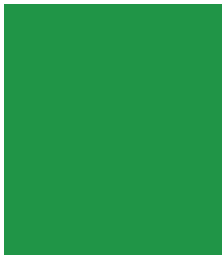


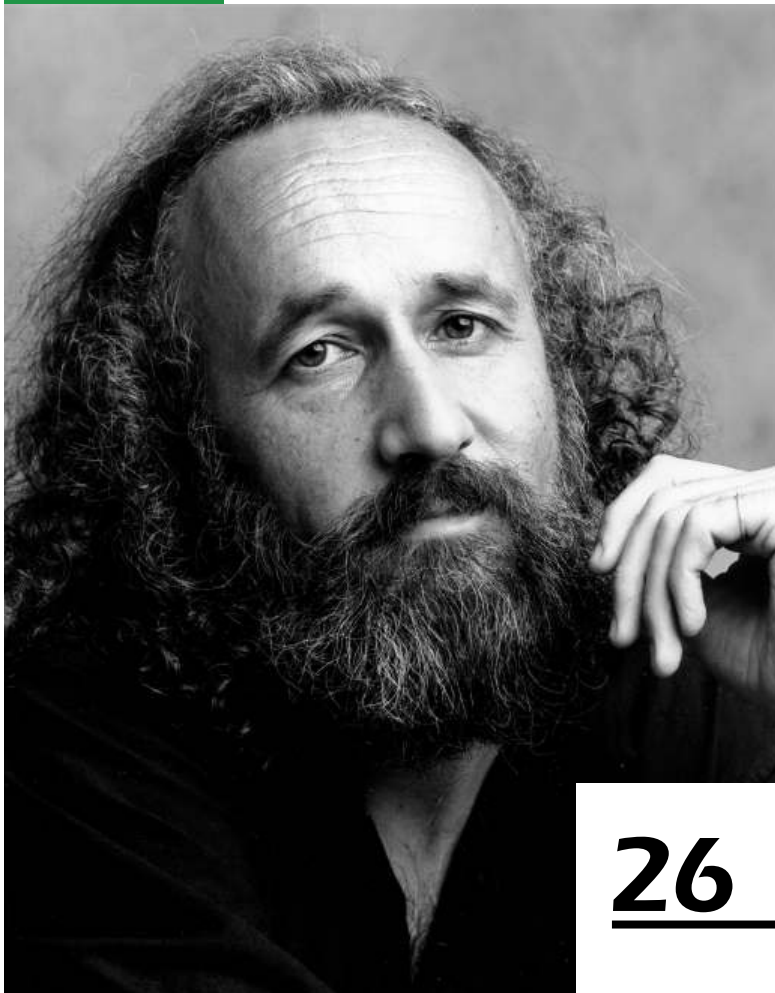
MANUEL LEKUONA Saria
Premio MANUEL LEKUONA



**EUSKO
IKASKUNTZA**

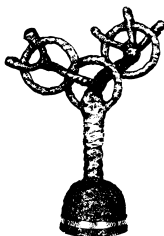


**Montxo
Armendáriz**



26

MANUEL LEKUONA Sarria
Premio MANUEL LEKUONA



2008



**EUSKO
IKASKUNTZA**

Autores: José Luis Rebordinos Jesús Angulo



Remigio Mendibururen brontzezko eskultura
Escultura en bronce de Remigio Mendiburu

REBORDINOS, José Luis; ANGULO, Jesús
Montxo Armendáriz / José Luis Rebordinos, Jesús Angulo; [traducción al euskera Luis Manterola]. – Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2009. – 127 p. : il. ; 21 cm. – (Manuel Lekuona Saria = Premio Manuel Lekuona ; 26). – Texto bilingüe en castellano y euskera. – Premio Manuel Lekuona 2008.

ISBN: 978-84-8419-181-0

1. Montxo Armendáriz – biografia 2. Filmografía – Montxo Armendáriz I.
Eusko Ikaskuntza II. Serie III. Tit.

Foto cubierta / Azaleko argazkia: Nicolás López Goñi

Hauen laguntzarekin: Arabako Diputazio Forala, Bizkaiko Diputazio Forala,
Gipuzkoako Diputazio Forala, Nafarroako Gobernua, Eusko Jaurlaritzza,
Hezkuntza eta Zientzia Ministerioa.

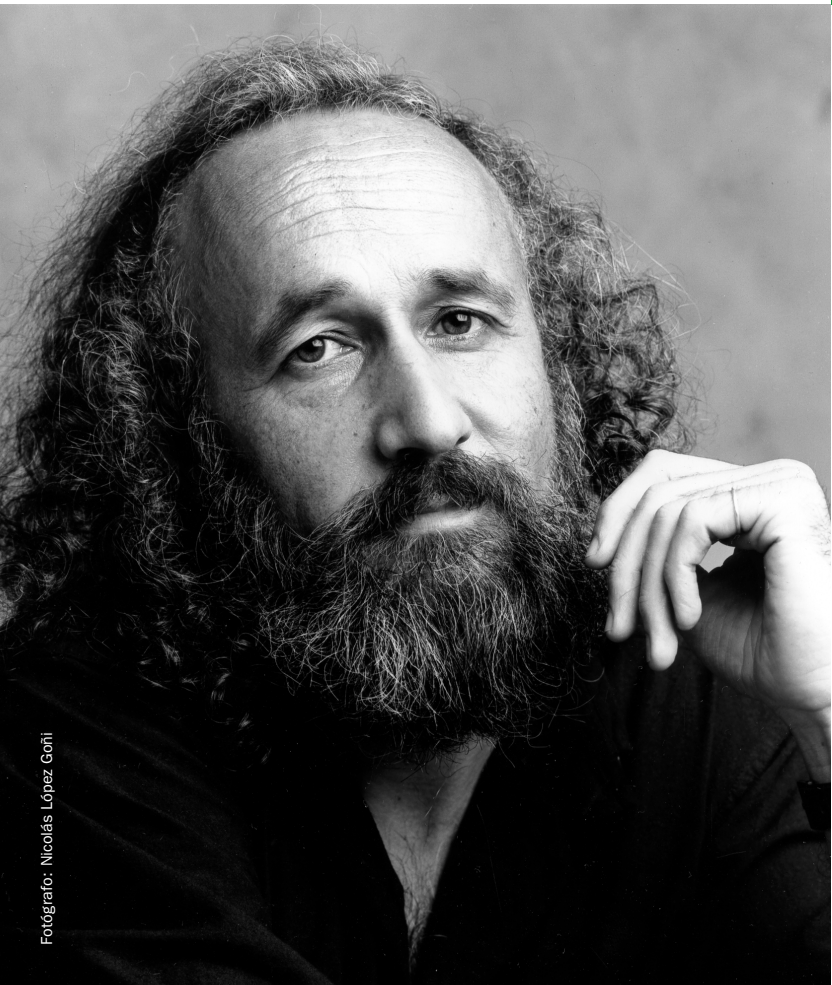
EUSKO IKASKUNTZA - SOCIEDAD DE ESTUDIOS VASCOS
Miramar Jauregia - Miraconcha, 48 - 20007 Donostia
Internet: <http://www.eusko-ikaskuntza.org> - E-mail: ei-sev@eusko-ikaskuntza.org

ISBN: 978-84-8419-181-0

Depósito legal: SS-552-2009

Fotocomposición e impresión: Michelena artes gráficas

Datos biográficos	5
Datu biografikoak	49
Momentos memorables	95
Une gogoangarriak	95
Filmografía	111



Fotógrafo: Nicolás López Goñi



Sus orígenes

Montxo Armendáriz nace en Olleta (Navarra) en 1949. Sus vacaciones veraniegas anuales en Peralta, el pueblo de su madre, le hacen descubrir el cine (en Olleta no existía) a los tres o cuatro años. De esa su primera sesión, acompañado por un primo, salió corriendo, asustado. En aquellos años no existía la televisión y la radio apareció un buen día, poco después de que la luz eléctrica irrumpiese en su pequeño pueblo. No se reconciliaría con el cine hasta que su familia se instaló en Pamplona cuando Montxo tenía siete años. A partir de entonces empezó a devorar los programas dobles en los viejos cines de sesión continua del barrio de la Chantrea. Allí Armendáriz se hizo urbanita y dejó de cazar pájaros y ranas o de tirar piedras a los patos.

Sus dos hermanos mayores no llegaron a crecer y Montxo se convirtió en hijo único sin demasiada conciencia de haber tenido hermanos. Su padre, que había sido herrero, sobrevivía como peón en el campo y decidió trasladarse a Pamplona y comenzar a trabajar en una fábrica. Con los Escolapios descubrió un colegio que era mucho más que aquella modesta aula de Olleta en la que alumnos de diversas edades compartían las eclécticas enseñanzas de don Hilarión, al que Montxo recuerda como un gran contador de historias. Sin embargo, no sintió que ganase con el cambio:

No me encontraba nada cómodo en aquel ambiente, porque era como el amigo pobre al que todos daban algo de lo que ellos iban desechando¹,


recuerda nuestro realizador de aquellos años de estrecheces. El paso a los Salesianos, cuando su familia se trasladó al popular barrio de la Chantrea, supuso para él una liberación. Ahora sus compañeros de colegio y de juegos eran como él. Apenas había diferencias.

Uno de sus profesores en los Salesianos, Don Revilla, le inculcó la pasión por la electrónica y le enseñó a destripar y comprender el funcionamiento de los hasta entonces misteriosos aparatos de radio y televisión. Participó en las habituales funciones teatrales del colegio que años después recrearía en **Secretos del corazón** (1997). Además, de ser uno de los últimos de la clase con los Escolapios, pasó a figurar mes tras mes en el cuadro de honor. Incluso formó parte de un grupo musical, que hacía esforzadas versiones de los Bravos o los Brincos. Claro que no todo era así de idílico. También existían los castigos y los guantazos:

En los Salesianos era muy típico un castigo que consistía en correr cincuenta vueltas alrededor del patio, que era gigantesco, y donde siempre había un cura controlando para que no te escaquearas.

A los trece años ya tenía claro que quería hacer cine. Un año después, cuando tenía que plantearse qué iba a hacer en el futuro, se lo soltó a sus padres. “Le vamos a tener que llevar a la casa del tejado colorao”, dijo su madre a su padre, en referencia al psiquiátrico que tenían enfrente de casa. En su casa no estaba “el horno para bollos” y tuvo que ceder ante la dura realidad (esa terca realidad que nunca ha dejado

1. Salvo que se indique lo contrario, las citas del realizador provienen del libro *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz*, de Jesús Angulo, Concha Gómez, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos. Ed. Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmatagia / Fundación Caja Vital-Caja Vital Kutxa Fundazioa / Festival de Cine Español de Málaga. San Sebastián, 1998.



de estar presente en su cine) y dedicarse a estudiar electrónica.

Acabados los estudios, comenzó a dar clases de electrónica y a trabajar en diversas empresas del sector, mientras iniciaba su compromiso político con la izquierda radical en la lucha contra el franquismo (militó en EMK, Movimiento Comunista de Euskadi) desde los movimientos vecinales, la propia enseñanza o los coloquios en el cine-club Lux de Pamplona, que acababan convirtiéndose en auténticos mítines. En 1975, a raíz de las protestas por la sentencia de muerte a Salvador Puig Antich, pasó mes y medio en prisión, tras las consiguientes palizas en comisaría.

En el Lux descubrió el neorrealismo italiano y con su primera cámara de fotos comenzó fundamentalmente a “experimentar con la luz y el encuadre” y a capturar retazos de la realidad, algo que nunca ha dejado de hacer desde entonces. Luego vendría su primera cámara de súper 8 con la que “filmaba actividades culturales, fiestas, manifestaciones y todo tipo de actos”. Comenzó a hacer cine de manera autodidacta, aprendiendo de los errores.


Primeros pasos en el cine

En 1979, y en un sistema de cooperativa, realiza su primer cortometraje: **La danza de lo gracioso** (*Barregarriaren dantza*), para la que cuenta con Íñigo Silva como productor ejecutivo, José Luis Zabala como responsable de sonido, Fernando Larruquert como montador y Javier Aguirresarobe como director de fotografía. Todo un lujo para un novato, que vivió aquel rodaje como un aprendizaje intensivo en toda regla. Eran años en los que el cine era también un arma político-social, influido por el estructuralismo y la semiótica, cargado de simbolismos y de “mensajes” muchas veces crípticos. En este primer corto un hombre vestido de payaso intenta hilvanar un discurso continuamente interrumpido: el director (el poder) divaga sobre el paso del tiempo y la fugacidad de la vida; el cámara (la técnica) intercala planos de motivos vascos; el productor (“*el de la pasta*”, dice el protagonista) decide que hay que meter alguna escena sexy... La película se da por terminada, pese a las airadas protestas del protagonista, que no ha conseguido terminar una sola frase. Protestas que van perdiéndose en *off* hasta que los carteles de crédito invaden la pantalla al ritmo del “*Gernikako arbola*”. Las imposiciones del poder y la incapacidad de comunicación, la intransigencia y la intolerancia son los temas de fondo de una historia un tanto abstracta con la que Armendáriz se revela frente a la narrativa convencional con un montaje alterno, consiguiendo un contraste de imágenes que en ocasiones acaba alineándose con el absurdo.

La danza de lo gracioso obtuvo el Mikeldi de Plata en el festival de Bilbao superando todas sus expectativas, con lo que se cubrieron sus costes. Pero, en lugar de recuperar su dinero, los amigos que habían ayudado a financiarlo, decidieron reinvertir el dinero en el segundo corto de Armendáriz:

Ikusmena (1980), de nuevo con Aguirresarobe, Larruquert, Zabala y un joven Alberto Iglesias como autor de la música. Su segundo corto es una clara denuncia contra las múltiples formas de coacción que distintos estamentos de poder (en este caso, la escuela, la religión y la familia) utilizan habitualmente contra la creatividad individual. Una niña asiste a la entrega de premios de un concurso escolar de pintura y, mientras escucha las palabras de presentación del fallo del jurado, evoca las vicisitudes que le han llevado a la elaboración de su obra mediante un largo *flashback* que ocupa la mayor parte del metraje –en la línea de la ruptura con la narrativa lineal de su primer corto– y del que son desterrados los diálogos. Las únicas palabras que se escuchan son las del presentador del acto al principio y al final del corto. Las distintas “sugerencias” de su profesora de dibujo, el cura del colegio, su propia hermana y un segundo profesor, acaban convirtiendo el original cuadro naif en un collage de aluvión que, sarcásticamente, acaba obteniendo el primer premio “*por su espontaneidad*”.

Carboneros de Navarra (*Nafarrako ikazkinak*, 1981), financiada por la institución Príncipe de Viana, surge de sus conversaciones con el fotógrafo Xabi Otero, que había hecho un reportaje sobre los últimos productores de carbón vegetal en Navarra y que acabaría convirtiéndose en director de fotografía del corto. Armendáriz visitó con él a esos supervivientes de un mundo que se extinguía y grabó sus palabras a lo largo de horas de conversaciones. Para la película contó también con Larruquert en el montaje y Txomin Artola en el sonido. El principal objetivo del documental era reproducir lo más fiel y espontáneamente posible la vida de estos personajes y su mundo que poco tenía que ver con una España que estaba a punto de entrar en la Europa de finales del siglo XX, por lo que optó por registrar primero las voces de sus protagonistas para incorporarlas más tarde a unas




imágenes que querían ser respetuosamente distantes. De hecho, gran parte de su metraje está ocupado por la filmación de la construcción, mantenimiento y desmantelamiento de las carboneras de las que, cuando se realizó la película, apenas vivían un puñado de familias de la zona del valle de Vitoria. Asistimos a los diversos procesos de esa auténtica obra de ingeniería con parsimonia, al tiempo que escuchamos la voz en *off* de los supervivientes de un oficio condenado a desaparecer en aras del progreso.

El resultado es un documento de unas extraordinarias belleza y autenticidad. Las imágenes muestran la dura elaboración del carbón vegetal, al tiempo que los carboneros rememoran su pasado y reflexionan sobre su más que incierto futuro. Pero Armendáriz no cae en ningún momento en un canto más o menos bucólico al mundo rural (algo demasiado habitual en un determinado cine vasco de aquellos años), sino que también muestra toda su crudeza. Los carboneros hablan con cierta nostalgia de una época destinada a desaparecer, pero también con toda la crudeza de aquellos años difíciles.

Antes de que los primeros planos de los viejos carboneros se alternen con los títulos de crédito finales, una bella secuencia clausura el documental: tras varios planos que se recrean en el embalaje del carbón en sacos, un plano general recoge los restos de una carbonera desmantelada. A su alrededor los sacos repletos se esparcen por el suelo. Una suave panorámica los recorre, alternándose con primeros planos de algunos de ellos. Cuerpos inertes, abandonados, que constituyen el testimonio de un tiempo pasado.

El mismo año recibe el encargo de dirigir el **Ikuska 11**, dentro de la serie financiada por la empresa Cegasa y la Caja Laboral Popular y coordinada por Antxon Eceiza, destinada a reflejar la realidad y la historia del País Vasco desde un punto de vista claramente nacionalista. Como afirmaba el propio realizador

sin lugar a dudas, era una serie diseñada para crear una estructura cinematográfica vasca y para potenciar la




formación de futuros técnicos. Y quienes estaban detrás de ese proyecto eran las fuerzas nacionalistas con el PNV a la cabeza, que era quien tenía el poder económico necesario para sacarlo adelante y quien, como todo poder económico, intentó hacer un diseño acorde a su ideología y pensamiento.

Pese a ello, Armendáriz afirma que no recibió ningún tipo de consigna, sino que, por el contrario, trabajó con total libertad. Eligió la Ribera de Navarra como tema de su documental, prescindió de la palabra para centrarse en la imagen y dotó al cortometraje de un montaje seco, ágil, a veces vertiginoso, en el que rechaza cualquier afán discursivo, pero que se convierte en un retrato que tiene mucho de la precisión de un etnógrafo y el análisis de un sociólogo. Una vez más, cuenta con la fotografía de Aguirresarobe, que se convierte en su mejor cómplice y consigue secuencias de una belleza deslumbrante como la de los planos sobre las Bardenas Reales, en los que su desolado paisaje –reducido durante años a polígono de tiro– pasa de ser azotado por el sonido del viento a temblar bajo los impactos, captados en *off*, de los bombardeos de los aviones del ejército americano, o los planos que ilustran el medido contraste del montaje alterno de trabajos agrícolas e industriales.

La evolución de su cine desde los dos primeros cortos hasta los dos documentales posteriores, queda de nuevo clara en sus propias palabras:

Ante todo descubrí que la frontera entre el documental y la ficción era bastante ambigua, y que, desde el concepto de narración cinematográfica, esta diferencia no existía. Varía el material con el que se cuenta en cada caso, pero la finalidad es la misma: narrar a través de las imágenes aquello que se pretende comunicar al espectador. (...) Me fui separando del estructuralismo, de la semiótica, para acercarme más a la narrativa pura. Me empezó a interesar más la narrativa en sí de una historia, que la estructuración semiótica de esa historia.



Como en sus días de súper 8, filmar seguía siendo su propia escuela de cine:

Sigo pensando que se puede enseñar una técnica, un oficio, el no cometer errores de bulto. Pero aprender por qué la duración de un plano tiene cierto sentido, o por qué provoca determinada reacción en el espectador, es algo que no se puede enseñar. Esas cosas hay que aprenderlas con la práctica.

Y, por supuesto, es imprescindible ver mucho cine. Entre los realizadores que más le han influido, neorrealismo italiano aparte, cita a Hawks, Ford (estos dos por encima de todos), Hitchcock, Mizoguchi, Ozu, Fellini, Bergman...

