en la independencia y en la libertad más absolutas. Otra clave del éxito de *Tasio* es la maestría, impropia de un debutante, mostrada a lo largo de toda la resolución de la obra. El lenguaje técnico se apoya en el uso del fundido encadenado –que marca las etapas más importantes de la vida de Tasio–, las panorámicas –fundamentales en la tarea de integrar al personaje con la naturaleza– y la elipsis. Con la elipsis Armendáriz logra que el film transcurra con elegancia, sin caer en puntos muertos, remitiendo directamente al Víctor Erice de *El sur*, película producida por el mismo Querejeta el año anterior.

3. Conversación con Montxo Armendáriz, 11/10/1992.



La imagen del cartel de *Tasio* es ya toda una declaración de intenciones. El protagonista emerge de la carbonera como una figura que simboliza la libertad.

También es digna de destacar la utilización del fuera de campo, recurso expresivo que Armendáriz ha admirado sobre todo en su utilización dentro del cine japonés⁴. La secuencia de la muerte de Paulina, esposa de Tasio, puede servir de ejemplo.

El clamoroso éxito del primer largo de Armendáriz convierte a esta obra, junto a *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe, en la enseña del pujante cine de Euskadi, un sello firmemente afianzado en estos años. Premios logrados como el Georges Sadoul, los tres premios en el Festival de San Sebastián o los premios logrados en Chicago y Biarritz certifican el éxito de esta primera propuesta en largo metraje de Armendáriz. Los difíciles inicios han quedado atrás. A partir de ahora, el reto será mantener, por lo menos, el alto nivel desplegado en *Tasio*.

3. 27 HORAS. UN DÍA EN LA VIDA DE JON

En 1986 el director navarro estrenó en el Festival de San Sebastián su segundo largometraje, *27 horas*. Tras el triunfo de *Tasio*, Querejeta y Armendáriz habían escrito un guión que se acercaba a la difícil vida de tres amigos donostiarras componiendo un desgarrador

4. Concretamente es Yasujiro Ozu quien goza de la admiración de Armendáriz a la hora de explotar este recurso del lenguaje cinematográfico: "Ozu fue para mí uno de los más importantes directores que me descubrió las posibilidades dramáticas del fuera de campo. Se había utilizado y se ha utilizado muchísimo por otros directores. Pero sin embargo, en Ozu yo creo que era casi como una lección de cine, de como el fuera de campo tiene unas posibilidades dramáticas precisamente por eso, porque has elegido un punto de vista para contar y entonces, desde ese punto de vista en que estás contando, el propio espacio que eliges para contar y el propio espacio que queda fuera, cobra otra dimensión dramática que él utiliza muchísimo en sus películas". Conversación con Montxo Armendáriz, 11/10/1992.



Tasio golpea la pelota contra la pared de un frontón incrustado en las montañas. El ideal de vivir en pleno equilibrio con la naturaleza es una constante de *Tasio*.

retrato sobre la juventud vasca contemporánea. El cambio de escenario es radical. De los verdes montes de la sierra de Urbasa a la selva de asfalto urbana de San Sebastián. La desesperanza que inundaba toda la historia llevó a Montxo Armendáriz y al director de fotografía de la película, Javier Aguirresarobe, a elegir un planteamiento estético que remarcara esa tristeza. Se optó entonces por una luz grisácea que envolviera de principio a fin todo el relato. Este tratamiento homogéneo de la luz trajo muchos problemas a lo largo del rodaje, salvados con ingenio y oficio por Javier Aguirresarobe:

“Desde un principio, y por planteamiento de producción, allí nunca se escatimó material. Se rodaba con película Fuji para economizar, ya que se tiraban muchísimos metros y se repetía cada plano todas las veces que Montxo Armendáriz consideraba necesario. Así sucedió, por ejemplo, con la secuencia de los dos muchachos en el puerto bajo un cielo gris, resuelta en un plano secuencia que se repitió más de veinte veces y en el que estuvimos atrapados una jornada entera. Naturalmente, la luz real iba cambiando, pero se suponía que aquello era el amanecer. Para conseguir ese efecto, lo que hice fue mantener encendidas las luces del puerto y algunas otras en los mástiles de los barcos pesqueros. Llegó un momento, según iba avanzando el día, en el que había muchísima luz y me daban unos diafragmas brutales. Eso se trabajó a base de poner filtros neutros en el objetivo y de mantener en campo aquellos farolillos encendidos como referencia propia de un amanecer. Lo único que sucede es que esas luces son más brillantes a las ocho de la mañana que a las tres de la tarde, pero si se mantiene el contraste adecuado y tonos de positivo muy intensos, siempre va a dar la impresión de amanecer. Aquellas luces eran, precisamente, los elementos que hacían verosímil esa apariencia”⁵.