Tasio (1984)


Las palabras compromiso y realidad aparecen una y otra vez como la principal seña de identidad de una obra rotundamente coherente. Consecuentemente su cine está profundamente anclado en la realidad. Todas las películas del realizador tienen una clara adscripción histórico-temporal, que Armendáriz apoya siempre en un previo y riguroso trabajo de campo.

Fue en una de sus periódicas visitas a Tasio Otxoa (el carbonero que más impresión le había causado durante el rodaje del corto documental), cuando éste le cuenta que

su familia nunca había pasado hambre aunque él se había negado siempre a trabajar para otros.

Esa mezcla de orgullo y rebeldía fue lo que le decidió a retomar el tema de los carboneros, pero esta vez centrado en la vida de Tasio y en forma de largometraje de ficción. A lo largo de muchas charlas posteriores fue fraguándose el guión de **Tasio**.

Tras pasear sin resultado el proyecto por distintos productores, primero en Euskadi, luego en Barcelona y Madrid, se encontró de pronto con que el mismísimo Elías Querejeta estaba dispuesto a producir la película. Así, pudo contar con Pablo G. del Amo como montador, Gerardo Vera como director artístico, el debut de Ángel Illarramendi en la música para el cine y con un trío de lujo en el terreno de la imagen: José Luis Alcaine como director de fotografía, Alfredo Mayo como cámara e incluso José Luis López Linares como foto-fija.



En esta ocasión el trabajo de campo ya estaba hecho en el documental **Carboneros de Navarra**. Una auténtica obsesión del realizador fue buscar a los actores que proporcionasen una absoluta credibilidad a los personajes. Se llevó a cabo un minucioso rastreo hasta completar los cincuenta y seis actores que debían encarnar a los personajes con frase de la película. Patxi Bisquert (que interpreta a Tasio) fue incluso contratado con la condición de que no debía trabajar en ninguna otra película hasta la finalización de **Tasio**, para evitar que se anulase el pretendido efecto de presentar un nuevo rostro en el cine español. Armendáriz se había fijado en Bisquert al verlo en **Akelarre** (1984), de Pedro Olea.

Esta obsesión por la búsqueda de actores idóneos para cada historia es general en todas sus películas:

Siempre busco al actor que se adapte físicamente a ese personaje y que, sobre todo, su expresión se integre en ese ámbito. Salvo algunos actores profesionales maravillosos y que son muy camaleónicos, es difícil cambiar la mirada y la expresión de una persona. Normalmente, no me queda más remedio que buscar entre grupos de teatro, entre gente más desconocida o entre gente de la calle. Necesito creerme esos personajes, porque si no me los creo yo, pienso que no se los creará nadie.

Para **27 horas** (1986) se probaron a más de mil doscientos jóvenes; los actores que interpretaban a los emigrantes de **Las cartas de Alou** (1990) salieron de un largo casting de tres meses; los jóvenes de **Historias del Kronen** (1994), aunque tenían en muchos de los casos experiencia en el cine, fueron elegidos entre actores poco conocidos; la elección de los niños en **Secretos del corazón** (1997) requirió una búsqueda similar y especialmente ardua en el caso del niño protagonista, que tan bien acabaría encarnando Andoni Erburu.


Para Tasio la libertad forma parte de su esencia, incluso desde un punto de vista biológico. La lleva tan metida en sus venas como la propia sangre:

Lo que más me interesaba de Tasio era el concepto de la dignidad, orgullo y honor que tenía frente a la sociedad, a pesar de que esa postura pudiera hacerle aparecer como un personaje retrógrado, que está contra el progreso (...) No quería presentar un personaje idílico, porque debían estar latentes también esas contradicciones que tiene y en donde se puede ver su individualismo atroz.

No precisa de ningún planteamiento ideológico para necesitarla tanto como el aire o el monte. Su relación con la naturaleza es de un ecologismo innato: aprovecha la madera de un árbol tumbado por un rayo que, diga lo que diga la ley, a nadie pertenece más de lo que le pueda pertenecerle a él; siguiendo los consejos de su padre, “caza lo que es justo”, ni más ni menos; nunca volverá, tras una primera experiencia, a trabajar en un coto para que una serie de ricachones se diviertan a costa de sus carreras levantando jabalíes; mantiene un particular respeto por los animales que consiguen eludir sus lazos con astucia, algo que siempre respetará, y cuando un jabalí cae en uno de ellos, asiste admirado a su lucha por zafarse de él, por lo que cuando lo consigue no le disparará, porque el animal ha luchado y ha vencido.

Muchas de las películas de Armendáriz tienen un carácter iniciático. En **Tasio** el aprendizaje comienza con la infancia del protagonista, conciso pero rotundo. El mundo que se ofrece ante sus ojos es evidente. Su vida va a estar en el monte y en las carboneras. Esto lo sabe desde el principio. Ni el colegio ni la catequesis van con él. Si le intentan imponer cualquier cosa, muerde (literalmente, la mano del cura). Lo suyo es conocer la naturaleza, aprender a localizar nidos con polluelos, ocultarlos de los otros chicos y, si es posible, escamotearles a éstos los suyos, pero sobre todo aprender a dar *betagarri*² a las carboneras. Tras realizar ese trabajo por primera vez, su padre le confirma, ya en casa, la importancia de su acción: “Cuando uno da *betagarri* solo, es ya todo un hombre”. Con todo ello Tasio ha dibujado ya su futuro.

2. Palabra en euskera, que se puede traducir por “rellenar”.



Por otro lado, su baile con Paulina en las fiestas del pueblo, en una de las secuencias más conmovedoras de la película, supone su iniciación amorosa. Se trata de una secuencia muy significativa en el cine de Armendáriz. El carácter introvertido de los dos jóvenes va a ser una constante en toda su obra. El amor y el sexo, como la amistad o la muerte serán a menudo planteados casi con pudor. Y ahí aparece uno de los milagros del cine de Armendáriz, su capacidad para conseguir que la cámara entable un diálogo casi físico con las miradas de sus personajes. Armendáriz huye en su cine de la explicitud y, como todo gran director, prefiere sugerir. La complicidad de la cámara con las miradas de sus personajes se complementa con un continuo uso de la elipsis.

En el terreno de la imagen lo tenía muy claro:

 Mi planteamiento era una fotografía construida pero sin que se notara. Yo no buscaba una fotografía realista, sino que quería crear un tono y un clima que parecieran realistas. No se trataba de reproducir la realidad, sino de recrear un ambiente que hiciera creíble la historia.

Esto chocó con Alcaine, que siempre había hecho una fotografía muy realista, muy marcada. Hubo diferencias entre ambos, pero finalmente el veterano director de fotografía se plegó a las instrucciones del joven realizador.

Tasio se realiza en una época de euforia dentro de la posibilidad de crear un cine vasco, aunque Armendáriz se muestra escéptico al respecto:


 La práctica demostraba que ni se rodaban películas en euskera ni había una unidad de intereses ideológicos en las historias que se hacían. Y yo mantenía que el cine vasco, en todo caso, era aquél que hacíamos los vascos y que se producía en Euskadi. Quitando ese nexo de unión, si existía una cierta unidad estética, ideológica o estética no era nada consciente ni programado por nosotros.

27 horas

La idea nace de sus experiencias como profesor de electrónica en el Instituto Politécnico de Rentería, donde conoció a muchos jóvenes que se movían entre la marginalidad, el paro y las drogas. Querejeta no sólo se entusiasmó con la idea, sino que además firmó el guión con él. Un guión que a menudo se completaba durante el propio rodaje, que se llevó a cabo en continuidad. Fue un rodaje duro: los problemas con el clima cambiante de San Sebastián, con la luz, con las mareas, el brazo roto de Maribel Verdú, los problemas entre Aguirresarobe y Querejeta...

Jon (Martxelo Rubio), el protagonista, ha optado como Tasio por separarse de la sociedad que le rodea. Se podrán poner todas las objeciones que se quieran, pero ha tomado también una decisión libre. Se trata de una libertad alienada, trufada de un componente trágico del que es imposible escapar, pero, al fin, Jon es en todo momento consciente de que ha tomado su trágico atajo.

Armendáriz no juzga, constata, alejándose de cualquier prurito demagógico, optando claramente por bordear el lado más oscuro de la droga. De acuerdo con la idea de que es el espectador el que debe sacar sus propias conclusiones, son varios sus filmes que contienen una estructura circular. Jon permanecerá colgado de la heroína –muy previsiblemente habrá perecido a causa de ella–, en el estrecho margen temporal que marcan las agujas de un reloj; como dejaremos a Tasio en el mismo mundo en el que le hemos conocido,



integrado en su universo natural, pegado al monte y sus carboneras; igual que Alou volverá a intentar la azarosa y siniestra aventura de cruzar el Estrecho; como la Lucía (Lucía Jiménez) de **Silencio roto** (2001) cerrará en un camino de vuelta su experiencia en el escenario de los trágicos enfrentamientos entre la guerrilla y la guardia civil franquista; igual que los habitantes de **Obaba** (2005) permanecerán aislados en su ensimismamiento. Pero esta circularidad no impide que sus personajes salgan enriquecidos de la experiencia vivida.

En todo caso, a través de la cansada mirada del protagonista de **27 horas** Armendáriz intenta desmenuzar las razones que convirtieron San Sebastián, Rentería o Hernani en algunas de las zonas con mayor índice de heroinómanos del mundo. Una de las razones es el paro, explicitado en la secuencia en la que un nutrido grupo de jóvenes esperan en el puerto a conseguir una jornada de trabajo. A esto se añade el desencuentro generacional. La rigidez de su padre ha alejado a Jon definitivamente de su familia. Acude furtivamente a la puerta del restaurante familiar. Mira a su interior. La ternura de su mirada corona la única sonrisa que dibuja su rostro a lo largo de toda la película cuando su hermana pequeña se quema los dedos con la tapa de una cacerola, pero el hechizo se rompe con la aparición del padre (Michel Berasategui). El protagonista se aleja tan en silencio como ha llegado. Sólo una vez se cruzará con su padre en la película. Espera sentado en el puerto a que Patxi (Jon Donosti) le recoja para llevarle a la isla. Un rotundo contrapicado reafirma la autoridad del padre, muda y distante. Un consecutivo picado empequeñece al tembloroso Jon, que mantiene la mirada. El padre se aleja sin ser consciente de que su hijo está consumiendo sus últimas 27 horas.

En varias ocasiones la presencia policial se hace evidente. Las calles hierven, pero Jon no parece participar de esa efervescencia. Cuando Jon regresa del hospital su autobús se detiene en un semáforo junto a un furgón policial. Se produce un cruce de miradas. La mirada del policía es desafiante. En el fondo de la mirada ausente de Jon parece dibujarse un mudo

reproche. En los años ochenta hubo más que sospechas de que la policía tuvo mucho que ver con la vertiginosa implantación de la droga en los puntos más conflictivos de Euskadi. Armendáriz compone un ramillete de motivaciones sociológicas, que están en el origen del naufragio de una buena parte de toda una generación. Lo hace, como siempre, de forma concisa, pero no por ello menos explícita. A menudo, tanto Elías Querejeta como el propio Armendáriz, han afirmado que no pretendían hacer una película sobre la droga:


Había una idea que teníamos muy clara, y era que no nos interesaba tratar el mundo de la heroína, sino utilizar la droga como elemento dramático. No queríamos caer en todos los tópicos o en todas las constantes de los heroinómanos y por eso necesitábamos contar una historia que fuese muy breve en el tiempo.

Sin duda fue así, pero no es fácil hacer pasar a la heroína a un segundo plano, es insumergible como el aceite.

Como ocurrirá más adelante en **Historias del Kronen**, el componente iniciático que impregna a los adolescentes de **27 horas** tiene algo de perverso. Más que acercarlos a sus vidas de adultos, les sitúa al borde de la autodestrucción cuando no en la autodestrucción misma, a “caballo” de una frustración que en cierto modo les trasciende, pues es la de toda una generación, que les coloca en el disparadero de un callejón sin salida.

Pese a las tensiones con el productor, Javier Aguirresarobe sintonizó a la perfección con Armendáriz. De hecho, las siguientes palabras del realizador podrían perfectamente haber sido pronunciadas por el director de fotografía:

Hablamos de que todo tenía que ser muy gris para conseguir ese ambiente plumizo. Para el vestuario elegimos tonos neutros, en una combinación de grises y marrones muy suaves, y los decorados están contruidos siguiendo la misma tonalidad. Durante la preparación, trabajamos para que toda la fotografía fuese casi como una especie de blanco y negro.



La película se presentó en el Festival de San Sebastián (**Tasio** también se presentó en el Festival y consiguió buenas críticas y una buena carrera comercial) y fue premiada con la Concha de Plata.


Las cartas de Alou

La idea de **Las cartas de Alou** parte de la curiosidad de Armendáriz por los emigrantes africanos que conoció en los bares de Pamplona, en los que intentaban vender de todo. Frecuentó a varios de ellos, visitó sus casas, se enteró de cómo sobrevivían. Habló con Querejeta que aprobó el proyecto. En un nuevo trabajo de campo, viajó por asentamientos de inmigrantes en Barcelona, Lleida, Almería, Huelva o León.

En principio, pensaron en hacer un documental:

De hecho empezamos a rodarlo, pero nos desengañamos porque había sitios donde no nos dejaban entrar con las cámaras y porque poníamos en peligro la seguridad de los que nos estaban ayudando. Por ejemplo, consideraba fundamental rodar en las pensiones donde vivían, y en una de ellas, regentada por un ex guardia civil, que era ilegal y con las condiciones de hacinamiento más terribles de cuantas vi, nos amenazaron con denunciar a los africanos y deportarlos a su país si seguíamos rodando.

A diferencia de los protagonistas de sus anteriores largometrajes, Alou (Mulie Jarju) sí quiere integrarse en la sociedad a la que ha llegado jugándose la piel en el Estrecho. Pero quiere hacerlo manteniendo su dignidad. Aunque esté obsesionado por conseguir los papeles, se negará a comprárselos a Mulay (Akonio Dolo). Igualmente, se niega, orgulloso, a aceptar el *ghetto*. Son frecuentes las ocasiones en las que su autoestima le hace saltar como un resorte: no acepta las bromas de los clientes de un bar a propósito de las



tristes mercancías de su bandeja de vendedor ambulante y protesta con contundencia; lo mismo que cuando una de las chicas de un bar de alterne se niega a servirle un refresco (“Que te lo ponga tu madre”); de nuevo en un bar, tras su llegada a un pueblo leridano, impone su derecho a consumir una coca-cola pese a la negativa del camarero; mientras trabaja en una huerta, coge una pera y, ante el grito del dueño (¡Eh, tú, negro, deja esa pera!”), contesta desafiante: “Yo tengo nombre, igual que tú y esos”, para a continuación hacerle tragar la fruta con una violencia que deja perplejos a sus dóciles compañeros.

Sin embargo, Alou tendrá que saltar de un *ghetto* a otro. Le veremos en locales frecuentados por emigrantes, vivirá con emigrantes, trabajará con emigrantes. Su primera experiencia sexual en España ratifica esa marginación. Con un compañero conoce a dos chicas en una discoteca. Éstas quieren llevarles a su casa, pero deben hacerlo de forma clandestina. Alou no domina aún el castellano y muestra su perplejidad cuando les dejan cerca de la casa para que den un rodeo antes de entrar furtivamente en ella. Las chicas pueden mantener relaciones sexuales con ellos, lo están deseando, pero son incapaces de permitir que los vecinos les vean juntos. Lo mismo ocurrirá con los encuentros sexuales con Carmen (Eulalia Ramón, la única actriz conocida de todo el reparto). Entrará a hurtadillas en su habitación y, ya en Barcelona, deberán frecuentar una pensión de mala muerte a la que sólo podrá acceder gracias al documento de identidad de ella. El precio de la tolerancia es la marginación. El mismo padre de Carmen le admite en principio de buen grado, pero también su tolerancia tiene un límite. No está dispuesto a aceptar su relación con Carmen: “Ella es lo único que tengo y quiero que sea feliz”.

Aunque en este caso el protagonista sea un adulto, también en **Las cartas de Alou** podría hablarse de una historia iniciática, a través de sus peripecias en el país al que se ha visto empujado a emigrar y que supone para él un proceso de aprendizaje al que, obligatoriamente, se ve sometido para lograr sobrevivir en un mundo hostil. Hostil y totalmente diferente a aquél del que procede. Un aprendizaje, sin

embargo, que no impide que se niegue a asumir una de las lecciones más “convenientes”: la de aceptar la sumisión.

Me planteé la película como un viaje iniciático hacia otro mundo y otra cultura y, en esa medida, todo está estructurado para que Alou aprendiera primero a hablar, después a vender, a trabajar y, finalmente, a engañar.

Cuando su proceso de aprendizaje se va completando, le expulsan:

Por eso, cuando intenta volver e iniciar el proceso de nuevo, en esa última carta, dice: ‘ahora ya sé cómo hay que tratar a los blancos’.

En su empeño por evitar todo tipo de truculencias, Armendáriz desterró de su historia el tópico según el cual los emigrantes acaban siendo empujados a la delincuencia:


Eran mayoría los que tenían convencimientos éticos y morales muy fuertes, y era sorprendente descubrir que en un ambiente absolutamente marginal, muchos de ellos preferían morir de hambre que hacer algo en contra de sus principios. Aunque también conocí el mundo de las mafias, de la prostitución y de las drogas, me interesó mucho más ese emigrante que intentaba sobrevivir en un medio hostil manteniendo unos principios de honradez.

O, dicho de otro modo:

Creo que los momentos dramáticamente fuertes o explícitos son en sí tan evidentes que, muchas veces, tergiversan la estructura dramática de aquello que estás contando. En lo cotidiano ocurren las grandes tragedias y las grandes alegrías humanas que todos tenemos y eso muchas veces no se exterioriza.

La película se estructura en torno a la utilización de las cuatro cartas de Alou a su familia:

Por dos razones. Primero porque comprobé que los emigrantes escriben mucho a sus familias. Es el medio de



comunicación más habitual con su gente, porque en muchos sitios no tienen teléfono y porque, además, es más barato. Por otro lado, porque me permitía una estructura donde podía sintetizar y hacer elipsis de saltos de tiempo.

Elipsis que el realizador utiliza, por ejemplo, en la no visualización de la muerte, como cuenta respecto a la secuencia de la muerte del compañero de Alou por la mala combustión de una estufa:

Resulta mucho más atractivo dramáticamente y más sugestivo la insinuación que el mostrarlo explícitamente. En **Las cartas de Alou** me parecía dramáticamente más intenso oír los ruidos a través de la puerta abierta, y oír cómo da una patada a la estufa para, después, sacar el cuerpo de su amigo muerto y cantarle una canción fúnebre.


También presentada a concurso en el Festival de San Sebastián, obtuvo esta vez la Concha de Oro.

Historias del Kronen

Por primera vez, para **Historias del Kronen** parte de un texto previo tras llegar a un acuerdo con Querejeta para adaptar la novela de José Ángel Mañas, todo un fenómeno sobre todo entre los lectores jóvenes. Compraron los derechos y Armendáriz escribió el guión con el propio Mañas. Una vez más se sumergió en su habitual trabajo de campo, esta vez de la mano del novelista, con el que visitó los ambientes que retrataba la novela. Éste no se opuso a los cambios, aunque no estuvo de acuerdo en el vestuario (Armendáriz lo quería más genérico para que resistiese mejor el paso del tiempo), pero acabó teniendo un enfrentamiento con Querejeta. Respecto a los cambios: bajó el estatus social de los personajes, más pijos en la novela; suprimió algún personaje y dio más importancia a otros (por ejemplo, el abuelo); y respecto al protagonista:

Yo no quería que Carlos fuese tan frío, tan autosuficiente, tan lineal, porque en la película era imposible de mantener. Resultaba un tanto increíble y un tanto patológico.

Como los personajes consumidos por la heroína en **27 horas**, los asiduos del Kronen (el bar que da título al film) mantienen tanto una relación determinante con la droga, como un completo desinterés hacia la sociedad que les rodea. Como aquellos, se mueven en grupos cerrados y deambulan continuamente por la ciudad. Pero a partir de ahí las diferencias se disparan. Ha transcurrido una década y muchas



cosas han cambiado entre los jóvenes de los ochenta y los de los noventa. Frente a la efervescencia política de la década anterior, el “pasotismo” político que se apuntaba en los personajes de **27 horas** está ya plenamente instalado en los chicos del Kronen. Si la policía era vista en el primer caso como, al menos, poco amistosa, en éste su única aparición es para evitar que lleven hasta sus últimas consecuencias el reto suicida del puente. Tampoco las noticias que vemos en la televisión durante las comidas familiares –hecho que Armendáriz aprovecha en un doble sentido: por un lado, muestra la incomunicación que reina en la familia de Carlos (Juan Diego Botto), mientras por otro enmarca histórica y socialmente la historia– dan para mucho más: el juicio al gobernador del Banco de España, Mariano Rubio; el escándalo del dirigente del Partido Popular del País Valenciano Vicente Sanz, sorprendido por una “indiscreta” grabación cuando declaraba que estaba en política para hacerse rico; el fraude protagonizado por el dirigente catalán Planasdemunt; el juicio a un asesino y violador...

La incomunicación familiar está en buena parte en el origen del desenfreno de Carlos, el protagonista. Si en **Tasio** el padre es el trasmisor de unos valores y una forma de vida que el protagonista asume como propios, y tanto en **Las cartas de Alou** como en **Secretos del corazón** la figura del padre es inexistente (además, la madre en el segundo caso es en cierto modo una madre distante), tanto en **Historias del Kronen** como antes en **27 horas**, el desencuentro generacional deja el terreno abonado a la huida hacia delante de sus jóvenes protagonistas.

También el tipo de droga ha cambiado. La fulminante heroína ha cedido su puesto, en gran parte debido a la mortífera irrupción del SIDA, a la cocaína y las drogas sintéticas. No es un cambio baladí. La heroína anula a sus consumidores y les remite a un patente estado de introspección. Al contrario, la cocaína y las modernas drogas de diseño provocan una liberación de adrenalina que se traduce en un fuerte estado de euforia, que lleva directamente a momentos como el reto del puente, las carreras

automovilísticas desenfundadas en dirección contraria, la música mas acelerada o el consumo de un sexo veloz. Respecto a esto último, el sexo aparece por primera vez de manera explícita en su cine, aunque el hecho de que la historia tenga por primera vez un origen ajeno al realizador y el que se trate de un sexo sin dilaciones, sin concesiones más allá del por otro lado siempre saludable ejercicio físico, maticen esa novedad.

La misma explicitud aparece por primera vez en el cine de Armendáriz respecto a la muerte. En **Tasio** la muerte de Paulina será narrada por una elipsis, mientras que si la del hijo del carbonero es mostrada explícitamente (el niño cae al interior de la carbonera en la secuencia más dramática de toda la película), esta explicitud es reconducida inmediatamente por un duelo claramente escamoteado. En **27 horas**, tanto la muerte de Jon como la de Maite, son mostradas de nuevo, de una manera u otra, de forma elíptica. Igual ocurre, como ya se ha comentado, con la del emigrante amigo del protagonista de **Las cartas de Alou**.

Carlos deprecia los valores de una sociedad a la que no duda en calificar de débil. Es significativa a este respecto la conversación que mantiene con Roberto (Jordi Mollá):

Vaya polvo que tiene tu hermana.
Es que no respetas nada, *le contesta Roberto*.
¿Por qué?
Tiene sólo quince años (...) Hay que respetar unas normas, algo. Vivimos con más gente.
No me jodas, Roberto. Las normas son para borregos. Tú y yo no somos así.
¿Y cómo somos, tú lo sabes?
Pues no, pero sé que no quiero ser como todos estos.

En otra secuencia, en una discoteca, Carlos recomienda a su amigo:

Búscate una tía y folla, joder. Ya verás cómo se te quitan todos los malos róllos.
Yo no busco un agujero para meterla.

¿Y qué buscas?
No sé, algo más.
¿Algo más? Pues no hay nada más.
Tiene que haberlo
¿Qué es?
Amistad, cariño... Tú y yo somos amigos, ¿no?
La amistad no existe, Roberto. La amistad es de débiles.
Los fuertes no necesitamos a nadie.

El desprecio es una de las características que más diferencian a Carlos respecto a personajes como Tasio, Jon o Alou, quienes de una forma u otra “sólo” pretenden que se respete su derecho a ser diferentes. Carlos exhibe esa supuesta diferencia como señal de superioridad. A diferencia de Roberto –un personaje inseguro e inestable–, Carlos es inteligente y, efectivamente, fuerte. Por eso, el trágico final de Pedro (Aitor Merino) hunde aún más a Roberto, mientras Carlos mantiene no sólo un alto grado de lucidez, sino incluso una cierta postura consecuente. Cuando, de repente, se convierte en los “involuntarios” realizadores de una de las *snuff-movies* que tanto les fascinaban, Roberto pretende a toda costa destruir la cinta. Carlos no puede permitirse tener miedo y reivindica la responsabilidad de sus actos. Seguramente aún mantiene en su memoria el eco de las palabras de su abuelo (André Falcón) cuando le reprochó una inocente mentira: “Tienes que mantener tu palabra. Si no, estamos perdidos”. Aunque no hay que olvidar que, pese a que Carlos se vanaglorie durante toda la película de ser consecuente con lo que hace, hay un momento en el que es incapaz de asumir sus responsabilidades. Se trata de la secuencia en que su cobarde silencio provoca el despido de la sirvienta, acusada de robar el dinero del que, periódicamente, él mismo se apropia para mantener su frenético tren de vida. Es, pese a todo, en ese final abierto cuando Carlos recupera esa dimensión de personaje enfrentado, con todas sus consecuencias, a un orden social ante el que no está dispuesto a transigir.

Una vez más intenta matizar a sus personajes, respecto a los originales descritos por Mañas como de una pieza:

Aquí, todos me resultaban desagradables. A Carlos, el personaje central, intenté buscarle un cierto 'atractivo' en el afán que tenía por trasgredir y saltarse las normas. Me parecía tan amoral que quizás era lo único que me resultaba sugerente dentro de todo lo que tenía ese personaje. Mantener todo lo que estaba en la novela, es decir, que no tuviese una mínima duda me parecía increíble y por eso incorporé algunas situaciones donde él vacila y demuestra algo de 'humanidad'.

De nuevo apela a una fotografía realista:


Le dije a Alfredo Mayo (*que es esta vez el director de fotografía*) que quería una fotografía lo más realista posible. En esta línea, decidimos utilizar la menor cantidad de luz y la planificación más sencilla posible, con la idea de que la cámara pudiera seguir a los actores.

Aunque, para seguirlos, esta vez se ve obligado a modificar el habitual ritmo pausado de sus anteriores películas:

El ritmo de esta película era completamente distinto a las anteriores y venía dado por la propia dinámica que mueve a los personajes, es decir, salir de noche, conseguir coca, follar, beber, bailar y así hasta que el cuerpo aguantase, día tras día. El ritmo, la planificación y la estructura de los planos tenían que ser diferentes a cualquiera de mis trabajos anteriores. De todas formas, como yo consideraba que el punto álgido estaba en la fiesta del final, no quería que las secuencias anteriores tuvieran un ritmo excesivamente trepidante, acelerado y violento, porque si no aquella escena perdería fuerza. Por eso, intenté ir graduándolo hasta llegar a la fiesta con el vídeo.

Así, las imágenes de vídeo alcanzan un insólito protagonismo:

Por dos razones. Por un lado, porque quería que esa atracción hacia la violencia, el sexo y la muerte, que ellos ven como un juego, acabara convirtiéndose en un hecho real. Me gustaba la idea de que determinado tipo de juegos son peligrosos, porque no tienen retorno. Por otro lado, me



interesaba que la cámara se convirtiera en la protagonista y ellos en los actores que hacen esa *snuff-movie* que, de alguna forma, habían estado buscando durante toda la historia (...) El hecho de que el punto de vista desde el que se rueda la acción pasara a la cámara de vídeo, aunque es un punto de vista ficticio porque todo estaba pensado y planificado, me permitía rodar un falso documental. La ficción y la realidad se mezclan en esta secuencia y me permitía hacer un doble juego donde la ficción es a la vez documental y el documental es ficción.

Quizás por ello esta secuencia es quizás la mejor muestra de esa tensión entre el documental y la tensión que se mantiene en todo su cine.


Secretos del corazón

Hacía tiempo que sus amigos Imanol Uribe y Andrés Santana querían producir una película de Armendáriz. Cuando se lo propusieron de nuevo, estaba escribiendo un guión que transcurría a lo largo de cincuenta años, una historia de contrabandistas que se desarrollaba entre Navarra, el otro lado del Pirineo en Francia, Barcelona, Bruselas y Portugal. Era una producción costosa y los productores aceptaron, pero la caída de otro proyecto les hizo preguntarle si tenía algún otro guión más avanzado. Fue así como Armendáriz desempolvo un viejo guión por entonces titulado “*Las voces de los muertos*”, que acabaría convirtiéndose en **Secretos del corazón** y para el que nunca había conseguido financiación.

Esta vez se trataba de un guión cerrado desde el principio y, si no autobiográfico, sí al menos lleno de recuerdos, personajes y escenarios de su infancia. La historia tiene como protagonista un niño, que representa el punto de vista único de la película. Ese niño, Javi, tiene componentes distintos a los protagonistas de las películas anteriores respecto a su enfrentamiento con las normas. En su caso se trata de un tozudo empeño de autoconocimiento en un entorno social fuertemente hermético:

Mediante la mirada de Javi, mezcla de audacia y pequeños miedos, descubrimos los secretos que evoca el título, secretos para el niño, que le relevan del respeto a la norma social, al silencio impuesto en una sociedad regida por un orden social casi medieval³.

3. JEANCOLAS, Jean-Pierre: Crítica a la película en *Positif*, nº 441. Noviembre, 1997. Pág. 68.



Javi no puede ser aún portador de principios y certidumbres. Su motor es la curiosidad plagada de incertidumbres. Empieza a sentir con fuerza la necesidad de descorrer velos. Es a esa opacidad a la que opone una mirada intensa, profunda, siempre interrogante. Los secretos se acumulan frente a él y sus continuas preguntas siempre tropiezan con las respuestas dilatorias de los mayores. El ateísmo de su abuelo (Joan Valles), el aislamiento a que es sometido en el pueblo el amigo de éste, la soltería de sus tías (espléndidas, Charo López y Vichy Peña), las incomprensibles voces lejanas de la radio (ese aparato mítico de su infancia que adquiere aquí un papel casi protagonista), los ritos religiosos, la identidad del colérico padre de su amigo Carlos (Íñigo Garcés), la muerte de la madre de éste, el ensimismamiento del abuelo o la tendencia al vino de su tía María son continuas barreras en su afán de conocimiento.

Sólo su hermano Juan (Álvaro Nagore) le dosifica las pistas con respuestas a medias. A partir de ellas y de su mirada permanentemente escrutadora irá encontrando salidas a tanto laberinto. La rebelión de Javi ante tal cúmulo de silencios se verá coronada con un acto, éste sí plenamente consciente, de negación de la autoridad. En los prolegómenos de la representación teatral con la que se clausura el curso de su colegio religioso, encierra en un aula al chivato que había provocado que su hermano perdiese el papel de Mago Tragaflor. El hermano recupera su papel, mientras él sabe que esto le costará la expulsión del colegio, vivida como una liberación.


Tampoco tienen mejor suerte sus primeros intentos de adentrarse en los misterios del sexo: no consigue que su tío (Carmelo Gómez) le aclare lo que significa la palabra “chingar”, sino que le remite a los curas que “lo saben todo, aunque no han probado casi nada”; es expulsado de la habitación en la que su tía prueba los vestidos a sus clientas, cuando está a punto de descubrir los misterios del cuerpo femenino; Julia, que se saca unas pesetillas enseñando las bragas a su hermano mayor y a los chicos de su edad, le deja con la miel en los labios y... sin la paga del domingo.

Pero, sobre todo, **Secretos del corazón** es una película iniciática por excelencia. De principio a fin vemos en ella una historia de aprendizaje, la de Javi, un niño de ocho años que bascula entre dos mundos de significados bien diferentes, ubicados el uno en Pamplona y el otro en su pequeño pueblo. En ambos se acumulan silencios y secretos que Javi irá desvelando con una mirada atenta y profunda (uno de los grandes hallazgos de la película), hasta desembocar en la pérdida de la inocencia. A través de esa pugna, Javi irá descubriendo la vida. Descubrirá que el secreto de la muerte de su padre tiene mucho que ver con el sexo clandestino (entre su madre –Silvia Munt– y su tío), al igual que la relaciones no menos clandestinas de su tía María con el hombre de la casa deshabitada (Chete Lera) apagarán las voces agónicas de la casa.

En ese camino iniciático irá dejando atrás sus miedos: el miedo que se acumula al otro lado de las paredes de la casa deshabitada; en la severa autoridad de los curas del colegio; en la invisible voz del padre de su amigo Carlos, del que Javi sólo alcanza a entrever la guerrera y la gorra militar que descansan en una silla; en la oscuridad nocturna de la cuadra cuando es enviado a buscar una botella de vino; en la misma oscuridad –esta vez artificiosamente creada– de la iglesia durante el sermón de las siete palabras; en los gritos escuchados desde el sillón en el que murió su padre; o en los mojones del río que se niega a atravesar, hasta que lo hace al final de la película para dar un abrazo de despedida a su tía.

Javi intenta suplir la ausencia del padre a través de su abuelo, hasta que recupere la figura paterna encarnada ahora en la de su tío –y de paso también la figura de su madre– (algo similar a lo que hará Jon en **27 horas** con su tío, su único asidero junto a su amigo Patxi, con el que comparte una dolorosa sensación de soledad).

En **Secretos del corazón** se produce, por otro lado, una novedad respecto al cine anterior de Armendáriz. Pese al claro protagonismo de Javi, por primera vez los personajes femeninos dejan de estar subordinados a los masculinos. El



trío formado por la madre y las dos tías del protagonista adquieren una mayor intensidad y son portadoras de las claves de los secretos que enuncia el título de la película. Más adelante, tanto Lucía en **Silencio roto** como la maestra en **Obaba**, representarán el principal punto de vista de sus respectivas historias.

Secretos del corazón es, por otro lado, la película más alejada del documental de lo que Armendáriz había hecho hasta el momento. Si **Tasio** partía de la recreación del estrecho mundo de sus carboneros navarros, **27 horas** retrataba el mundo de la droga en los años ochenta, **Las cartas de Alou** seguía el rastro de los emigrantes que sobreviven en España desde su salto africano e **Historias del Kronen** se interna en cierta juventud desquiciada de los noventa, con **Secretos del corazón** el material es mucho más frágil, tejido como está de recuerdos de infancia y de un estremecedor viaje al interior de una mirada infantil.

En un trabajo delicado y medido al máximo, el realizador cuenta de nuevo con la colaboración de Javier Aguirresarobe:

Hablamos de crear un clima que, sin llegar a la fantasía, fuese de misterio y de ambigüedad, sobre todo en determinados ambientes como la casa abandonada o algunas habitaciones. Queríamos que hubiese mucho claroscuro y jugar con la luz para que se filtrara a través de las ventanas. Para mí era muy importante que se distinguiera el mundo rural del urbano, porque tenía una gran incidencia en el niño. Hablé con Javier en este sentido, y decidimos construir las imágenes del pueblo en tonos cálidos, mientras que todo lo que se refería a la ciudad eran tonos más azules, más fríos...

Una de las primeras preguntas que se hizo el realizador fue si una historia intimista como ésta podría conectar con el público en un tiempo en el que el cine más comercial se escora sobre todo hacia los relatos explícitos:

Para mí era un reto muy grande ver si la gente era todavía capaz de reaccionar con los sentimientos

interiorizados y no sólo con los explicitados. Quería comprobar si la televisión, a través de todos esos programas tan de moda, no había acabado con la capacidad de poder entender ese mundo misterioso y mágico que se siente cuando se descubre la vida, el amor, la mentira, el engaño. Era algo que me hacía pensar que me la estaba jugando.

Por eso, Armendáriz se mostró sorprendido por el éxito comercial de **Secretos del corazón**, sobre todo entre los más jóvenes. La película fue finalista del Óscar a la mejor película extranjera. Pero la promoción no pudo estar a la altura de los medios necesarios, sobre todo por el hecho de que no tenía distribución en USA.


Es en esta película cuando se reafirma, como jefa de producción, la figura de Puy Oria, que a partir de ella se convertirá en una pieza indispensable en el cine de Armendáriz. Juntos crean la productora Oria Films, con la que producirán sus tres próximas y últimas películas hasta la fecha. Oria había intervenido para entonces, siempre en diversas labores en el terreno de la producción, en películas de Víctor Erice, Manoel de Oliveira, José Luis García Sánchez, Carlos Saura, Imanol Uribe, Arturo Ripstein o Ernesto Tellería. Ya había trabajado para Armendáriz, en otras labores, en **Las cartas de Alou** e **Historias del Kronen** y desde entonces no ha dejado de ser una parte indispensable de todos sus trabajos.

Silencio roto

Con **Silencio roto** Armendáriz vuelve a utilizar una serie de personajes pegados a la realidad, aunque ésta se sitúe ahora en el pasado. Entre 1944 y 1948, en un pueblo de montaña cualquiera, un grupo de maquis lucha contra el franquismo. De nuevo la rebelión contra el (des)orden social, que esta vez adquiere un carácter colectivo. A lo largo de la película los guerrilleros se organizan, obtienen incluso efímeras victorias (la toma del pueblo durante unas horas) y desembocan en el desencanto de quienes, en el fondo, saben que su lucha está abocada a la simple lucha por la supervivencia.

Esta vez el trabajo de campo se circunscribe a la documentación histórica, pero tan sólo para buscar el clima. No se habla de sucesos históricos concretos, aunque todos los que se narran se pueden identificar fácilmente por otros tantos reales. Lo que sobre todo interesa a Armendáriz es crear una serie de personajes que huyen de todo esquematismo para recrear con ellos toda la complejidad de unos hechos dibujados habitualmente, desde un bando o desde el otro, con una a veces excesiva carga de idealismo.

No deja de ser significativa a este respecto la comparación entre **Silencio roto** y el documental **La guerrilla de la memoria** (2002), que Javier Corcuera dirige el año siguiente, producido también por Montxo Armendáriz y Puy Oria. Curiosamente, la profusión de personajes dominados por los claroscuros de la película de ficción se convierten en personajes de una sola



pieza en el documental de Corcuera, en el que éste entrevista a un grupo de guerrilleros reales por los que acaba siendo cautivado. Por el contrario, Armendáriz crea personajes complejos, llenos de pliegues a menudo contradictorios. Con esto consigue que sus personajes de ficción acaben siendo muy reales y creíbles.

En esa galería de personajes con vida propia, que se escapan a toda veleidad esquemática reside uno de los grandes logros de la película. Hilario (Álvaro de Luna, en una de sus mejores interpretaciones), el maestro represaliado que rumia su derrota en el bar entre dos vasos de vino, es consciente de la derrota, aunque no por ello dejará de ayudar a los guerrilleros o escribir cartas al viejo Genaro (Joan Dalmau), alimentado el imposible sueño de que su hijo sigue vivo tras su huida a Francia. Si Genaro prefiriera engañarse sumergido en la locura, Hilario sabe hacer una lectura realista de la imposibilidad de la lucha guerrillera y, si sigue enfrentándose dentro de sus posibilidades a los vencedores, lo hace tan sólo como única forma de mantener un resto de dignidad.