Por más que muchos se extrañaran de la temática de este segundo largo de Armendáriz, una historia urbana de jóvenes atrapados en la trampa de la droga y condenados a vivir en un mundo sin salidas, y echaran en falta una continuidad artística con respecto al mundo de *Tasio*, la realidad es que, si bien es cierto que el ambiente de las dos películas es muy distinto, la esencia de ambas es prácticamente la misma. Y es que de nuevo Armendáriz ofrece en *27 horas*, al igual que en su obra anterior, un emocionado canto a la libertad del individuo frente a todas las trabas que impone la sociedad. Si *Tasio* luchaba

5. Declaraciones de Javier Aguirresarobe en: HEREDERO, Carlos F., *El lenguaje de la luz: entrevistas con directores de fotografía del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1994, p. 41.



Aguirresarobe realizó un hermoso y triste retrato en gris de San Sebastián creando un espacio desolado donde los personajes de Armendáriz se ahogaban y caían atrapados sin remedio en un callejón sin salida. En la imagen los tres amigos de 27 horas.

por vivir libre en su bosque sin permitir que nada ni nadie le explotara, Jon, el protagonista de *27 horas*, se une a la misma lucha, sólo que el entorno que le rodea es mucho más agresivo y su respuesta, por tanto, será más radical. Tasio podía refugiarse en el bosque de los enemigos que amenazaban constantemente por cercenar su libertad. Jon, viviendo en un hábitat más expuesto, sólo encontrará refugio en la droga y su coherencia vital le llevará inevitablemente a un final más duro y trágico.

Pero la heroína que corre por las venas de Jon y su compañera Maite hasta llevarles a la tumba no es un elemento más negativo que otras fuerzas que ahogan a los protagonistas –el paro, la represión ambiental, la falta de expectativas vitales– y la elección radical de lanzarse al vacío ante un mundo incapaz de ofrecer una salida queda como un valeroso ejercicio de libertad individual llevado hasta sus últimas consecuencias. La lucidez, la coherencia y la rebeldía de Jon, un ser libre, como Tasio, incapaz de ceder en sus posiciones vitales, quedan perfectamente definidas en este breve diálogo extraído de la película:

Jon: ¿Y qué otra cosa se puede hacer?

Patxi: Volver al Instituto.

J: Ya me lo has dicho esta mañana. No sirve para nada.

P: ¿Tú crees?

J: ¿Qué vas a hacer cuando termines?

P: No sé. Saldré con mi padre en el barco. No me queda otro remedio.

J: Si nunca te ha gustado eso...

P: Ya me acostumbraré.

J: Yo no podría"⁶.

6. Banda Sonora Original de la Película. Por otra parte en *Tasio* se encuentra recogida la misma idea latente en este bello diálogo. Cuando Tasio, en un momento dado, tras el duro trabajo realizado para Don Anselmo, decide no volver a ser explotado jamás, defiende ante su hermano Ignacio –reprochándole su conformismo– una sencilla máxima que encierra toda una filosofía vital; “si esa es ley de vida, más vale morirse”. Tasio y Jon, de todas maneras, pagarán un alto precio por su radical apuesta de vivir en plena libertad. Tasio, recluso en sus bosques, condenado a vivir apartado de una sociedad que no tolera la menor discrepancia con el orden establecido. Jon, más débil e indefenso, abandonando la escena encadenado al beso mortal de la heroína.



Los jóvenes víctimas de la explotación laboral de *27 horas*.