Algo parecido a lo que le ocurre a Teresa (Mercedes Sampietro), que permanece junto a su marido Cosme (Pepo Oliva), fascista, tullido y delator, que destila odio por su invalidez y que es quizás el personaje más de una pieza de toda la película. Igual que ella, Juana (Asunción Balaguer) sufre en silencio, en este caso la muerte de su hijo, para no enturbiar la locura de Genaro, su marido.

Y es que son las mujeres las más conscientes de la imposibilidad de escapar a su dolor, las víctimas olvidadas y silenciosas. Las secuencias en las que las mujeres del pueblo se apretujan ante la llegada de cada guerrillero muerto, esperando que les permitan identificar el cadáver, son escalofriantes. Si en **Secretos del corazón** habían hecho su aparición los primeros personajes femeninos que trascendían el simple papel de compañeras de los protagonistas masculinos, en **Silencio roto** adquieren una densidad que las convierte en absolutos ejes de la historia.


En palabras de Armendáriz:

Al escribir la historia de **Silencio roto**, me interesé por los personajes femeninos porque, después de leer mucho, concluí que eran los más indefensos dentro de aquel mundo que yo quería contar, y me posibilitaban contar una historia mucho más rica que la que me ofrecía, por ejemplo, un guerrillero. La historia de esas mujeres contaba mucho más de todo ese desastre y ese sufrimiento⁴.

Y las miradas. Como en **Secretos del corazón** (y no en vano hablamos de las dos películas más redondas, junto a **Tasio**, de la filmografía de Armendáriz, lo cual es mucho decir) las miradas cuentan mucho más que las palabras. Hay dos secuencias magistrales de significado complementario que ilustran esto a la perfección. Se trata de sendos cruces de miradas entre Lucía (Lucía Jiménez) y Sole (María Vázquez). La primera ha llegado al pueblo para ayudar a sus tíos Teresa y Cosme en el bar y se ha enamorado de Manuel (Juan Diego Botto), que acabará incorporándose a la guerrilla; Sole es la mujer de un joven cabo de la guardia civil, a la que repugna la violencia contra los maquis y que vive idéntica inquietud a las de las mujeres de los guerrilleros, hasta que su marido vuelve a casa tras cada una de las incursiones contra la guerrilla. En la primera de las dos secuencias, Sole mira desde la ventana de su casa a una Lucía angustiada, protegida por la seguridad de la casa-cuartel; en la segunda, es Lucía la que observa desde la ventana del bar, la mirada, entre el dolor y el reproche, de Sole que abandona el pueblo dejando tras de sí el cadáver de su marido. En esos dos cruces de miradas está la esencia de la película.

Silencio roto es además la historia de un amor sin futuro. Los tres momentos cronológicos en que se desarrolla (1944,

4. Declaraciones del realizador a Lola Mayo en *Montxo Armendáriz. Itinerarios* (Hilario J. Rodríguez, ed.), Ed. Ocho y Medio / Asociación Cinéfila Re Bross - Festival Solidario de Cine Español de Cáceres / Filmoteca de Extremadura / Asamblea de Extremadura, Cáceres, 2007.




1946 y 1948) son para Manuel y Lucía los de su enamoramiento, la separación ante la obligada huída de él a las montañas y el trágico desenlace. Una vez más es la mujer, Lucía, la que representa la lucidez. Sabe lo que está pasando y no se hace ilusiones, aunque no por ello deje de ejercer de mensajera de la guerrilla. Manuel, por el contrario, es menos consciente de la realidad. Sus ganas de vivir y esa sonrisa que, afirma, no le romperán nunca, se empiezan a resquebrajar cuando sube al monte. Y no sólo por las penurias de la lucha y de la precaria vida en el monte, sino también porque descubrirá que han sido los propios guerrilleros los que han ejecutado a su padre, también guerrillero y cada vez más heterodoxo.

Escenario móvil (2004)

Realizado con la colaboración de la Junta de Extremadura, **Escenario Móvil** es un documental que sigue la gira del músico Luis Pastor por una serie de pueblos extremeños de menos de dos mil habitantes en una experiencia que recuerda claramente a La Barraca, con la que García Lorca recorría los pueblos de la España republicana. El rodaje se llevó a cabo en la primera quincena de agosto de 2003 y el material rodado acabó sumando 120 horas de material.

Armendáriz trabajó sin ningún tipo de guión, sin ideas preconcebidas. Salió al encuentro de unos pueblos que desconocía y se topó, sobre todo, con una cotidianeidad sin adornos insólitos. Se le ha reprochado a veces la acumulación de tópicos que recorren la película, pero es que precisamente eso es lo que el realizador acabó queriendo retratar. Y es que lo cotidiano siempre está reñido con lo espectacular, como a menudo ha declarado él mismo. Su mirada externa elude una vez más los juicios de valor. Nunca un documental es inocente y totalmente objetivo, pero **Escenario móvil** está cerca de conseguirlo.

Con una cámara que no para de filmar y recoger testimonios, se nos ofrece una Extremadura acostumbrada a que sus jóvenes huyan de su aspereza, eternamente envejecida, con una tierra que opone una dura resistencia y no



regala sus frutos, arrasada por los numerosos fuegos de un verano especialmente asfixiante, casi consciente de su indolencia. Pese a todo ello, la película transmite una gran dosis de ternura y hasta un suave barniz de apacibilidad. Incluso el espectador se puede dejar atrapar por el placer del viaje sin rumbo, sin fotografías espectaculares para el álbum de regreso ni el consabido catálogo de monumentos a recordar.

La película trasmite el gozoso trabajo de músicos y cineastas, algo quizás difícil de explicar pero que transmiten a la perfección sus imágenes. Es ante todo un trabajo de montaje. Un montaje que duró seis meses y que capta esa cotidianeidad con ese respeto distante que siempre ha ennoblecido los trabajos de Armendáriz. En cierto modo el gozo que transmite **Escenario móvil** recuerda, pese a las muchas diferencias entre ambas películas, el de **Dies d'agost / Días de agosto**, el bellissimo trabajo de Marc Recha.

Con **Obaba**, película que inauguró el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Armendáriz asume el trabajo más complicado de toda su filmografía, el de adaptar *Obabakoak*, la tan espléndida como inclasificable novela de Bernardo Atxaga. El realizador era consciente del riesgo, de que con esta película rompía en muchos aspectos con su cine anterior:

Las historias que había contado hasta entonces tenían un punto de vista único, el del protagonista. Eran historias lineales que venían dadas por la propia narración, y tenía ganas de experimentar y jugar con el tiempo y con el espacio rompiendo la estructura dramática de la película (...). El texto de “*Obabakoak*”, de Atxaga, me permitía todo esto, unas historias van completando otras, que es algo que dentro del cine me gusta mucho como estructura y no había tenido posibilidad de hacer⁵.

En *Obabakoak* los relatos se entremezclan, se contienen a veces unos a otros y saltan del estilo epistolar a la narración en primera persona o a los cuentos narrados en tercera persona. Paralelamente, el tiempo va dando tumbos desde principios del siglo XX hasta la actualidad, mientras su geografía se mueve desde Euskadi o Castilla hasta Alemania.

De nuevo el propio realizador nos muestra las claves de cómo se enfrentó a su adaptación:

5. Ídem. nota 4.

La primera sensación al leer *Obabakoak* fue que, a pesar de la independencia de cada relato, había una unidad. La soledad, la identidad personal y cultural, la violencia, la reflexión sobre la creación literaria... estaban presentes en todas las historias. A mí me interesaba extraer todos esos temas y, en función de ellos, busqué los relatos que mejor se adaptaban (...) Yo quería una unidad dentro de la diversidad. Obaba es un microcosmos del mundo, ahí se habla de muchas parcelas de la condición humana. Yo quería un puzzle de vidas, de géneros, de formas de ser, que fueran el reflejo del mundo⁶.

Para él

es una metáfora de una forma de entender la vida, una forma de vivir. Es también una reflexión sobre la naturaleza del misterio y la búsqueda de lo desconocido. No es un lugar que se extinga ni que exista. No es algo tangible. Está situada en unos espacios concretos y, aunque tiene una lectura muy del País Vasco, he pretendido que fuese lo más universal posible; huir de todo lo que fuera más reconocible culturalmente⁷.

Para “ordenar” el material parte de un personaje femenino, la joven Lourdes (Bárbara Lennie, todo un hallazgo), que va a aparecer en Obaba, un pueblo ensimismado en el que la realidad camina de puntillas y el pasado se cuelga entre los resquicios del presente. Con su cámara de vídeo intenta captar esa realidad esquiva que constituye un puzzle que le apasiona y desconcierta a la vez. En cierto modo, el personaje de Lourdes protagoniza otra de las historias iniciáticas tan queridas por Armendáriz. Su voz en *off* lo reconoce en la primera secuencia:

Me llamo Lourdes Santís, tengo 23 años y hasta hace muy poco yo era una persona normal. Quiero decir que hacía las cosas que hace todo el mundo...

6. Declaraciones a Begoña Piña para la revista *La gran ilusión*.

7. Declaraciones a Paula Ponga para la revista *Fotogramas*.

El desconcierto de Lourdes va creciendo a medida que va intuyendo los misterios que rodean a los personajes de la maestra (Pilar López de Ayala, en uno de sus trabajos más lleno de matices), del ingeniero (Peter Lohmeyer), de Esteban (Luis Homar, de adulto), de Ismael (Héctor Colomé), de Tomás (Txema Blasco), de la madre de Miguel (Mercedes Sampietro). La mirada de Lourdes, desdoblada en la de su cámara en un interesante juego metacineamatográfico, pasa así a ocupar un lugar de honor en la galería de miradas excelsas del cine de Armendáriz. Sólo Miguel (Juan Diego Botto) parece pertenecer al territorio de la “normalidad” y servirá a Lourdes como contrapunto real de la mayoría de los habitantes de Obaba.

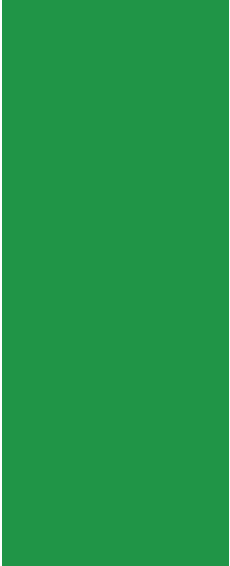
Es una pena que Armendáriz nos muestre a Lourdes en la ciudad, en una serie de secuencias explicativas que no se entienden bien en una película tan compleja como abierta. Como él mismo reconocería, este baño de realidad perjudica el misterio en el que se desarrolla el resto de la historia de la protagonista en Obaba. Hay aún un episodio que rompe con la unidad de estilo de la película. Nos referimos al que protagoniza Lucas (Eduard Fernández).

Pero ni lo uno ni lo otro, oscurecen una película de múltiples lecturas, de una delicadeza poética turbadora, cuya compleja puesta en escena fluye con una sorprendente sencillez, fotografiada espléndidamente por su fiel Aguirresarobe. Si **Obaba** no es la película más redonda de su realizador, sí es la que alcanza las más altas dosis de la lírica que, desde **Tasio**, incluso en los títulos más aparentemente privados de ella, caracteriza toda su obra y muchos de los momentos más bellos de su cine. Parte de la crítica no entendió **Obaba**, pero sin duda estamos ante una de las películas más ricas, sugerentes y delicadas del cine español de las últimas décadas. Al tiempo.

Datu biografikoak



Argazkilaria: Nicolás López Gorri




Montxo Armendariz Olletan (Nafarroa) sortu zen 1949an. Urtero Azkoienen, amaren herrian, ematen zuen udako oporraldian ezagutu zuen zinea (Olletan ez zegoen zinerik), hiru edo lau urtekoa zela. Lehengusu bat lagun izan zuen lehen emanaldi hartatik korrika atera zen, iziturik. Urte haietan ez zegoen telebistarik eta irratia egun batean azaldu zen herri txiki hartan, argi elektrikoa iritsi eta denbora gutxira. Ez zen zinearekin adiskidetu bere familia Iruñean kokatu zen arte, Montxok zazpi urte zituela. Harrezkero, programa bikoitzak irensten hasi zen Txantrea auzoko emanaldi jarraituko zine zaharretan. Armendariz bertan egin zen hirikume eta utzi egin zion txori eta igel ehizari edo ahateei harrika egiteari.

Haren bi anaia zaharragoak ez ziren haztera iritsi eta Montxo seme bakarra bilakatu zen, seniderik izan zuenik kontzientzia handirik gabe. Haren aitak, errementari izandakoak, landako peoi lanak egiten zituen aurrera aterako bazen; Iruñera joatea erabaki eta fabrika batean hasi zen lanean. Eskolapioetan Olletako gela apal hura baino askoz gehiago zen ikastetxe bat aurkitu zuen; herriko gela hartan hainbat adinetako ikasleak biltzen ziren eta, Montxok istorio kontalari trebetzat gogoratzen duen, don Hilarionen irakaspenak partekatzen zituzten. Hala ere, bere ustez, aldaketarekin ez zen irabazle atera:

Ez nintzen batere eroso aurkitzen giro hartan, lagun pobrea bezalakoa bainintzen, denek baztertzen zutenetik zerbait ematen ziotena¹,

1. Besterik adierazi ezean, aipamenak *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz* liburutik hartuak dira: Jesús Angulo, Concha Gómez, Carlos



gogoratzen du gure errealizadoreak urritasunezko urte haietaz. Salestarretara pasatzea, familia Txantreako auzo herrikoira aldatu zenean, askapena izan zen harentzat. Orain ikastetxeko eta joko lagunak bera bezalakoak ziren. Ia-ia ez zegoen desberdintasunik.

Salestarretan izan zituen irakasleetako batek, don Revillak, elektronikarekiko karra txertatu zion eta ordu arte misteriotsuak ziren irrati eta telebista tresnen barrenak ateratzen eta horien funtzionamendua ulertzen irakatsi zion. Ikastetxean ohikoak ziren teatro funtzioetan parte hartu zuen, geroago **Secretos del corazón**-en (1997) birsortuko zituena. Eskolapioetan gelako azkenetako bat izatetik, hilabetez hilabete ohorezko taulan agertzera pasa zen. Are musika talde bateko kidea izan zen, Bravos edo Brincos-en bertsio ahalegintsuak ontzen zituela. Den-dena ez zen hain idilikoa, jakina. Zigorrak eta zaplastakoak ere egon bazeuden:


Salestarretan oso ohikoa zen zigor bat, patio eskerga haren itzulia berrogeita hamar aldiz korrika egitea, beti apaiz bat bertan zegoela hanka egin ez zenezan.

Hamahiru urteetan garbi zuen zinea egin nahi zuela. Urtebete geroago, etorkizunean zer egin planteatu behar zuela eta, bota egin zien gurasoei. “Teilatu gorriko etxera eraman beharko dugu”, esan zion aitak amari, etxe aurrean zuten psikiatrikoaz ari zela. Etxean ez zegoen giro, eta amore egin behar izan zuen errealitate gogorraren aurrean (haren zinean inoiz presente izateari utzi ez dion errealitate setatsu hori) eta elektronikari ekin zion.

Ikasketak amaiturik, elektronika klaseak ematen eta sektoreko hainbat enpresatan lanean hasi zen, ezker erradikalarekiko konpromiso politikoari heltzen ziola frankismoaren aurkako borrokan (EMK, Euskadiko Mugimendu

...

F. Heredero eta José Luis Rebordinos. Ed. Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia / Fundación Caja Vital-Caja Vital Kutxa Fundazioa / Festival de Cine Español de Málaga. San Sebastián, 1998.



Komunistako kidea izan zen), auzo mugimuenduetan, irakaskuntzan bertan edo Iruñeko Lux zine-klubeko solasaldietan, azkenean benetako mitinak bilakatu zirenak. 1975ean, Salvador Puig Antich hiltzeko epaiak pizturiko protesten ondorioz, hilabete eta erdi eman zuen espetxean, komisarian ohiko jipoiak jasan ondoren.

Lux-en italiar neorrealismoa aurkitu zuen eta bere lehenengo argazki kamera eskuetan, funtsean “argiarekin eta laukiratzearekin” esperimentatzen eta errealtate atalak atzematen hasi zen, harrezkero alde batera inoiz utzi ez duena. Gero, lehenengo super 8ko kamera etorriko zen eta harekin “jarduera kulturalak, jaiak, manifestaldiak eta era guztietako ekitaldiak filmatzen nituen”. Zinea autodidakta moduan egiten hasi zen, errakuntzez ikasten zuela.

Lehenengo urratsak zinean

1 979an, eta kooperatiba sisteman, lehen film laburra egin zuen: **La danza de lo gracioso** (*Barregarriaren dantza*). Lan hartan aldamenen izan zituen: Iñigo Silva ekoizle eragilea, Jose Luis Zabala soinu arduraduna, Fernando Larruquert muntatzailea eta Javier Aguirresarobe fotografia zuzendaria. Benetako luxua hasiberri batentzat, filmaketa hura egiazko ikastaldi intentsibo gisa bizi izan zuena. Zinea arma politiko-soziala ere bazeneko urteak ziren haiek, estrukturalismoak eta semiotikak eraginda, askotan kriptikoak ziren sinbolismoz eta “mezuz” beterikoa. Lehen film labur honetan, pailazoz jantzitako gizon bat behin eta berriro eteten dioten gogoetabide bat josten saiatzen da: zuzendaria (boterea) noraezean mintzatzen da denboraren joanaz eta biziaren iheskortasunaz; kameralariak (teknikak) euskal motibozko planoak tartekatzen ditu; ekoizleak (“*sosduna*”, esaten dio protagonistak) eszena sexiren bat sartu beharra dagoela erabakitzen du... Filma bukatutzat jotzen dute protagonistaren haserreko protestak gorabehera, esaldi bakar bat ere amaitzen lortu ez duelarik. *Off*-ean galduz doazen protestak, harik eta kredituek “*Gernikako arbola*”ren erritmoan pantaila inbaditu arte. Boterearen inposizioak eta komunikatzeko ezintasuna, amorerik ez ematea eta intolerantzia dira historia zertxobait abstraktu horren muina; modu horretara, Armendariz oldartzen da narratiba konbentzionalaren aurka muntaia alturno baten bidez, eta behin baino gehiagotan lortzen duen irudi kontrastea absurduarekin lerrotzen da.

La danza de lo graciosok Zilarrezko Mikeldi saria lortu zuen Bilboko zinemaldian, itxaropen guztien gainera, eta hartara kostuak ordaindu ahal izan zituzten. Alabaina, dirua berreskuratu beharrean, filma finantzatzen lagundu zuten lagunek diru hura Armendarizen bigarren film laburrean berriro inbertitzea erabaki zuten: **Ikusmena** (1980), berriro Aguirresarobe, Larruquert, Zabala eta Alberto Iglesias musikagile gaztea berekin zituela. Behartze mota askotarikoaren salaketa garbia dugu Armendarizen bigarren film laburra: behartze horiek norbanakoaren sormenaren aurka erabili ohi dituzte hainbat botere mailak (kasu honetan, eskola, erlijioa eta familia). Neska bat eskola pintura lehiaketa baten sari banaketan dago eta, epaimahaikoen epaia aurkezteko hitzak entzuten dituen bitartean, bere obra gauzatzera eraman duten gorabeherak gogoratzen ditu metrajearen parterik handiena hartzen duen *flashback* luze baten bidez –aurreneko film laburraren narratiba linealarekiko hausturaren ildotik–, elkarrizketak oro bazterturik daudela. Entzuten diren hitz bakarrak ekitaldiaren aurkezleari dagozkio eta filmaren hasieran eta amaieran ageri dira. Hainbatek –marrazketa irakasleak, ikastetxeko apaizak, neskaren beraren ahizpak eta bigarren irakasle batek– emandako “iradokizunek” jatorrizko margolan naif bat, azkenean, collage nabarra bihurtzen dute, zeinak, burlaizez, lehen saria irabazten duen “bere espontaneotasunagatik”.

Carboneros de Navarra (*Nafarrako ikazkinak*, 1981), Vianako Printzea erakundeak finantzatua, Xabi Otero argazkilariarekin izandako solasetatik sortu zen. Xabi Otero erreportaje bat egina zuen Nafarroako azken egur ikazgileei buruz eta azkenean film labur horren fotografia zuzendaria izango zen. Harekin batera, Armendarizek ikustatu zituen galtzen ari zen mundu baten azken lagun haiek, baita hainbat ordutako solasen hitzak grabatu ere. Filmean Larruquert izan zuen muntaian, eta Txomin Artola soinuaren. XX. mendearen azken aldiko Europan sartzeaz zen Espainia batekin zerikusi handirik ez zuten pertsonaia haien bizitza eta mundua ahalik eta dokurik leialenean eta berezkoenean erreproduzitzea zen dokumentalaren helburu nagusia; hartarako, protagonisten ahotsak erregistratu zituen lehenik, geroago begirunez hotzak

izan nahi zuten irudiei eransteko asmoz. Izan ere, ikaztobia eraikitzeak, mantentzeak eta eraisteak metrajearen zati handi bat hartu behar zuten. Filma egin zenean, ikaztobiez familia banaka batzuk besterik ez zen bizi Biloriako ibarrean. Patxadaz burutzen den ingeniari-tza obra horren prozesuen aurrean gertatzen gara, aurrerapenaren izenean desagertzera kondenaturik dagoen ofizio baten azken protagonisten *off*-eko ahotsa entzuten dugun bitartean.

Edertasun eta zinezkotasan bikaineko dokumentua dugu emaitza. Irudiek egur ikazkintzaren gogorra erakusten dute, ikazkinek iragana gogora ekarri eta etorkizun gutzi-zalantzazkoaz gogoeta egiten duten bitartean. Baina Armendariz ez da inoiz erortzen landa munduaren kantu gutxi-asko bukolikoan (ohikoegia zena urte haietako euskal zine jakin batean), baizik eta era berean horren gordintasun osoa erakusten zuen. Ikazkinak halako nostalgia batez mintzatzen dira desagertu beharko duen garai batez, baina baita urte gogor haietako gordintasun osoaz ere.

Ikazkin zaharren lehen planoak eta azken kredituak aldizkatzen hasi baino lehen, sekuentzia eder batek ixten du dokumentala: ikatza zakuetan biltzea erakusten duten plano batzuen ondoren, plano orokor batek ikaztobi desegín baten hondakinak jasotzen ditu. Horren inguruan beteriko zakuak lurrean barreiatu-rik ageri dira. Panoramika leun batek jasotzen ditu, horietako batzuen lehen planoak aldizkatzen direla. Gorputz bizigabeak, bertan behera utziak, iraganaldi baten lekuko direnak.

Urte berean **Ikuska 11** zuzentzeko agindua hartu zuen, Cegasa enpresak eta Lan Kide Aurrezki Kutxak finantzatua eta Antxon Eceizak koordinaturiko sailaren barrenean, Euskal Herriko errealitatea eta historia ikuspegi argi eta garbi abertzale batetik islatzea helburu zuena. Errealizadoreak berak zioenez,

dudarik batere gabe, sail hura euskal egitura zinematografikoa eta etorkizuneko teknikarien prestamena bultzatzeko diseinatua zen. Eta proiektu haren atzean indar


abertzaleak zeuden, EAJ buru, berak baitzuen proiektua aurrera ateratzeko behar besteko botere ekonomikoa, eta botere ekonomikoko guztiak bezala, bere ideologia eta pentsamenduaren araberrako diseinu bat moldatzen saiatu zen.

Hala eta guztiz, Armendarizek dioenez, ez zuen inolako kontsignarik hartu, baizik eta, alderantziz, askatasun osoz lan egin zuen. Nafarroako Erribera aukeratu zuen dokumentalaren gaitzat, hitza baztertu zuen irudian zentratzeko eta muntaia lehor, arin, zenbaitetan zorabiagarriz hornitu zuen film labur hura, bertan edozein ahalegin diskurtsibo ukatzen zuela, baina etnografoaren zehaztasunez eta soziologoaren analisisiaz duen erretratu bihurtzen dena. Berriz ere, Aguirresaroberen fotografia izan zuen berekin, konplizerik onena bihurturik, eta edertasun liluragarriko sekuentziak lortu zituen, hala nola Bardeei buruzko planoak, non bertako hondamenezko paisaia –urtetan zehar tiro eremua izatera mugatua– haizearen hotsak eraso izatetik dardard egitera pasatzen den, amerikar armadaren hegazkinen bonbardaketan eraginez, *off*-ean jasoak, edota nekazaritza eta industria lanen planoak aldizkako muntaia neurtua erakusten dutenak.

Armendarizen zinearen aurreneko bi film laburretatik ondoko bi dokumentaletara izandako eboluzioa, argi geratzen da berriro haren hitzetan:

Gehienbat, dokumentalaren eta fikzioaren arteko muga aski anbigua zela aurkitu nuen, baita, narrazio zinematografikoaren kontzeptutik, desberdintasunik ez zegoela ere. Kasu bakoitzean esku artean daukazun materiala aldatzen da, baina helburua bat eta bera da: ikusleari komunikatu nahi den hori irudien bidez kontatzea. (...) Estrukturalistotik eta semiotikatik aldenduz joan nintzen, eta narratiba hutsera hurbildu nintzen gehiago. Istorio baten narratiba bera, istorio horren egituratze semiotikoa baino gehiago interesatzen hasi zitzaidan.

Haren super 8ko egunetan bezala, filmatzeak berezko zine eskola izaten jarraitzen zuen:



Teknika bat, ofizio bat, hutsegite nabarmenak ez egitea irakats daitekeela pentsatzen dut oraindik. Baina plano baten iraupenak esanahi jakin bat duela, edo zergatik eragiten duen halako erreakzio bat ikaslearengan ikastea, irakatsi ezin daitekeen zerbait da. Gauza horiek praktikarekin ikasi beharrekoak dira.

Eta, jakina, zine asko ikustea ezinbestekoa da. Gehien eragin dioten errealizadoreen artean, italiar neorrealismoaz kanpo, hainbat aipatu ohi ditu: Hawks, Ford (bi horiek gainerako guztien gainetik), Hitchcock, Mizoguchi, Ozu, Fellini, Bergman...

Tasio (1984)

Konpromiso eta errealtate hitzak behin eta berriro agertzen dira obra guztiz koherente baten nortasun ezaugarri nagusi gisa. Horrenbestez, haren zinea errealtatean sakon finkaturik dago. Armendarizen film guztiak historia eta denbora jakin bati atxikirik daude argi eta garbi, eta aurreko landa lan zorrotz batean oinarritzen ditu beti.

Tasio Otxoa (dokumentala filmatzerakoan inpresiorik handiena eragin zion ikazkina) aldian behin bisitatu ohi zuen. Haietako batean esan zion Armendarizi

bere familia ez zela goseak egon sekula, nahiz berak beti uko egina zion besterentzat lan egiteari.

Harrotasun eta errebeldia nahaste horrek berriro ikazkinen gaia harrarazi zion, baina oraingoan Tasioren bizitzan arreta jarri eta fikziozko film luzearen moldean. Ondoko solas askotan moldatuz joan zen **Tasio** filmaren gidioa.

Proiektua ondoriorik gabe hainbat ekoizleri aurkeztu eta gero, Euskadin lehenik, Bartzelonan eta Madrilan gero, halako batean Elias Querejeta bera filma ekoizteko prest zegoela jakin zuen. Hala, Pablo G. del Amo muntalaria eta Gerardo Vera arte zuzendaria berekin izan ahal zituen, baita Angel Illarramendiren debuta zinerako musikan ere, eta irudiaren alorrean luxuzko hirukotea: Jose Luis Alcaine fotografia zuzendaria, Alfredo Mayo kameralaria eta are Jose Luis Lopez Linares argazki finkoan.

Oraingo honetan landa lana egina zegoen **Nafarroako Ikazkinak** dokumentalean. Pertsonaiei erabateko sinesgarritasuna emango zieten antzezleak aurkitzea errealizadorearen benetako obsesioa gertatu zen. Miaketa zehatza egin zuten filmean esaldiren bat ahoskatu beharreko pertsonaiak hezurmamituko zituzten berrogeita hamasei antzezleak osatzeko. Patxi Bisquert (Tasiorena egiten duena) kontratatu zuten **Tasio** amaitu arte beste inolako filmetan parte ez hartzeko baldintzapean, espainiar zinean aurpegi berri bat aurkeztearen efektua hondatu ez zedin. Pedro Olearen **Akelarre** filmean (1984) ikusi ondoren, Bisquert begiz joa zuen Armendarizek.

Armendarizen film guztietan ageri da istorio bakoitzerako antzezle egokienak bilatzeko obsesio hori:

Fisikoki pertsonaia horretara egokituko den antzezlea bilatzen dut beti eta, batez ere, halakoren espresioak giro horretan integratuko beharko du. Antzezle profesional liluragarri eta guztiz aldakor batzuk izan ezik, zaila da pertsona baten begirada eta adierazkortasuna aldatzea. Normalean, antzerki taldeetan bilatzea beste erremediorik ez dut, jende ezezagunagoaren artean edo kaleko jendearen artean. Pertsonaia horiek sinetsi behar ditut, zeren, neronek sinesten ez baditut, nire ustez, inork ez baititu sinetsiko.

27 ordu (1986) filmerako mila eta berrehun gazte baino gehiago probatu zituzten; **Las cartas de Alou** (Alouren gutunak, 1990) filmeko emigranteena egiten zuten antzezleak hiru hilabeteko casting luze batetik atera ziren; **Historias del Kroneneko** (1994) gazteak, haietako asko zinean ibilia baziren ere, antzezle gutxi ezagunen artean aukeratu zituzten; **Secretos del corazóneko** (1997) haurrak aukeratzeak antzeko bilaketa bat eskatu zuen, bereziki nekeza haur protagonistaren kasuan, azken buruan Andoni Erburuk hain ongi hezurmamituko zuena.


Tasiorentzat askatasuna bere izanaren atala da, are ikuspuntu biologikotik ere. Odola zainetan bezain sartua du askatasuna:

Gizartearen aurrean zuen duintasun, harrotasun eta ohorearen kontzeptua zen Tasioz gehien interesatzen zitzaidana, jarrera horrek pertsonaia atzerakoi, aurrerapenaren aurkakotzat agerraraz bazezakeen ere (...)
Ez nuen pertsonaia idiliko bat aurkeztu nahi, haren individualismo izugarria agerian uzten duten kontraesan horiek ere latente egon behar zutelako.

Ez du inolako planteamendu ideologikoren beharrik, airea edo mendia bezain premiazkoa baitu askatasuna. Naturarekin duen harremana bere berezko ekologismoari dagokio: oinaztarriak botatako zuhaitz baten zuraz baliatuko da, legeak zernahi ere dioen, inorena ez baita berea baino areago; aitaren aholkuei jarraiki, “doi-doia harrapa ezak”, ez gehiago, ez gutxiago; lehenengo esperientzia baten ondoren, inoiz ez du berriro ehiza barruti batean lan egingo haundi-maundi batzuk josta daitezten, berak basurdeak eraikitzen egindako lasterraldien kontura; bere lakioei abileziaz ihes egiten dieten animalien aldeko begirune berezia mantentzen du, beti errespetatuko du hori, eta basurde bat horietako batean eroriz gero, miretsirik egongo da hartaz libratzearen egiten duen borrokari begira, eta lortuz gero ez dio disparatuko, animaliak borroka egin duelako eta garaile atera delako.

Armendarizen filmetako askok inimizazio izaera dute. **Tasion** protagonistaren haurtzaroan hasten da ikastaldia, laburra baina erabatekoa. Agerikoa da begien aurrean duen mundua. Haren bihiak mendian eta ikaztobietan egon behar du. Hasieratik badaki hori. Ez ikastetxea ez katekesia ez dira harentzat. Edozer inposatzen saiatuz gero, hozka egiten du (literalki, hozka egiten dio eskuan apaizari). Natura ezagutzea da harena, txitak dituzten habiak aurkitzen ikastea, horiek beste mutikoei ezkutatzea eta, ahal dela, haienak kentzea, baina batez ere ikaztobieiei *betagarri*² ematea. Lan hori lehen aldiz eginik, aitak, etxeratu ondoren, berretsiko dio egite horren garrantzia: “Lagunik gabe betagarri ematen duena gizon betea da”. Horrekin gutziarekin Tasiok zehatz azaldu du bere etorkizuna.

2. Bertan erabilitako euskarazko hitza.



Bestalde, herriko jaietan Paulinarekin dantza egiten duenekoia filmeko sekuentziarik hunkigarrienetako bat da, Tasioren amodiozko inimiztasua da. Sekuentzia guztiz esanguratsua dugu Armendarizen zinean. Bi gazteen izaera barnekoia konstante bat izango da haren lan guztietan. Maitasuna eta sexua, hala nola adiskidetasuna edo heriotza, lotsa onez ia planteatuko dira maiz askotan. Eta hor agertzen da Armendarizen zinearen mirarrietako bat, kamera pertsonaien begiratuekin solas ia fisikoan aritzea lortzeko ahalmena. Esplizituari ihes egiten dio Armendarizek bere zinean eta, zuzendari handi guztiek bezala, nahiago du iradokitzea. Kamerak pertsonaien begiradekin duen konplizitate, elipsiaren etengabeko erabilerarekin osatzen da.

Irudiaren arloan oso garbi zeukan:

Fotografia landua zen nire planteamendua, baina nabarmendu gabe. Ez nuen fotografia errealista bilatzen, baizik eta errealistak iduriko luketen tonua eta giroa sortu nahi nituen. Kontua ez zen errealitatea erreproduzitzea, baizik eta istorioa sinesgarri egingo lukeen giroa birsortzea.

Horrek harritu egin zuen Alcaine, beti oso fotografia errealista, guztiz markatua, egin zuena. Gorabeherak izan zituzten, baina azkenean fotografia zuzendari beteranoak men egin zien errealizadore gaztearen aginduei.

Euskal zine bat sortzeko posibilitatea zela eta, **Tasio** euforia aldi batean egin zen, nahiz Armendariz eszeptiko azaltzen zen:

Praktikak erakusten zuen euskaraz ez zela filmik egiten eta interes ideologikoen aldetik ez zegoela batasunik egiten ziren istorioetan. Eta euskal zinea, zerbait izatekotan, euskal herritarrek egiten genuena eta Euskadin ekoizten zena besterik ez zen niretzat. Lotura hori alde batera utzirik, halako batasun estetiko edo ideologiko bat baldin bazegoen, hura ez zen kontzienterik ezta guk programaturik ezer.

27 ordu

Errenteriako Institutu Politeknikoan elektronika irakasle egon zenean izandako esperientzietatik sortu zen ideia, bertan ezagutu baitzuen marjinalitate, langabezia eta drogen artean mugitzen zen gazte asko. Querejetak ideia izugarri gustukoa izateaz gainera, harekin batera sinatu zuen gidoia. Maiz era jarraituan egindako filmaketan bertan osatzen zen gidoia. Gogorra izan zen filmaketa, arazo ugariak: Donostiako klima aldakorra, argia, mareak, Maribel Verduren beso hautsia, Aguirresaroberen eta Querejetaren arteko gorabeherak...

Jon (Martxelo Rubio), protagonistak Tasiok bezala bere burua inguruan duen gizartetik bereiztea erabaki du. Nahi beste objekzio jar litezke, baina era berean erabaki askea hartu du. Askatasun alienatua da hori, ezin itzurizko osagai tragiko batekin nahasia, baina, azken batean, lasterbide tragikoa hartu izanaz kontziente da Jon denbora guztian.

Armendarizek ez du juzgatzen, egiaztatu egiten du, irrika demagogiko orotatik urrun, drogaren alderdi ilunenaren ertzetik joateko aukera garbia eginez. Ikusleak bere ondorioak atera behar dituelako ideiarekin bat etorririk, egitura zirkularra dute haren filmetako batzuek. Jonek heroinaren mende irauko du –haren eraginez hilko da seguruenik–, erloju baten orratzek markatzen duten denbora tarte motzean; Tasio ezagutu dugun munduan utziko dugun bezala, bere unibertso naturalean integratua, mendiarri eta ikaztobieiei atxikia; Alou berriro Itsasartea zeharkatzeko zorigaiztoko abentura arriskutsua burutzen saiatuko den bezala; **Silencio roto** (2001) filmeko

Luciak (Lucia Jimenez) gerrillaren eta guardia zibil frankistaren arteko konfrontazioen gertalekuko esperientzia itzulerako bidean itxiko duen bezala; **Obabako** (2005) biztanleek beren baitan bildurik iraungo duten bezala. Baina zirkularitate horrek ez du galarazten haren pertsonaiak bizi izandako esperientziak aberasturik gertatzea.

Nolanahi ere, Donostia, Errenteria edo Hernani aldea munduko heroinazaletasun indize handienetako guneen artean ezarri zuten arrazoiak xeheki aztertzen saiatu zen Armendariz **27 ordu** filmeko protagonistaren begirada nekatuaren bidez. Langabezia da arrazoietakoa bat, gazte talde handi bat portuan egun bateko lana lortu zain erakusten duen sekuentzian esplizituki adierazia. Horri belaunaldien arteko ezin ulertzea erantsi behar. Aitaren zurruntasunak behin betiko urrundu du Jon familiarengandik. Ezkutuan hurbiltzen da familiaren jatetxera. Barrenera begiratzen du. Jonen begiradaren samurtasunak bururatzen du film osoan zehar bere aurpegiak agertzen duen irribarre bakarra, arrebak behatzak erretzen dituenean eltzen baten estalkiari heltzean, baina aita agertzean lilura hausten da (Michel Berasategui). Protagonistak etorri den bezain isilean aldegiten du. Filmean behin bakarrik gurutzatuko da aitarekin. Portuan eserita dago, Patxik (Jon Donosti) uhartera eramateko zain. Erabateko kontrapikatuak berresten du aita mutu eta hotzaren agintea. Ondoz ondoko pikatu batek txikiagotzen du Jon dardaratia, begiradari eusten badio ere. Aita aldentzen da semea bere azkeneko 27 orduak agortzen ari dela ohartu gabe.

Behin baino gehiagotan agerikoa da poliziaren presentzia. Kaleak bor-bor daude, baina Jonen ez bide du asaldura horretan parte hartzen. Jon ospitaletik itzultzen denean, haren autobusa semaforo batean geratzen da poliziaren furgoi baten ondoran. Begiradak gurutzatzen dira. Desafiozkoa da poliziaren begirada. Jonen begirada besteratuaren zolan gaitzespen mutu bat agertzen dela ematen du. Euskadiko gune gatazkatsuenetan gertatu zen drogaren ezartze guztiz azkar hartan poliziak zirikusi handia izan zuelako susmoak baino gehiago izan ziren laurogeiko urteetan. Armendarizek osaturiko motibazio soziologiko sorta hori belaunaldi oso baten parte

handi baten hondamendiaren abiapuntua da. Beti bezala, era labur-zehatzez gauzatzen du, baina ez hargatik era gutxiago esplizituan. Elias Querejetak eta Armendariz berak maiz esana dute ez zutela drogari buruzko film bat egin nahi:

Bazen ideia bat, oso garbi geneukana, zera, ez zitzaigula interesatzen heroinaren mundua tratatzea, baizik eta droga elementu dramatikotzat erabiltzea. Ez genuen heroinazaleen topiko guztietan edo konstante guztietan erori nahi eta horregatik denboran laburra izango zen istorio bat kontatu behar genuen.