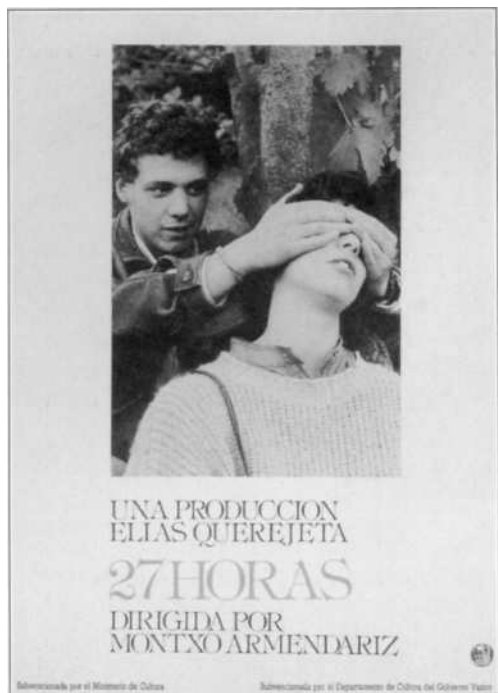
El final de *Tasio* mostraba a un hombre envejecido que seguía luchando por mantener sus convicciones vitales en su refugio del monte, desoyendo los cantos de sirena de la civilización. Jon elegía un camino más trágico. Consumía la misma papelina que había matado a su compañera y desaparecía con una dignidad infinita. Muchos hablaron de un film pesimista. Se trata más bien de todo lo contrario. *27 horas* es una obra vitalista, con personajes que no se doblegan ante un mundo mediocre y que optan con valentía por desaparecer antes que rendirse a vivir una existencia mezquina.

En cuanto a la resolución de la película Armendáriz eligió de entrada unos travellings rápidos encuadrados en planos largos para, gradualmente, ralentizar la acción e implicar al espectador con el relato por medio de planos más cortos. La historia era conducida por la mirada de Jon, y con ello, Armendáriz realizaba un ejercicio de estilo que remitía a su corto *Ikusmena*.

Si bien *27 horas* no tuvo el éxito de crítica y público de *Tasio* obtuvo una buena respuesta de taquilla y además logró la Concha de Plata del Festival de San Sebastián.



En la ilustración, Jon encuentra a Maite muerta por una sobredosis. Poco después él seguirá su camino. Al final, la muerte es la única salida digna que encuentran los protagonistas de *27 horas*, una película que defiende de un modo radical la idea de libertad.



Cartel de *27 horas*.

4. LAS CARTAS DE ALOU. LA VIDA DEL EMIGRANTE

El siguiente trabajo de Armendáriz, *Las cartas de Alou*, (1990) supuso un alejamiento de la temática vasca presente en su obra durante toda la década de los ochenta y una radicalización en su postura de desarrollar una historia sin concesiones al espectador. La historia de Alou, el senegalés que intenta por todos los medios sobrevivir en una sociedad hostil y racista, nos devuelve al Armendáriz de *Tasio* y *27 horas*. La misma preocupación por la libertad del individuo y esa ordenada construcción de un lenguaje cinematográfico apoyado en la elipsis, –al finalizar el film, por ejemplo, la cámara sigue la estela del avión en el que Alou abandona forzosamente el país para encadenarse seguidamente con el plano de una cala donde Alou, con un grupo de emigrantes, se acerca a una barca para intentar de nuevo la aventura– el fuera de campo, –la muerte por emanación de gas del amigo de Alou, solucionado con una cámara fija sobre la estufa de butano– y la sobriedad de un tono que huye decididamente de las soluciones fáciles.

El aspecto más conflictivo de la película venía dado por ese tono austero, casi documental, que Armendáriz adoptaba para seguir los pasos de Alou, arriesgada apuesta en un mundo cada vez más acostumbrado a un cine violento, de ritmo endiablado, basado ante todo en el impacto brutal de la imagen. El tratamiento cinematográfico del realizador vasco despertó adversas críticas entre la prensa especializada que acusaba al trabajo de Armendáriz de estar más cerca de un frío y vulgar documental televisivo sobre el tema de la xenofobia que de una obra cinematográfica con componente dramático capaz de conmover al público.

El cineasta, como es lógico, no compartía esta apreciación. Para él, la tragedia invade todos los planos de la película y consideraba que estas opiniones revelaban una lectura superficial de *Las cartas de Alou*:

“Para mí es una película tremendamente dramática y tremendamente fuerte. Lo que ocurre es que estamos acostumbrados –en la televisión, en las noticias, en todo– a ver tal cúmulo de violencia de situaciones fuertes que ya realmente lo que menos nos impacta es aquello que no es violencia pura y seca. (...) Yo quería que la película contase el racismo desde un punto de vista no violento –que puede haber y ha habido acciones de tipo violento– sino desde el punto de vista cotidiano que para mí era el más trágico, que yo veía y sufría con ellos. Es decir, que cuando iban a alquilar un piso no se lo alquilaban o cuando yo iba con ellos e íbamos a entrar a ciertos bares nos paraban en la puerta y nos decían que yo podía entrar pero ellos no. (...) Esta situación de rechazo, de soledad cotidiana era lo que me interesaba plasmar”⁷.