Hala izan zen zalantzarik gabe, baina ez da erraza heroina bigarren planora pasaraztea, hondora ezina da olio bezala.

Geroago **Historias del Kronen** filmean gertatuko den bezala, **27 orduko** nerabeak kutsatzen dituen inimiziaz atalak badu perbertsiozik zerbait. Helduen bizitzara hurbildu baino areago, beren burua suntsizeko zorian jartzen ditu edo erabat suntsitzen ditu, nolabait gazteok gainditzen dituen frustrazio batek, belaunaldi oso batena denez, irteerarik gabeko kale itsuan jartzen ditu.

ekoizlearekiko tirabirak gorabehera, Javier Aguirresarobek guztiz ongi moldatu zen Armendarizekin. Izan ere, errealizadorearen ondoko hitzak fotografia zuzendariak esan zitzakeen berdin-berdin:

Hitz egin genuenez, giro astun hori lortzeko oso grisa izan behar zuen denak. Jantziatarako tonu neutroak aukeratu genituen, gris eta marroi oso leunen konbinazio bat, eta dekoratuak tonalitate horren arabera eginak dira. Prestalanean, fotografia guztia ia zuri-beltz moduko zerbait izan zedin lan egin genuen.

Filma Donostiako Zinemaldian aurkeztu zen (**Tasio** ere Zinemaldian aurkeztu zen eta kritikak zein karrera komertziala onak izan ziren) eta Zilarrezko Maskorarekin saritu zuten.

Las cartas de Alou

(Alouren gutunak)

Las cartas de Alou-ren ideia Armendarizek afrikar emigranteez zuen jakin-nahitik sortu zen; Iruñeko tabernetan ezagutu zituen batzuk, denetatik saldu nahian zebiltzala. Maiz ibiltzen zen haietako batzuekin, haien etxeak bisitatu eta nola bizirauten zuten ohartu zen. Querejetarekin hitz eginik, hark proiektua onartu zuen. Landa lan berriari ekin zion: immigranteen kokalekuetara bidaiatu zen Bartzelona, Lleida, Almeria, Huelva eta Leonen zehar.

Hasieran dokumental bat egitea pentsatua zuten:

Izan ere, filmatzen hasi ginen baina etsi egin genuen, zenbait lekutan kamarekin sartzen uzten ez gintuztelako eta laguntzen zigutenen segurtasuna arriskuan jartzen genuelako. Esaterako, niretzat funtsezkoa zen bizi ziren ostatuetan filmatzea, eta guardia zibil ohi batek gobernatzen zuen haietako batean, ilegala eta ikusi nituenetatik pilatze egoera izugarriena agertzen zuena, filmatzen jarraituz gero afrikarrak salatu eta haien herrialdeetara deportatzearekin mehatxatu gintuzten.

Aurreko film luzeetan ez bezala, Alouk (Mulie Jarju) Itsasartean bizia jokatzu iritsi den gizartean integratu nahi du. Baina duintasunari eutsiz egin nahi du hori. Agiriak lortzearekin obsesionaturik badago ere, uko egingo dio Mula-ri (Akonio Dolo) paperak erosteari. Era berean, harrotasunez, uko egingo dio *ghettoa* onartzeari. Maiz askotan autoestimua malguki

baten gisa jauzi eraziko dio: ez ditu onartuko saltzaile ibiltariaren erretiluan daramatzen salgai tristeez taberna bateko bezeroek egindako bromak eta protesta egingo du irmotasunez; berdin egingo du prostituzio taberna bateko nesketako batek freskagarria ukatzen dionean (“Hire amak jar diezaan”); beste taberna batean berriro, Lleidako herri batera iritsi ondoren, coca-cola bat edateko eskubidea impositzen du zerbitzariaren ukoa gorabehera; baratze batean lanean ari dela, udare bat hartzen du eta, jabearen oihuari (Ei, beltz hori, utz ezak udare hori!), desafiatzaile erantzuten du: “Nik izena dut, zuk eta horiek bezala”, eta ondoren fruitua irentsarazten dio lagun otzanak txunditurik uzten dituen bortxaz.

Hala eta guztiz ere, Alouk saltoka ibili beharko du *ghetto* batetik bestera. Emigranteak maiz joan ohi diren lokaletan ikusiko dugu, emigranteekin biziko da, emigranteekin lan egingo du. Espainian duen lehenengo esperientzia sexualak berresten du marjinazio hori. Lagun batekin doala, bi neska ezagutzen ditu diskoteka batean. Neskek beren etxera eraman nahi dituzte, baina hori ezkutuan egin behar dute. Alouk oraindik ez daki ongi gazteleraz eta bere nahasmena erakusten du neskek etxe ondoan uzten dituztenean, itzulunguru bat eginez isilean sar daitezten. Neskek sexu harremanak izan ditzakete berekin, irrikan daude, baina ez dira gauza auzokoek haiekin ikustea onartzeko. Berdin gertatuko da Carmenekin (Eulalia Ramon, antzezleen arteko ezagun bakarra) izandako sexu elkartzetan. Isil-gordeka sartuko da haren gelan eta, Bartzelonan jadanik, ostatu txar batera joan beharko dute, eta hartara emakumearen nortasun agiriarekin bakarrik sartu ahal izango da. Marjinazioa da tolerantziaren prezioa. Carmenen aitak berak hasieran gogo onez onartuko du, baina horren tolerantziak ere badu muga bat. Ez dago prest Carmenekiko harremana onartzeko: “Hura da nik dudak bakarria eta zoriontsu izatea nahi dut”.

Oraingoan protagonista heldua bada ere, **Las cartas de Aloun** ere inimizazio historia batez hitz egin genezake, emigratzailea behartuta egon den herrialdean bizi izandako gorabeheren bidez eta beretzat ikaste prozesua ekarri dutena; derrigorrez, ikaste horren mendean jarri beharra du, aurkako

mundu batean bizirik irauten erdietsiko badu. Aurkakoa eta haren jatorrikoaren guztiz desberdina dena. Ikaste horrek, hala ere, ez du galarazten ikasgai “komenigarrienetako” bati uko egitea, mendetasuna onartzeari alegia.

Filma beste mundu batera eta beste kultura batera egiten den inimiziaz bidaia gisa planteatu nuen eta, neurri horretan, dena egituratua dago Alou ikas zezan lehenik hitz egitera, gero saltzera, lan egitera eta, azkenean, engainatzera.

Haren ikasketa prozesua bururatzen ari denean, bota egiten dute:

Horregatik, itzultzen eta prozesua berriz abiatzen saiatzen denean, azken gutun horretan esaten du: orain badakit zuriak nola tratatu’.


Armendarizek, izugarrikeria mota guztiak ekiditeko ahaleginean, emigranteak azkenean delinkuentziara bultzaturik gertatzen direlako topikoa baztertu zuen bere istoriotik:

Gehienek sineste etiko eta moral guztiz sendoak zituzten, eta harrigarria zen giro guztiz marjinalan, haietako askok nahiago zutela gosez hiltzea beren printzipioen aurkako zerbait egitea baino. Mafia, prostituzio eta drogen mundua ere ezagutu banuen ere, askoz gehiago interesatu zitzaidan zintzotasun printzipioak mantenduz aurkako ingurunean bizirik irauten saiatzen zen emigrante hori.

Edo, beste era batera esanda:

Nik uste dut une dramatiko sendoak edo esplizituak bere horretan hain nabariak dira ezen, askotan, desitxuratzten duten kontatzen ari zarenaren egitura dramatikoa. Egunerokoan gertatzen dira denok ezagutzen ditugun giza tragediak eta poz handiak eta hori askotan ez da azaleratzen.

Alouk familiari bidalitako lau gutunen erabileraren inguruan egituratzen da filma:



Bi arrazoiengatik. Lehenik, emigranteek familiei asko idazten zietela ikusi nuelako. Beren jendearekin komunikatzeko bide ohikoena da, leku askotan telefonorik ez dutelako eta, gainera, merkeagoa delako. Bestalde, horrek onartzen zidan egituran bai sintetizatu eta bai denboran jauziak egiten ahal nituelako.

Elipsi hori erabiltzen du errealizadoreak, esaterako, heriotza ez bistaratzean, berogailu errekontza txarrak eraginik Alouren lagun baten heriotzari dagokion sekuentziaz kontatzen duenez:

Dramatikoki, iradokitzea argi eta garbi erakustea baino askoz erakargiarragoa da. **Las cartas de Aloun** dramatikoki askoz biziagoa iruditzen zitzaidan irekitako atetik hotsak entzutea eta berogailuari ostikada nola ematen dion entzutea eta, gero, lagun hilaren gorputza ateratzea eta hil kanta bat kantatzea.

Filma Donostiako Zinemaldian aurkeztu zen orobat eta Urrezko Maskorra irabazi zuen.

Historias del Kronen

Historias del Kronen filmean aldez aurreko testu batetik abiatuko da lehen aldiz, Jose Angel Mañasen eleberria egokitzeko aukeraz Querejetarekin bat etorri ondoren. Eleberri hura benetako fenomenoa izan zen, batez ere irakurle gazteen artean. Eskubideak erosi zituzten eta Armendarizek gidoia idatzi zuen Mañasekin berarekin. Berrito ohiko landa lanean murgildu zen, eleberrigilearen eskutik oraingoan, eta harekin batera eleberrian azalduko giroak bisitatu zituen. Mañas ez zen aldaketan aurka azaldu, nahiz jantziteriarekin ados ez izan (Armendarizek generikoagoa nahi zuen, era horretara denboraren joana hobeto eramango zuelakoan), baina azkenean konfrontazio bat izan zuen Querejetarekin. Aldaketak gauzatu zituen: apaldu egin zuen pertsonaien gizarte estatusa, aberaskumeagoak eleberrian; pertsonaiaren bat ezabatu zuen eta garrantzi handiagoa eman zien beste batzuei (aitonari, adibidez); eta protagonistari dagokionez:

Nik ez nuen Carlos hain hotza izatea nahi, hain handiustea, hain lineala, filmean ezin eutsizkoa zelako. Hein bat ezin sinetsizkoa eta hein bat patologikoa gertatzen zen.

27 ordu filmean heroinak ahituriko pertsonaien antzera, Kronen-ean (filma izendatzen duen taberna) bildu zaleek harreman erabakigarria dute drogarekin, eta inolako interesik ez inguratzen duen gizartearekin. Haiek bezala, talde itxietan mugitzen dira eta etengabe nora ezean ibiltzen dira hirian barrena. Baina hortik aurrera diferentziak izugarri handiak dira. Hamarkada bat pasa da eta gauza asko aldatu dira laurogeiko eta laurogeita hamarreko gazteen artean. Aurreko

hamarkadaren irakinaldiaren aurrean, **27 orduko** pertsonaietan nabaritzen hasten zen “pasotismo” politikoa guztiz finkaturik dago Kroneneko mutilen artean. Lehenaren kasuan polizia, gutxienez, ez oso adiskidetsu agertzen bazen, oraingo honetan poliziak, bere agerraldi bakarrean, erronka suizida azkeneraino eramatea ekiditen du. Familiako ortorduetan telebistan ikusten ditugun berriek ere –Armendarizek esanahi bikoitzean baliatzen duena: alde batetik, Carlosen (Juan Diego Botto) familian nagusi den inkomunikazioa erakusten du, eta bestaldetik historia eta gizartearen barnean kokatzen du istorioa– ez dute aukera askorik ematen: Mariano Rubio, Espainiako Bankuko gobernadorearen aurkako epaiketa; Vicente Sanz, Valentziako Partido Popularreko buruzagiaren eskandalua, grabazio “indiskreto” batek politikan aberasteko zegoela esatean harrapatua; Planasdemunt buruzagi katalana protagonista zuen iruzurra; hiltzaile eta bortxatzaile baten epaiketa...

Neurri handi batean, familia barneko komunikaziorik eza dago Carlosen, protagonistaren gehiegikeriaren jatorrian. **Tasio** protagonistak bere egiten zituen balio batzuen eta bizimolde baten transmititzailea zen aita, eta bai **Las cartas de Aloun** nola **Secretos del corazón**en, ez dago aitaren irudirik (gainera, bigarrean, nolabait ama urrun eta hotza da); **Historias del Kronen** eta lehenago **27 ordu** filmetan, belaunaldien arteko ezin ulertze horrek protagonista gazteen aurreranzko iheserako bide ematen du.

Droga mota ere aldatu da. Heroina suntzitzaileak, hein handi batean HIESaren agertze hilgarria dela-eta, kokainari eta droga sintetikoek utzi die lekua. Ez da makala aldaketa. Heroinak deuseztu egiten ditu kontsumitzaileak eta introspektzio egoera nabarmenean ezartzen ditu. Kokainak eta diseinuzko droga berriek, aitzitik, adrenalina askatze bat eragiten dute; horrek euforia egoera indartsua dakar, eta zuzenean zubiko erronka, kontrako norabideko auto lasterketa zoroak, musika azeleratua edo sexu azkarra bezalako gertaeretara darama. Azkenekoari dagokionez, Armendarizen zinean sexua lehen aldiz agertzen zen era esplizituan, nahiz jatorrian errealizadorearena ez den historia izateak eta luzatu gabeko, kontzesiorik gabeko sexua

izateak, ariketa fisiko beti osasuntsutik haratago, berritasun hori argitzen duten.

Heriotzaren inguruan esplizitutasun bera agertzen da lehen aldiz Armendarizen zinean. **Tasion**, Paulinaren heriotza elipsi batez kontaktuko da, baina ikazkinaren semearena esplizituki erakusten da (haurra ikaztobi barrenera erortzen da film guztiko sekuentziarik dramatikoenean); esplizitutasun hori berehala bideratzen da garbiki saihesten den dolu baten bitartez. **27 ordun**, hala Jonen heriotza nola Maiterena, modu batera edo bestera, berriro era eliptikoan erakusten dira. Berdin gertatzen da, jadanik aipatu denez, **Las cartas de Alouko** protagonistaren emigrante adiskidea hiltzen denean.

Carlosek mespretxatu egiten ditu argi eta garbi ahultzat jotzen duen gizarte baten balioak. Ildo horretatik, adierazgarria da Robertorekin (Jordi Molla) duen elkarrizketa:

Txorta ederra dik hire arrebak, hi.
Ez duk ezer errespetatzen, *Robertoren erantzuna*.
Zergatik?
Hamabost urte besterik ez dik (...) Norma batzuk... zerbait, errespetatu beharra zagok. Jende gehiagorekin bizi gaituk.
Ez nazakela izorra, Roberto. Normak lerroentzat dituk. Hi eta biok ez gaituk holakoak.
Eta nolakoak gara, badakik hik?
Ez, baina bazakiat ez dudala hauek guztiak bezalakoa izan nahi.

Beste sekuentzia batean, diskoteka batean, Carlosek lagun bati gomendatzen dio:

Aurki ezak neska bat eta txortan jo, ikusiko duk nola joango zaizkian kontu txar guztiak.
Ni ez nabilek sartzeko zulo baten bila.
Eta zer bilatzen duk hik?
Etzakiat, zerbait gehiago.
Zerbait gehiago? Ba, ez zagok besterik.
Izan beharko dik
Zer?

Adiskidetasuna, maitasuna... Hi eta biok adiskideak gaituk, ezta?

Ez zagok adiskidetasunik, Roberto. Ahulen kontua duk adiskidetasuna. Indartsuek ez diagu inoren beharrrik.

Era batera edo bestera desberdinak izateko eskubidea errespetatzea “soilik” nahi duten Tasio, Jon edo Alou bezalako pertsonaien aldean, mespretxua da Carlos gehien desberdintzen duten ezaugarrietako bat. Carlosek ustezko diferentzia hori nagusitasun seinale bezala erabiltzen du. Roberto –aldarte aldakorreko eta ez-seguruko pertsonaia– ez bezala, Carlos buruargia da eta, egiatan, sendoa. Horregatik, Pedroren (Aitor Merino) azken tragikoak Roberto areago hondatzen du; Carlosek, aldiz, argitasun maila handia ez ezik, halako jarrera kontsekuente bat ere mantentzen du. Bat-batean horrenbeste lilurutzen dituzten *snuff-movies* horietako baten “nahi gabeko” errealizadoreak bihurtzen direnean, Robertok kasetea suntsitu nahi du kosta hala kosta. Carlos ezin daiteke beldurra egon eta egindakoaren erantzukizuna erreibindikatzeko du. Seguruenez, oraindik gogoan du aitona (Andre Falcon) hitzen oihartzuna, gaitzik gabeko gezur bat aurpegiratu zionekoa: “Zure hitzaren jabe izan behar duzu. Bestela, galduak gara”. Nahiz ez den ahaztu behar, Carlosek film osoan egiten duenarekin kontsekuente izateaz harro agertu arren, une jakin batean ez dela erantzukizuna bere gain hartzeko gai. Bere isiltasun koldarrak neskamea kaleratzea dakarren sekuentzia da hori: bere eromenezko bizimodua mantentzeko aldi behin bereganatzen duen dirua lapurtzeaz salatzen baitute neskamea. Hala eta guztiz ere, amaiera ireki horretan berreskuratzen du Carlosek gizarte ordenaren aurka dagoen pertsonaiaren dimentsio hori, ondorio guztiekin ordena horren aurrean amore emateko prest ez dagoenarena.

Berrero ere pertsonaiak zehazten saiatzen da, Mañasek atal batekotzat deskribaturiko jatorrizkoen aldean:

Hemen, denak desatseginak gertatzen zitzaizkidan. Carlosi, pertsonaia nagusiari, ‘xarma’ren bat bilatzen saiatu nintzen arauak hausteko eta ez betetzeko grina horretan. Hain amoralak iruditzen zitzaidan ezen hori zen agian, pertsonaia horrek zeukan guztitik, erakargarri gertatzen

zitzaidan gauza bakarra. Eleberrian zegoen guztia mantentzea, hau da, berak zalantzarik txikiena ere ez izatea, sinestezina iruditzen zitzaidan eta horregatik zalantza egin eta 'gizatasun' zerbait erakusten duen egoera batzuk erantsi nituen.

Berriro fotografia errealistara jotzen du:


Esan nion Alfredo Mayori (*fotografia zuzendaria oraingoan*) fotografia ahalik eta errealistena nahi nuela. Ildo horretatik, ahalik eta argi gutxiena eta planifikazio soilena erabaki genuen, kamerak antzezleei jarraitzeko gai izan behar zuelako ideiarekin.

Nahiz eta, haiei jarraitu ahal izateko, aurreko filmetan ohikoa zen erritmo astitsu hura aldatu beharko duen oraingoan:

Film honen erritmoa aurrekoen guztiz desberdina zen eta pertsonaiak mugitzen dituen dinamikak ekarria zen, hau da, gauez ateratzea, koka eskuratzea, larrua jotzea, dantza egitea eta horrela, gorputzak eutsi arte, egunak joan egunak etorri. Erritmoak, planifikazioak eta planoen egiturak nire aurreko edozein lanen desberdinak izan behar zuten. Nolanahi ere, niretzat puntu gorena amaierako jaiari zegoenez, ez nuen aurreko sekuentziek erritmo biziegi, lasterregi eta bortitzegia izatea nahi, bestela eszena hark indarra galduko zuen eta. Horregatik, mailakatzen saiatu nintzen bideoak jaira iritsi arte.

Hala, bideoaren irudiek ez-ohiko protagonismoa hartzen dute:

Bi arrazoiengatik. Alde batetik, biolentzia, sexu eta heriotzarako erakarpen hori, haiek jokotzat hartzen dutena, azkenean egiazko gertaera bilakatzea nahi nuen. Joko mota jakin batzuk arriskutsuak direlako ideia gustukoa nuen, itzulerarik gabekoak baitira. Bestalde, interesatzen zitzaidan kamera protagonistak bihurtzea eta haiek *snuff-movie* hori egiten duten antzezleak bihurtzea, nolabait historia guztian bilatzen ari zirena (...) Ekintza filmatzen den ikuspuntua bideo kamerara pasatzeak, nahiz itxurazko ikuspuntua den, guztia pentsatua eta planifikatua zegoelako, dokumental faltsu bat filmatzeko bidea ematen zidan. Fikzioa eta



errealitatea nahasten dira sekuentzia horretan eta joko bikoitza egiteko bide ematen zidan, halako eran non, aldi berean, fikzioa dokumentala den eta dokumentala fikzioa den.

Agian horregatik sekuentzia hori dokumentalaren tentsioaren eta bere zine guztian mantentzen den tentsioaren arteko erakusgarririk onena da.


Secretos del corazón

Aspaldidanik, Armendarizen lagun bik, Imanol Uribe eta Andres Santanak, haren film bat ekoiztu nahian zebiltzan. Berriro proposatu ziotenean, berrogeita hamar urteetan zehar gertatzen zen gidoi bat idazten ari zen, kontrabandisten historia bat, Nafarroa, Pirinioen bestaldea (Frantzia), Bartzelona, Brusela eta Portugal gertaleku zituena. Produkzio garestia zen eta ekoizleek onartu zioten, baina beste proiektu bat baztertua izanik, beste gidoi aurreratuagoren bat ez ote zuen galdetzera bultzatu zuten. Modu horretara, Armendarizek finantzaziorik lortu gabeko aspaldiko gidoi bat berreskuratu zuen, garai batean “*Las voces de los muertos*” (Hildakoen ahotsak) izenburu zuena eta, azkenean, **Secretos del corazón** bilakatuko zena.

Oraingoan, hasieratik itxitako gidoi bat zen eta, autobiografikoa ez bazen ere, bai haren haurtzaroko oroitzapenez, pertsonaiez eta gertalekuez beterikoa. Haur bat dugu kondaira honetako protagonista, filmeko ikuspuntu bakarra dakarrena. Haur horrek, Javik, aurreko filmetako protagonisten aldean, osagai desberdinak ditu arauetara aurre egiteari dagokionez. Javiren kasuan, bere burua ezagutzeko ahalegin setatia da kontua, gizarte giro guztiz hermetiko baten barrenean:

Ausardiaren eta beldur txikien nahasketa biltzen dituen Javiren begiradaren bitartez, tituluak gogora dakartzan sekretuak, haurarentzat sekretu direnak, aurkitzen ditugu, eta horiek mutikoa gizarte arauarekiko begirunetik, ia Erdi Aroko gizarte ordena nagusi den gizarte batek ezarritako isiltasunetik aldenaraziko duten³.

3. JEANCOLAS, Jean-Pierre: Filmari egindako kritika, *Positif*, 441. zk., 1997ko azaroa. 68. or.



Javi oraindik ezin daiteke printzipio eta segurtamenean jabe izan. Zalantza betetako jakin-mina da haren motorra. Estalkiak kentzeko premia indarrez sentitzen hasten da. Opakutasun horren kontra egiten du begirada indartsu, sakon, beti galdetzaile batek. Haren aurrean pilatzen diren sekretuek eta etengabeko galderek helduen erantzun luzagarrietan egiten dute estropezu beti. Aitonaren (Joan Valles) ateismoa, horren lagunari herrian ezarritako bakartzea, izeben ezkongabetasuna (Charo Lopez eta Vicky Peña bikainak), irratien urrutiko ahots ulertezinak (Armendarizen haurtzaroko tresna mitikoa, hemen ia rol protagonista hartzen duena), erlijio errituak, Carlos (Iñigo Garces) lagunaren aita haserrekoraren nortasuna, lagun horren amaren heriotza, aitona bere gogoetan bakartua edo Maria izebaren ardozaletauna, horiek guztiak etengabeko hesiak dira Javiren ezagutza gogoaren aurrean.

Haren anaia Juanek (Alvaro Nagore) bakarrik dosifikatzen dizkio argibideak erdizkako erantzunen bidez. Horiek eta haren begirada etengabe miatzailea oinarri harturik, labirinto sarriari irtenbideak aurkitzen joango da. Isiltasun mukurua horren aurrean, aginpidea ukatzen duen egintza batek, guztiz kontziente honek, bururatuko du Javiren errebolta. Erlijiosoen ikastetxeko ikasturte amaierako teatro emankizunaren atarian, bere anaia Tragaflo Magoaren papera galarazi zion salaria ixten du gela batean. Anaiak papera berreskuratzen du, baina berak badaki horrek ikastetxetik egotea ekarriko diola, halako askapen baten gisa bizi izango duen gertaera.

Ez du zorte hobea sexuaren misterioetan barneratzeko saioetan: ez du lortzen osabak (Carmelo Gomez) zer esan nahi duen “larrua jo” azaltzea, horrek apaizengana bidaltzen baitu “horiek dena baitakete, ia ezer probatu ez badute ere”. Izeba bezeroei jantziak saiatzeko ari den gelatik bidaltzen dute, emakumearen gorputzaren misterioak aurkitzeko zegoela; Julia, kulerok anaia nagusiari eta haren adineko mutilei erakutsiz pezetatxo batzuk irabazten dituenak gozokiari pa eginda uzten du eta... igandeko pagarik gabe.

Baina, ezer baino areago, inimiziazko filmen artean nagusi dugu **Secretos del corazón**. Burutik burura ikaste historia bat

ikusten dugu bertan, Javirena, zortzi urteko mutilarena, esanahi guztiz desberdineko bi munduren artean, bata Iruñean eta bestea bere herri txikian kokaturikoen artean kulunka dabilena. Isiltasunak eta sekretuak pilatzen dira bietan; Javik begirada erne eta sakonaren bidez (filmaren aurkikuntza handietako bat) agerian jarriko ditu, harik eta tolesgabetasuna galdu arte. Borroka horren haritik, Javi bizitza aurkitzen joango da. Aitaren heriotzaren sekretuak ezkutuko sexuarekin (bere amaren –Silvia Munt– eta osabaren artekoarekin) zerikusi handia duela aurkituko du, eta era berean izeba Mariak etxe hutseko gizonarekin (Chete Lera) dituen harreman ez gutxiago ezkutuek etxeko agonia ahotsak itzaliko dituzte.

Iniziazio bide horretan beldurrak atzean uzten joango da, hainbat lekutan pilatu den beldurra: etxe hutseko paretez bestaldea; ikastetxeko apaizen autoritate zorrotza; Carlos lagunaren aitaren ahots ikusezina, aulki gainean haren jaka eta kapela militarrek erdizka besterik ikusi ez baitu Javik; ukuiluko gaueko iluntasuna ardo botila baten bila bidaltzen dutenean; elizako iluntasuna bera –nahita sortua oraingoan– zazpi hitzen sermoian; aita hil zen besaulkitik entzundako oihuak; edo zeharkatu nahi ez duen ibaiko mugarriak, harik eta, filmearen amaieran, izebari agur besarkada emateko igarotzen duen arte.

Javi aitaren hutsa aitonaren bidez betetzen saiatzen da, aita irudia berreskuratu arte, osabak hezurmamitua oraingoan –bide batez, ama irudia ere– (Jonek **27 ordu** filmean osabarekin egingo duenaren antzera, helduleku bakarra, Patxi lagunarekin batera, nahiz honekin bakardade sentipena partekatzen duen).

Secretos del corazónen, bestalde, berritasun bat gertatzen da Armendarizen aurreko zinearen aldean. Javiren protagonismo nabarmena gorabehera, lehenengo aldiz emakumezko pertsonaiek gizonaizkoen mendean egoteari uzten diote. Protagonistaren amak eta bi izebek osatzen duten hirukoteak bizitasun handiagoa hartzen du eta filmaren tituluak agertzen dituen sekretuen giltzak daramatzate emakume horiek. Aurrerago, bai **Silencio** rotoko Luciak nola **Obabako** maistrak dagozkien kontakizunetako ikuspuntu nagusia dakarte.

Secretos del corazón, bestalde, dokumentaletik gehien aldutzen den filma da, Armendarizek ordu arte egindakoen artean. Baldin eta **Tasio** nafar ikazkinen mundu meharraren birsorkuntzatik abiatzen bazen, **27 ordu** laurogeiko urteetako drogaren mundua irudikatzen bazuen, **Las cartas de Alouk** Afrikatik jauzi egin ondoren Espainian bizirauten duten emigranteen aztarnari jarraitzen bazion eta **Historias del Kronenek** laurogeita hamarreko urteetan bere onetik ateratako gazteriarri heltzen bazion, **Secretos del corazón**en materiala askoz hauskarroagoa da, haurtzaroko oroitzapenez eta haur begirada baten barnera egindako bidaia dardarazlez bilbatua baita.

Lan sentibera da, ahalik eta gehien neurturikoa. Errealizadoreak berriro Javier Aguirresarobe du lankide:

Giro bat sortzeaz hitz egin genuen, fantasiara iritsi gabe, misterioitsua eta anbigua izan beharko zukeena, batez ere inguru jakin batzuetan, hala nola etxe hutsean edo gela batzutan. Argilun asko izatea eta argiarekin jolastea nahi genuen argia leihuetan zehar iraz zedin. Niretzat garrantzi handia zuen landa mundua hirikotik bereizteak, horrek eragin handia zuelako haurraren. Hori dela eta, Javierrekin hitz egin nuen eta herriko irudiak tonu beroetan egitea erabaki genuen; hiriarri zegokion guztia, ordea, tonu urdinagoak, hotzagoak... ziren.

Zinerik komertzialena batez ere kontakizun esplizituetara lerratzen den garai honetan halako historia intimista batek publikoari iritsiko ote zitzaion izan zen errealizadoreari egin zizkieten aurreneko galderetako bat:

Niretzat oso erronka handia zen jendea oraindik sentimendu barneratuekin eta ez bakarrik esplizituekin erreakzionatzeko gai ote zen ikustea. Egjatzatu nahi nuen telebistak, hain boladan dauden programa horien guztien bidez, suntsitua ote zuen bizitza, maitasuna, gezurra, engainua aurkitzen denean sentitzen den mundu misterioitsu eta magiko hori ulertzeko gaitasuna. Dena jokatzeko ari nintzela pentsarazten zidan zerbait zen.

Horregatik, Armendariz harriturik agertu zen, batez ere gazteenen artean, **Secretos del corazón**ek lorturiko arrakasta komertzialaren aurrean. Oskarren banaketan, finalista izan zen atzerriko film onenen artean. Baina promozioa ez zen behar bestekoa baliabideen aldetik, batez ere AEBetan banatu ez zutelako.


Film horretan Puy Oria berretsirik gertatu zen produkzio buruan, eta handik aurrera ezinbesteko pieza bilakatu da Armendarizen zinean. Oria Films ekoiztetxea sortu zuten elkarrekin, eta gaur arte errealizadorearen ondoko eta azken hiru filmak ekoiztu ditu. Oriak lan egina zen produkzioaren arloko hainbat egitekotan, hainbat zuzendariren filmetan: Victor Erice, Manoel de Oliveira, Jose Luis Garcia Sanchez, Carlos Saura, Imanol Uribe, Arturo Ripstein edo Ernesto Telleria. Armendarizentzat lan egin zuen, bestelako zereginetan, **Las cartas de Alou** eta **Historias del Kronen** filmetan eta harrezkero ezinbesteko parte izan da errealizadorearen lan guztietan.

Silencio roto

Silencio roto filmean Armendarizek errealitateari itsatsitako pertsonaia sorta bat erabili zuen berriro, errealitate hori iraganean kokaturik badago ere. 1944tik 1948ra, mendiko herri batean maki talde bat frankismoaren aurka borrokatzen da. Berriro (des)orden sozialaren aurkako errebolta, oraingoan izaera kolektiboa hartzen duena. Filmear zehar gerrillariak antolatzen dira, baita iraupen gutxiko garaipenak lortu ere (herria zenbait orduz hartzen dute) eta ilusiorik gabe amaitzen dira, azken batean, bai baitakite beren borroka, halabeharrez, bizirik irauteko borroka soila besterik ez dela.

Oraingoan landa lana dokumentazio historikora mugatzen da, baina giroa bilatzeko soilik. Ez da gertaera historiko zehatzez hitz egiten, nahiz kontaktzen diren guztiak aise identifika daitezkeen benetan gertaturiko beste hainbesteri baitagokie. Armendarizi gehien interesatzen zaiona zera da, eskematismo mota orori ihes egiten dioten pertsonaia sorta sortzea, beraien bidez gertaera batzuk beren konplexutasun osoan birsortzearen, gertaera horiek zenbaitetan idealismo zama gehiegirekin azaldu baitira, alderdi batetik zein bestetik.

Alderdi horretatik esanguratsua da **Silencio roto** eta ondoko urtean Javier Corcuera zuzenduriko eta Montxo Armendariz eta Puy Oriak ekoizturiko **La guerrilla de la memoria** (2002) dokumentala konparatzea. Era bitxian, fikziozko filmear argilunen mendean ageri diren pertsonaia ugariak atal bakarreko pertsonaiak bihurtzen dira Corcueraen



dokumentalean, non benetako gerrillari talde bat elkarrizketatzen duen, azkenean haiek liluraturik gertatzen baita. Aitzitik, Armendarizek pertsonaia konplexuak sortzen ditu, tolesez beterikoak eta kontradiktorioak askotan. Horrela, bere fikziozko pertsonaiak guztiz errealak eta sinesgarriak dira azken buruan.

Eskematizatzeko edozein asmotatik at, berezko bitzta duten pertsonaien galeria horretan datza filmaren lorpen handienetako bat. Hilario (Alvaro de Luna, bere antzte onenetako batean), maisu zigortua da, tabernan bi baso ardoren artean bere porrota gogoan iraultzen duena; egoeraz jakitun izanik ere, gerrillariei lagunduko die eta gutunak idatziko dizkio Genaro (Joan Dalmau) zaharrari, horren semea Frantziara ihes egin ondoren bizirik dagoelako ezinezko ametsean adoretuz. Genarok, eromenean murgildurik, bere burua engainatzea nahiago badu ere, Hilariok badaki gerrillarien borroka irabazezinaz irakurketa errealista egiten eta, bere ahalbideen arabera, irabazleei aurre egiten jarraitzen baldin badu, soilik duintasun apur bat mantentzeko modu bakarra delako egiten du.

Antzeko zerbait gertatzen zaio Teresari (Mercedes Sampietro), Cosme (Pepo Oliva) senarraren ondoan jarraitzen duena; baliaezintasuna dela-eta, Cosme faxista, elbarritu eta salataritari gorrotoa dario, eta agian filmeko pertsonaia atal bakarrekona da. Teresak bezala, Juanak (Asuncion Balaguer) isiltasunean sufritzen du semearen heriotza, oraingoan Gerardo senarraren eromena ez areagotzearren.

Emakumeak dira beren oinazeari ihes egiteko ezintasunaz kontzienteenak, biktima ahaztuak eta isilak. Hilotza identifikatzea utziko dien zain, hildako gerrillari bakoitza ekartzen dutenean herriko emakumeak elkarren kontra estutzen diren sekuentziak ikaragarriak dira. Gizonezko protagonisten lagun soila izatea gainditzen zuten lehenengo emakumezko pertsonaiak **Secretos del corazón** agertu baziren ere, **Silencio roton** historiaren erabateko ardatz bihurtzen duten garrantzia bereganatzen dute.


Armendarizen hitzetan:

Silencio rotoko kontakizuna idazterakoan, emakumezko pertsonaiez interesatu nintzen zeren, asko irakurri ondoren, nik kontatu nahi nuen mundu hartako babesgabeenak zirela ondorioztatu nuen, eta gerrillari batek, esaterako, eskaintzen zidana baino historia askoz aberatsagoa kontatzeko bide ematen zidaten. Emakumeen historiak askoz gehiago kontatzen zuen hondamendi eta oinaze horretaz guztiaz⁴.

Eta begiradak. **Secretos del corazón**en bezala (eta Armendarizen filmografiako filmerik borobilenez ari gara, **Tasiorekin** batera, eta hori asko esatea da), hitzek baino askoz gehiago kontatzen dute begiradek. Hori ezin hobeki argitzen duten bi sekuentzia bikain daude, esanahi osagarrikoak. Luciak (Lucia Jimenez) eta Solek (Maria Vazquez) elkarri egindako begirada bana dute. Lehenengoa Teresa eta Cosme izeba-osabari tabernan laguntzeko herrira etorri eta Manuelez (Juan Diego Botto) maitemindu da, azkenean gerrillarekin batuko den mutila; Sole Guardia Zibileko kabo gazte baten emaztea da, higuin du makien aurkako indarkeria eta gerrillarien emazteen kezka bera bizi du senarra etxera itzuli artean, gerrillaren aurkako erasoaldi bakoitzaren ondoren. Bi sekuentzietako lehenean, Solek, kuartel-etxearen segurtasunaren babesean, etxeko leihotik begiratzen dio Lucia nahigabetu bati; bigarreanean, tabernako leihotik Luciak begietaratzen du oinazearen eta kexaren artean dagoen Soleren begirada, herritik aldegiterrakoan, atzean senarra hilotz uzten duela. Bi begirada gurutzatze horietan filmaren esentzia dago.

Silencio roto, gainera etorkizunik gabeko amodio baten historia da. Filma hiru une kronologikoetan (1944, 1946 eta 1948) garatzen da, Manuel eta Luciarentzat maitemintze, banantze, mutilak ezinbesteko ihesean mendira jotzen

4. Errealizadoreak Lola Mayori egindako adierazpenak, *Montxo Armendáriz. Itinerarios* (Hilario J. Rodríguez, ed.), Ed. Ocho y Medio / Asociación Cinéfila Re Bross - Festival Solidario de Cine Español de Cáceres / Filmoteca de Extremadura / Asamblea de Extremadura, Cáceres, 2007.




duenean, eta amaiera tragikoaren aldiak dira. Berriro emakumeak, Luciak, buruargitasuna irudikatzen du. Badaki zer gertatzen ari den eta ez du itxaropenik, horregatik gerrillaren mezulari izateari uzten ez badio ere. Manuel errealitateaz gutxiago jabetzen da, ordea. Bizitzeko gogoa eta, berak dioenez, inoiz hautsiko ez dioten irribarre hori pitzatzen hasten dira mendira igotzen denean. Eta ez soilik borrokaren latzagatik eta mendiko bizimodu estuagatik, baizik eta konturatuko delako gerrillariak berek hil dutela bere aita, orobat gerrillaria zena nahiz gero eta heterodoxoagoa.

Escenario móvil (2004)

Extradurako Juntaren lankidetzarekin burutua, Luis Pastor musikariak Extradurako hainbat herritan egindako itzulia jarraitzen duen dokumentala dugu **Escenario Móvil**. Bi mila biztanlez beheitiko herriak bisitatzuz buruturiko esperientzia horrek La Barraca dakar gogora argi eta garbi, Garcia Lorcarekin ibili zena Espainia errepublikano hartako herrietan zehar. 2003ko abuztuaren lehenengo hamabostaldian gauzatu zen filmaketa, eta azkenean 120 orduko material filmatua bildu zuten.