En *Las cartas de Alou* hay, ciertamente, un continuo goteo de situaciones difíciles a las que se ha de enfrentar sin muchas posibilidades de éxito el protagonista. Sólo llegar a la “civilización” se encuentra –Tasio y Jon podrían haberle prevenido de antemano– con la explotación laboral de los patronos. En una discoteca unas chicas blancas le desprecian. Al llegar a Barcelona le roban el equipaje. En un bar, vendiendo su mercancía de relojes y cinturones, unos clientes se mofan e intentan además robarle... No es, desde luego, la existencia que va retratando Armendáriz algo que se pueda llegar a envidiar precisamente.

Pero también es cierto que ese afán por no hacer concesiones al espectáculo, por filmar la vida “tal como es”, por negar, en suma, al cine su parte de artificio, acaba por volverse contra la película restándole vida interior y emoción. Si en *Tasio* esa austeridad, esa elegante sobriedad que emanaba en todo momento el film, contribuía de manera decisiva en la excelente calidad del proyecto, aquí, la excesiva dependencia de la realidad lastra en cierta medida el discurrir del film privándole de alcanzar alturas más elevadas. Alfredo Mayo, director de fotografía de la película, señalaba en su momento cómo el afán de Armendáriz de realizar una película realista llegaba a extremos casi insostenibles:

“Armendáriz, por otra parte, se había propuesto buscar el mayor realismo posible y quería, casi, rodar la película con la cámara a mano, de manera que le engañé miserablemente. El realismo a ultranza es imposible en el cine. Hay ocasiones en las que no se puede respetar la luz de un decorado natural, dejando sin manipular el espacio o la propia iluminación, porque eso puede hacer imposible conseguir una imagen con sentido. El naturalismo no puede llegar hasta ahí, porque casi siempre estás obligado a jugar con densidades y con los límites de los contrastes. El planteamiento de Montxo, eso sí, consistía en evitar a toda costa el esteticismo, seguir paso a paso la vida y la actividad de esas gentes y buscar la mayor aproximación a la luz real, pero lo único que se puede hacer en ese terreno es tratar de reproducir los ambientes con la mayor fidelidad y, aun así, estás obligado a intervenir y a introducir pequeñas variaciones. Había lugares y situaciones, incluso, que tenían de por sí una luz más dramática de lo que interesaba, por lo que en esos casos estaba obligado a dosificar, en más o menos, para no salirme de los tonos medios”⁸.

Las cartas de Alou es la obra más contradictoria de Armendáriz en cuanto a respuesta de la crítica. Vapuleado como ningún otro trabajo anterior, sin embargo obtuvo el triunfo más importante logrado hasta ese momento al hacerse con la Concha de Oro del Festival de San Sebastián en su edición de 1990. Pero la línea adoptada por el director va a plantear serias dudas sobre la viabilidad de la apuesta por ese “cine verdad” al que se aferra con convic-

7. Conversación con Montxo Armendáriz, 11/10/1992.

8. Declaraciones de Alfredo Mayo en: HEREDERO, Carlos F., *op. cit.*, p. 455.

ción el realizador vasco. Parece difícil mantener ese pulso en adelante, dando otra vuelta de tuerca, si se quiere sobrevivir en medio de la jungla de la distribución comercial.

5. HISTORIAS DEL KRONEN. UN GIRO SUSTANCIAL

La aparición en las pantallas del siguiente largometraje de Montxo Armendáriz, *Historias del Kronen* (1995), –basado en la novela homónima de Angel Mañas– supuso un freno a esta férrea consideración sobre un cine ajeno a las necesidades morbosas del espectador. Las escenas de sexo y violencia que jalonan el film marcan un punto y aparte en la obra de Armendáriz, rompiendo en ciertos momentos con ese tradicional pudor típico de su trabajo. Estas declaraciones realizadas entre el largo período que va de *Las cartas de Alou* a *Historias del Kronen* ponen de manifiesto el significativo cambio gestado en el concepto cinematográfico de Armendáriz:

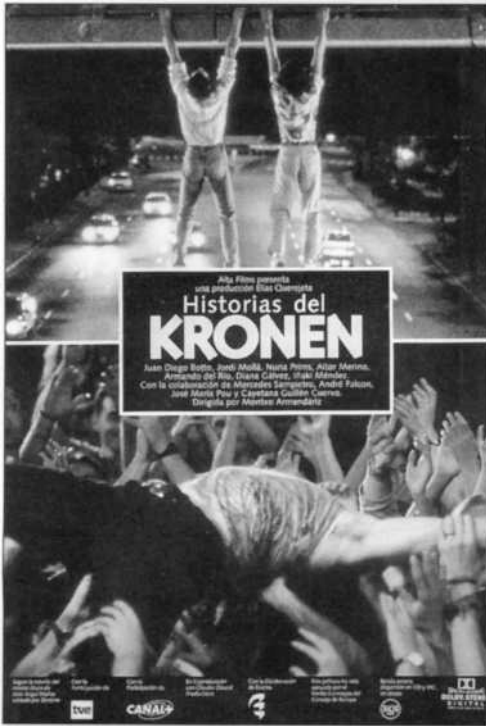
“Yo siempre he pensado que en cine uno de los mayores problemas es el rodaje de las secuencias de violencia y de sexo porque son las dos que más engañan, sobre todo en las de sexo. Casi nunca se rueda o se muestra tal como es, sino que normalmente son planos en donde la utilización del fuera de campo como elemento de entendimiento del espectador se utiliza de una forma masiva, porque nunca se ve nada. Se ve la cara, se ve de cintura para arriba, se ven los pies o se ve un trozo, pero nunca se ve realmente, salvo algunas películas. (...) Prefiero hacer la elipsis total que hacer elipsis parciales en una secuencia de sexo, porque para mí, es mucho más honesto la elipsis total que ese querer mostrar pero no mostrar. Entonces, dado que a mí no se me ocurre –y eso cambiaría el tono de la película en muchos momentos– el cómo rodar esas secuencias, prefiero no hacerlo. Prefiero ir a la elipsis y jugar con la elipsis y con el fuera de campo absoluto más que hacer secuencias en las que por favorecer o dar gusto al espectador o al sentido comercial de la película, en el fondo sea un engaño”⁹.

Este planteamiento idealista de la realización cinematográfica, –de nuevo la negación del artificio en el cine– se viene completamente abajo ahora con una película que no obvia –más bien todo lo contrario– el mundo del sexo y la violencia. Y es que pretender hoy en día, por sistema, jugar con la elipsis para evitar la visión de un escarceo sexual o la escenificación de una muerte violenta se revela como una ingenuidad difícilmente sostenible. El Armendáriz de *Historias del Kronen* es en ese sentido un director más cercano –y no está por ello haciendo fáciles concesiones al espectador– que el Armendáriz que en *Tasio* o *Las cartas de Alou* cubría con un pudoroso velo cualquier amago de sensualidad con el pretexto de no engañar al público.

Además, al abordar una historia de jóvenes de clase media cuyo único objetivo es disfrutar al máximo en medio de las noches veraniegas de Madrid, una omisión deliberada a la recreación fílmica de la sexualidad y de la violencia hubiera colocado a Armendáriz, con razón, en el triste final de una absurda escapada. Pero este giro no debe llevar a engaño. Si

9. Conversación con Montxo Armendáriz, 11/10/1992. Lógicamente, el propio Armendáriz es consciente de la novedad que supone en *Historias del Kronen* el tratamiento dado al sexo. Así explicaba en una entrevista los motivos que le habían llevado a este cambio:

“Cuando me planteo una película, todos aquellos elementos narrativos que no me parecen relevantes –vestirse, comprar el periódico, el sexo–, los obvio. El sexo nunca me ha parecido determinante en el desarrollo dramático de una historia. Entonces utilizaba elipsis, que permitían al espectador intuir lo que ocurría. Sin embargo, aquí, en *Historias del Kronen*, el sexo es lo mismo que en *27 horas* era la droga. Es un elemento de autodestrucción o autolibertad. El sexo y la droga operan como condicionantes muy concretos y por eso quiero que estén”. SARTORI, Beatrice. “Retrato de una juventud al límite; Armendáriz estrena *Historias del Kronen* su cuarta película”, Madrid, *El Mundo*, suplemento *Cinelandia*, 22/4/1995.



Cartel de *Historias del Kronen*.

la forma ha experimentado un cambio significativo, la esencia del trabajo del cineasta sigue siendo la misma. *Historias del Kronen* adopta desde el primer momento un tono cercano al documental. Con una mirada fría Armendáriz pasea la cámara en un vertiginoso viaje a través de la vida de Carlos y su pandilla. Las escenas de violencia y sexo –resueltas a la perfección, dando el tono preciso y huyendo del escándalo fácil–, los conciertos salvajes en locales abigarrados de humo, sudor y alcohol, las correrías nocturnas suicidas... el ambiente, en suma, que respiran los protagonistas, queda retratado con brillantez y sinceridad¹⁰. Precisamente, cuando Armendáriz intenta restar verosimilitud a este paisaje por la irreprimible necesidad de moralizar ordenando un poco el estado de las cosas –la figura del abuelo de Carlos, por ejemplo, en su forzado papel de referente ético para el rebelde nieto– es cuando la película pierde inevitablemente fuerza dejando en el camino gran parte del vigor acumulado durante el metraje.

10. La construcción fílmica de este vertiginoso viaje a través del placer y del dolor se sustenta en el uso de planos cortos y en la imposición de un ritmo avasallador. Poco que ver con la resolución técnica de *27 horas*, un film con el que *Historias del Kronen*, aunque en principio no lo parezca, guarda una relación indudable. El propio Armendáriz explica el por qué de las distintas soluciones adoptadas:

“Creo que cada película tiene su propio ritmo. La forma debe ir acorde con el fondo de la historia. *27 horas* era una película más interiorizada, donde los personajes vivían un mundo interior de autodestrucción que era lo que a mí me interesaba. En *Historias del Kronen* esa autodestrucción está hacia fuera. Me interesaba narrarlo desde el punto de vista de los personajes, como si la cámara fuera uno de ellos, capaz de ver esa realidad de una forma más o menos objetiva y sin implicarse demasiado. Por eso había que utilizar el plano medio y el primer plano, para acercarse a esa realidad y no quedar perdido en el entorno de bares y calles”. GÓMEZ, Concha. “Montxo Armendáriz; No quería que la película se tomara como un reflejo de la juventud”, *Dirigido*, Barcelona, nº 234, abril/1995, pp. 41-42.



Los jóvenes actores de *Historias del Kronen*.

Quizá sea éste el principal problema al que ha de enfrentarse Armendáriz al trasladar la novela de Angel Mañas al cine; evitar en lo posible la lógica reacción de repulsa del espectador ante las “hazañas” de una partida de impresentables. Evidentemente, de entrada, poco tienen que ver los jóvenes de *Historias del Kronen* con esa otra mirada de Armendáriz al mundo de la juventud en *27 horas*. En este film, los protagonistas de la transgresión a las leyes de la sociedad eran individuos nacidos en el seno de los estratos más desfavorecidos a los que apenas les quedaba otra opción que la heroína para escapar a un sucio destino. Los jóvenes de *Historias del Kronen* pertenecen a la clase media-alta, –Carlos y su pandilla, en principio, son unos auténticos privilegiados si los comparamos con Jon y Maite– y sin embargo viven su existencia en perpetuo conflicto con todo lo que les rodea. El potencial espectador testigo de las aventuras de estos personajes comprendería en principio “el mal camino” elegido por Jon mientras difícilmente simpatizaría con alguien como Carlos.

Pero esta razonable postura no deja de ser demasiado superficial. El mundo que rodea a Carlos es tan hostil como el que acaba por aniquilar a Jon y Maite. Así, Carlos, un sujeto falso y cobarde incapaz de albergar en el seno de su corazón un sentimiento de ternura hacia los demás, no es ni más ni menos que un fiel exponente de esa sociedad que se asienta en la corrupción –elocuente el telediarario en familia con noticias sobre Mariano Rubio y sobre un miembro del Partido Popular que se ve obligado a dimitir por declarar que estaba en la política para ganar dinero– que explota a la juventud con contratos basura y que sólo es capaz de generar débiles sombras tras las cuales es imposible que emerge una persona digna y libre.

Por lo demás, los personajes de *27 horas*, con todo, salen mejor librados de la tragedia. En todo momento son conscientes de la trampa en que han caído al nacer y logran al final eludirla, eso sí, a costa de morir. Carlos y sus amigos carecen de esa lucidez y eso les hace infinitamente más patéticos. Desde el primer momento viven una mentira que sólo ofrece su verdadero rostro al final, en medio de una fiesta que se convierte en tragedia. El plano fijado en el espejo roto que cierra el film, con la pelea entre Carlos y Roberto en fuera de campo, refleja ese horror, esa nada que acaba finalmente por tragarse sin misericordia a sus víctimas.

6. DÍAS DE GLORIA. *SECRETOS DEL CORAZÓN*

La historia de la gestación de *Secretos del corazón* (1997), quinto largometraje de Armendáriz, es sorprendente. Alejado por primera vez de Querejeta, el guión de la película estuvo durante mucho tiempo peregrinando, como el de *Tasio*, entre varias productoras sin encontrar apoyo, se supone, por la falta de “comercialidad” del texto. Que un director consagrado como Armendáriz, con sólidos resultados de taquilla a lo largo de toda su trayectoria, encontrara tantas dificultades para realizar una película es una muestra clara de la penosa salud mental que sufre el cine estatal. Por suerte otro creador vasco, Imanol Uribe, se hizo cargo de la producción de la película.



Montxo Armendáriz en dos fotos de rodaje de *Secretos del corazón*.

El resultado es un film que remite a *Tasio*, no sólo en las penalidades que sufrieron ambos guiones en busca de productor, sino también en la ambientación de un mundo que vive entre lo rural y lo urbano y en la fijación del cineasta por trasladar a celuloide recuerdos imborrables de su propia infancia. El proceso de iniciación a la vida que experimenta Javi (interpretado por el niño Andoni Erburu), tema central de la película, es trasladado a la pantalla con una carga de intensa emoción en una película en donde la mirada del protagonista, al igual que, por ejemplo, en *27 horas* o en *Ikusmena*, se convierte en la verdadera protagonista y en la conductora de la historia.



El pequeño Andoni Erburu en dos fotogramas de *Secretos del corazón*.

Los indiscutibles logros artísticos cosechados por *Secretos del corazón* y su aproximación a la infancia y a la vida rural llevaron a recalcar el retorno a las raíces, en referencia a *Tasio*, de la nueva película de Armendáriz. En este artículo, de todos modos, ya se ha comentado que toda la obra del director vasco, incluso un encargo como *Historias del Kronen*, mantiene una coherencia palpable en un reconocible estilo cinematográfico y en unos contenidos –sentido de la libertad, desprecio por la manipulación...– presentes en toda su filmografía.



La idealización de un mundo rural e inocente, casi unido a la infancia, contrapuesto al frío mundo urbano y adulto era un tema que aparecía tanto en *Tasio* como en *Secretos del corazón*. Dos fotogramas de *Secretos del corazón*.

Es de destacar la oleada de premios y homenajes que cayó sobre Armendáriz tras el estreno de *Secretos del corazón*. En principio, la película fue presentada en el Festival de Berlín y allí la crítica y el público la acogieron con entusiasmo, logrando el Premio Angel Azul a la Mejor Película europea. Posteriormente obtuvo el premio del público en el Festival de Chicago y el premio Ondas a la Mejor Película. Fue seleccionada por la Academia española como candidata a los Oscars en el apartado a la Mejor Película Extranjera. Después de lograr 4 premios Goya, en febrero de 1998 obtuvo la nominación al Oscar a la Mejor Película Extranjera, aunque al final la película holandesa *Karakter* se hizo con la estatuilla. A partir de ese momento se sucedieron los homenajes. A principios de 1998 el Gobierno de Navarra le otorgó el Premio Príncipe de Viana. La Semana de Cine Vasco de Vitoria rindió tributo a su obra y en su seno se presentó el libro *Secretos de la elocuencia; el cine de Montxo Armendáriz* escrito por José Luis Rebordinos, Carlos F. Heredero, Jesús Angulo y Concha Gómez con edición de la Filmoteca Vasca. En junio el Festival de cine de Baiona dedicó una retrospectiva de su obra. Por fin, en noviembre de 1998 Montxo Armendáriz fue distinguido con el Premio Nacional de Cinematografía, premiando una trayectoria que el jurado consideró “coherente, personal y comprometida”. Una interpretación breve y precisa que define muy bien la obra cinematográfica de Montxo Armendáriz.



La mirada de Andoni Erburu, no podía ser de otra manera, domina el cartel promocional de *Secretos del corazón*.



Los premios logrados por *Secretos del corazón* eran destacados en la publicidad que la productora hacía de la película en la prensa.