Armendarizek inolako gidoirik gabe lan egin zuen, aldez aurreko ideiarik gabe. Ezagutzen ez zituen herri batzuen bidera atera zen eta, gehienbat, ez-ohiko apaingarririk gabeko egunerokotasun batekin egin zuen topo. Filma zeharkatzen duen topiko pilaketa aurpegiratu zaio batzuetan, baina azken buruan horixe da errealizadoreak jaso nahi zuena. Kontua da egunerokoa ikusgarriarekin bateraezina dela beti, berak maiz adierazi duenez. Haren kanpoko begiradak balioespenak saihesten ditu berriro ere. Dokumental bat inoiz ez da errugabe eta guztiz objektiboa, baina **Escenario móvil** hori lortzeko gertu dago.

Filmatzeari eta lekukotasunak biltzeari uzten ez dion kamera bat erabiliz eskaintzen den Extradadura, betiereko zaharturikoa, ohitua dago gazteak bere laztasunetik aldegin dezaten, erresistentzia jarri eta fruituak oparitzen ez dituen



lurra baita, udaldi bereziki itogarri baten sute ugariak erraustua, ia bere geldotasunaren jakitun dena. Hori guztia gorabehera, filmak samurtasun dosi handiak transmititzen ditu, baita baretasun gainaxal leun bat ere. Era berean, ikuslea nora ezeko bidaiaren atseginak harrapatu behar dira, itzulerako albuera argazki ikusgarriak gabe eta monumentu gogoangarrien ohiko katalogorik gabe.

Filmak musikari eta zinegileen lan pozgarria transmititzen du, agian adierazteko zaila dena baina irudiek ezin hobeki helarazten dutena. Gehienbat, muntaia lana da. Sei hilabete iraun zuen muntaia eta egunerokotasuna Armendariz lan guztiak beti nobleki dituen begirune hotz horrekin atzematen duena. Nolabait, **Escenario móbilek** transmititzen duen pozak Marc Recha-ren **Dies d'agost** (Abuztuko egunak) oroitarazten du, bi filmen arteko desberdintasun guztiak gorabehera.

Obabarekin, Donostiako Nazioarteko Zinemaldiari hasiera eman zion filmarekin, Armendarizek bere filmografia guztiko lanik konplexuena hartu zuen bere gain, hots, Bernardo Atxagaren *Obabakoak* eleberri bikaina bezain sailkaezina egokitzeko lana. Arriskuaz ohartzen zen errealizadorea, film honekin bere aurreko zinearekin hausten baitzuen alderdi askotatik:

Ordu arte kontatu nituen historiek ikuspuntu bakarra zuten, protagonistarena. Historia linealak dira, narrazioak berak ekarriak, eta denbora eta espazioarekin esperimentatu eta jokatzeko gogoia nuen, filmaren egitura dramatikoa hautsiz (...). *Obabakoak*, Atxagaren testuak hori guztia egiteko bide ematen zidan, istorio batzuek beste batzuk osatzen dituzte, eta hori zinearen barrenean egitura gisa asko gustatzen zait eta lehen ez nuen hori egiteko aukerarik izan⁵.

Obabakoak eleberrian kontakizunak nahasi egiten dira, batzuek besteak dauzkate zenbaitetan eta estilo epistolaretik lehen pertsonako kontakizunera edo hirugarren pertsona kontaturiko ipuinetara egiten dute jauzi. Paraleloki, denbora aldaroka dabil, XX. mendearen hasieratik gaurko egunetaraino, geografia Euskadi edo Gaztelatik Alemaniaraino mugitzen den bitartean.

5. Idem. 4. oharra.

Berriro errealizadoreak berak erakusten digu zein izan ziren giltzarriak egokitzapenari ekiterakoan:

Obabakoak irakurtzerakoan, narrazio bakoitzaren independentzia gorabehera, batasun bat bazegoela iruditu zitzaidan. Bakardadea, nortasun pertsonala eta kulturala, indarkeria, literatura sorkuntzari buruzko gogoeta... istorio guztietan ageri ziren. Niri gai horiek guztiak ateratzea interesatzen zitzaidan eta, horien arabera, hobekien egokitzen ziren narrazioak bilatu nituen (...). Batasun bat nahi nuen aniztasunaren barrenean. Munduaren mikrokosmos bat da Obaba, giza egoeraren atal ugariz hitz egiten da hor. Nik munduaren isla izango ziren bizi, genero, izaeren puzzle bat nahi nuen⁶.

Armendarizentzat

bitizta ulertzeko era baten metafora da, bitizteko era bat. Orobat, misterioaren izaerari eta ezezagunaren bilaketari buruzko gogoeta bat da. Ez da galtzen ari den leku bat, ezta existitzen dena ere. Ez da uki daitekeen zerbait. Espazio zehatz batzuetan kokaturik dago eta, oso Euskal Herriko irakurketa badu ere, ahalik eta unibertsalena izatea nahi nuen; kultura aldetik ezagua gerta litekeen guztitik ihes egitea⁷.

Materiala “ordenatzeko” emakumezko pertsonaia batetik abiatzen da, Lourdes gaztea (Barbara Lennie, benetako aurkikundea). Protagonista Obaban agertzen da, bere baitan bilduriko herri horretan, non errealitatea behatz puntetan dabilen eta iragana orainaren zirrituen artetik igarotzen den. Bere bideo kamerarekin errealitate zaputz hori, batera guztiz atsegin eta nahasgarri gertatzen zaiona, atzematen saiatzen da. Lourdesen pertsonaia, nolabait, Armendarizek hain gustuko dituen inimiziazio historia horietako baten protagonista da. Haren *off*-eko ahotsak aitorzen du lehen sekuentziatik:

6. Begoña Piñari egindako adierazpenak *La gran ilusión* aldizkarirako.

7. Paula Pongari egindako adierazpenak *Fotogramas* aldizkarirako.

Lourdes Santis dut izena, 23 urte ditut eta orain dela oso gutxi arte pertsona normala nintzen. Esan nahi dut mundu guztiak egiten dituen gauzak egiten nituela ...

Lourdesen nahasmena areagotuz doa hainbat pertsonaia inguratzen dituzten misterioak susmatu arau: maistra (Pilar Lopez de Ayala, haren lanen artean ñabarduraz beteenetako bat), ingeniaria (Peter Lohmeyer), Esteban heldua (Lluís Homar), Ismael (Hector Colome), Tomas (Txema Blasco), Miguelen ama (Mercedes Sampietro). Lourdesen begiradak, haren kamerarenean bikoiztua joko metazinematografiko interesgarrian, ohorezko lekua hartuko du Armendarizen zineko begirada goitarren galerian. Antza denez, Miguel (Juan Diego Botto) da “normaltasun”aren esparruko bakarra eta Lourdesek Obabako biztanle gehien kontrapuntu erreal gisa baliatuko du.

Pena da Armendarizek Lourdes hirian erakustea, honelako film konplexu bezain irekian ongi ulertzen ez den sekuentzia esplikatzaile multzo batean. Berak aitortuko zuenez, errealitatezko bainu horrek kalte egiten dio protagonistaren gainerako istorioa garatzen den misterioari. Atal batek filmaren estilo batasuna hausten du. Lucas (Eduard Fernandez) protagonista duenaz ari gara.

Baina ez batak ez besteak ez dute iluntzen askotariko irakurketak dituen film hau: sentiberatasun poetiko aztoratzailea ageri du, haren eszenaratze konplexuari erraztasuna dario eta Aguirresarobe leialak bikain fotografiatu du. **Obaba** errealizadorearen filmik borobilena ez izanik ere, lirikaren dosi garaienak iristen dituena da, eta **Tasiotik** lirikotasun horrek ezaugarritzen du Armendarizen obra guztia, are itxuraz hartaz gehien gabeturiko tituluak eta haren zinemaren une ederrenetako batzuk ere. Kritikaren parte batek ez zuen **Obaba** ulertu, baina zalantzarik gabe espainiar zinearen azken hamarkadetako film aberatsen, iradokitzaileen eta leunenetako baten aurrean gaude. Denbora lekuko.

Momentos memorables
Une gogoangarriak



Fotografías / Argazkiak: Archivo familiar



Primera comunión. Olleta, 1954.



Con varios amigos en Extremadura, 1999.



Festival de Pontarlier (Francia), con su director Pierre Blondeau, 1998.



Entrega del Gallico de Oro, Sociedad Napardi, San Fermín 1997.



Con Pilar M. Vaseur,
Directora del Festival de
Nantes (Francia), 2002.



En Marruecos, con varios amigos, 1997.



Con sus actores, en la entrega del Premio Nacional de Cinematografía, 1998.



Presentación de *Las Cartas de Alou* en Lérida, 1991.



Con varios amigos en el estreno de *Silencio Roto* en Pamplona, 2001.



Con el director Alex Cox, Los Ángeles, 1998.



Con Miguel Ríos y varios amigos en Lanzarote, 2000.



Entrega del Premio Ondas, 1997.



Entrega del Premio Nacional de Cinematografía, 1998.



Con varios amigos de los Salesianos, 1967.



Agustín Díaz Llanes, Enrique G. Macho, Antonio Gasset y Montxo en la embajada de Francia en Madrid, 2000.



Rodaje de *Secretos del Corazón*, con Charo López, 1996.



Con Luis García Berlanga en la Filmoteca Portuguesa, durante la Expo de Lisboa, 1998.



Presentación de *Historias del Kronen* en el Festival de Canes, 1995.



Entrega del Premio Príncipe de Viana, en Viana 1998.



Tradicional comida de los Oscar con directores de Hollywood en Los Ángeles, 1998.



Acto en la Academia de Hollywood, Los Angeles, 1998.



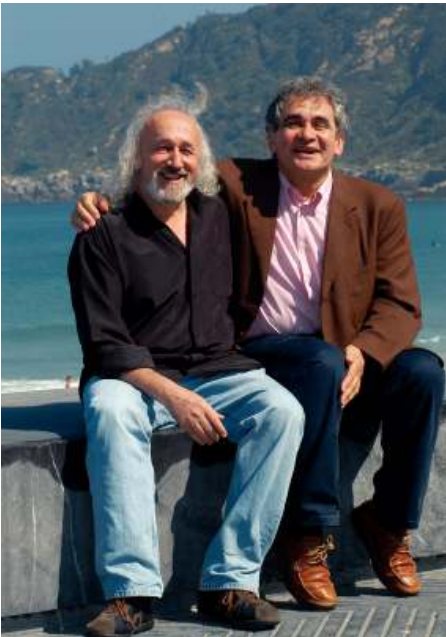
En el taller de los Salesianos, reparando una televisión, 1966.



Presentación de *Silencio Roto* en el Lincoln Center de New York, 2001.



Con Javier Aguirresarobe en el rodaje de *Obaba*, 2004.



Con Bernardo Atxaga en el Festival de Cine de Donostia, 2005.



Inauguración Festival de Cine de Donostia, 2005.



Con Lucía Jiménez,
en Saragüeta, rodaje
de *Silencio Roto*,
2000.

Filmografía

FILMOGRAFÍA

1979.- BARREGARRIAREN DANTZA

35m/m, 13 minutos; * Guión y Dirección

- "Mikeldi de Plata" Festival Internacional de Cortos de Bilbao
- Primer Premio de Cine Vasco, Festival Internacional de Cortos de Bilbao
- Premio Especial Calidad de la Dirección de Cinematografía del Mº de Cultura

1980.- IKUSMENA

35m/m, 14 minutos; * Guión y Dirección

- Primer Premio de Cine Vasco, Festival Internacional de Cortos de Bilbao
- Premio Especial Calidad de la Dirección de Cinematografía del Mº de Cultura

1981.- IKUSKA 12

35m/m, 10 minutos; * Guión y Dirección

- Premio Especial Calidad de la Dirección de Cinematografía del Mº de Cultura

1981.- CARBONEROS DE NAVARRA

35m/m, 27 minutos; * Guión y Dirección

- Gran Premio del Cine Vasco, Festival Internacional de Cortos de Bilbao
- Premio Especial Calidad de la Dirección de Cinematografía del Mº de Cultura

1984.- TASIO

35m/m, 96 minutos; * Guión y Dirección

- Primer Premio "MAKILA DE ORO" Festival de Biarritz
- Segundo Premio Sección Oficial del Festival de San Sebastián

- Premio FIPRESCI, Festival de San Sebastián
- Premio "ATENEO GUIPUZCOANO", Festival de San Sebastián
- Premio Mejor Primera Película, Festival de Chicago
- Premio Mejor Película Revista "Fotogramas"
- Premio Mejor Película "Antena 3"
- Premio Mejor Película Revista "Reseña"
- Premio Mejor Interpretación Masculina a Patxi Bisquert en el Festival de Burdeos
- Premio Mejor Interpretación Masculina a Patxi Bisquert en el Festival de Tenerife
- Premio LONG PLAY "REVELACION" a Montxo Armendáriz
- Primer Premio "ANFORA DE ORO", Semana Internacional de Melilla
- Premio Mejor Dirección Festival de Cartagena de Indias
- Premio Mejor Fotografía Festival de Cartagena de Indias
- "GENZINIA DE ORO", Festival de Trento (Italia)
- Premio "GEORGE SADOUL" de París

1986.- 27 HORAS

35m/m, 90 minutos; * Co-guionista y Dirección

- "CONCHA DE PLATA", Mejor Dirección, Festival de San Sebastián
- Premio "ATENEO GUIPUZCOANO", Festival de San Sebastián
- Premio "ONDA MADRID" Mejor Director de Cine 1986
- Premio Mejor Película Festival Montpellier
- Premio "LUIS BUÑUEL"

1990.- LAS CARTAS DE ALOU

35m/m, 91 minutos; * Guión y Dirección

- "CONCHA DE ORO", Festival de San Sebastián
- "CONCHA DE PLATA" Premio Mejor Interpretación Masculina a Mulie Jarju en el Festival de San Sebastián

- Premio "FIPRESCI", Festival de San Sebastián
- Segundo Premio en el Festival de Colonia (Alemania)
- Premio Mejor Guión Círculo de Escritores Cinematográficos
- Premio Mejor Fotografía Círculo de Escritores Cinematográficos
- Premio Mejor Película Círculo de Escritores Cinematográficos
- Goya al Mejor Guión
- Goya a la Mejor Fotografía

**1991/92.- AUDIOVISUALES PARA EL «PABELLON DE LOS
DESCUBRIMIENTOS» EN LA EXPO 92**
Videos y montajes en cine 35m/m

1995.- HISTORIAS DEL KRONEN
35m/m, 95 minutos; * Co-guionista y Dirección

- Sección Oficial Festival de Cannes
- Goya al Mejor Guión Adaptado

1997.- SECRETOS DEL CORAZON
35m/m, 101 minutos; * Guión y Dirección

- Premio "Ángel Azul" en el Festival de Berlín a la mejor película europea
- Candidata al "OSCAR" en la categoría de mejor película de habla no-inglesa
- Premio cinematográfico del año a la mejor película otorgado por el programa "La noche de..." de ETB
- Premio del público a la mejor película en el Festival Internacional de Huesca
- Premio "Olid Meliá de Valladolid" a la mejor película española
- Mención especial "Olid Meliá de Valladolid" a los actores infantiles
- Premio Ondas a la mejor película del año
- Premio "Hugo de Oro" del público a la mejor película en el Festival Internacional de Chicago

- Premio del público en el Festival de Cine Español de Toulouse
- Premio "Magazine" de Canal + a la mejor película del año
- Goya a Andoni Erburu, mejor actor revelación
- Goya a Charo López, mejor actriz de reparto
- Goya a la mejor Dirección Artística
- Goya al mejor sonido
- Premio del público a la mejor película en el Festival Internacional de Miami
- Premio San Jordi a la mejor película española de 1997
- Premio de la cartelera "Turia" de Valencia, a la mejor película española de 1997
- Premios "El Mundo" del Cine Vasco: Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Guión, Mejor Fotografía, Mejor Vestuario, Galardón a los jóvenes valores.

2001.- SILENCIO ROTO

35m/m, 110 minutos; * Guión y Dirección

- Seleccionada para los premios de la Academia Europea 2001
- Premios de cine Olid Meliá: - Mejor Película -Mejor Actriz: Mercedes Sampietro
- Premio Dèpêche du Midi del Festival de Cine Español de Toulouse: -Mejor Película y Mención especial a: Mercedes Sampietro
- Festival de Cine Ópera Prima ciudad de Tudela: -Mejor Película
- Mejor Actriz: Lucía Jiménez
- Premio CEC'2001 -Mejor Actriz Secundaria: Mercedes Sampietro
- Premio C.I.C.A.E. (International Confederation of Art Cinemas) – Festival internacional de películas de amor de Mons
- Semana de Cine Vasco de Vitoria-Gastéiz -Premio del Público "Mejor Película"
- Festival du Cinéma Espagnol de Nantes -Premio "Julio Verne" -Mejor Película"

- Premios “El Mundo” del Cine Vasco: -Mejor Película -Mejor Dirección -Mejor Guión -Mejor actor de reparto: Joseba Apaolaza
- Festival du Cinéma Espagnol de Nantes -Premio Tatú Tumpa al mejor guión

2003.- ESCENARIO MÓVIL


*** Guión y Dirección**

- Mejor Documental, Premios El Mundo al Cine Vasco, 2004
- 52 Festival Internacional de San Sebastián, sección “Horizontes Latinos”
- Festival de Cine de Málaga (2005)
- Festival de Cine Español de Nantes (2005)
- Semana de Cine Español de Béjar (2005)

2004.- OBABA

*** Guión y Dirección**

- Inauguración del SPANISH CINEMA NOW en el Lincoln Center (New York)
- Inauguración del 53º Festival Internacional de San Sebastián
- Seleccionada por La Academia Española para optar al Oscar de película de habla no inglesa
- Festival Internacional de Cine de Toronto, sección Maestros
- Festival Internacional de Cine de Hamburgo
- Diez nominaciones a los Premios Anuales de la Academia de Cine Española (Goyas)
- Ganadora del Goya al mejor sonido
- Mejor Película, ASSOCIATION OF ENTERTAINMENT CRITICS (ACE) de New York
- Mejor Actriz a Pilar López de Ayala, ASSOCIATION OF ENTERTAINMENT CRITICS (ACE) de New York
- Festival Internacional de cine de Bangkok

- 
- Festival Internacional de Estambul
 - Festival Internacional de cine de Guadalajara (Mexico)
 - Festival Internacional de cine de San Francisco
 - Premio Internacional Terenci Moix 2006

PRODUCTOR

2002.- La guerrilla de la memoria
Director: Javier Corcuera

2004.- El inmortal
Directora: Mercedes Moncada

RETROSPECTIVAS Y HOMENAJES

- Filmoteca de Castilla y León, 1997
- Festival de Cine Español de Málaga, 1998
- Festival Internacional de La Rochelle, 1998
- Cinemateca de Estrasburgo, 1998
- Cinemateca de Pontarlier, 1998
- Festival de Cine Español de Toulouse, 1999
- Festival Internacional de Cine de El Cairo, 1999
- Festival de cine en el Lincoln Center de New York 2001
- Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, 2002
- Homenaje en el Festival de Cine de Almunia de Doña Godina, 2008



PREMIOS

- Premio Nacional de Cinematografía, 1998
- Premio Príncipe de Viana de la Cultura, 1998
- Estrella de la Cultura 2006 Ciudad de Salamanca, otorgado por el Ayuntamiento de Salamanca y la Fundación Salamanca de las Artes y la Cultura
- Premio “Cine y Valores Sociales 2008” otorgado por la FAD, EGEDA, FAPAE y la Academia de Cine
- Premio Ciudad de Astorga 2008, Festival de Cine de Astorga
- Premio 4D del 2008, otorgado por el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

1. Textos sobre Montxo Armendáriz

Libros

- PÉREZ MANRIQUE, José María. *Montxo Armendáriz. Imagen y narración de libertad*. Ed. Encuentro Internacional de Cine de Burgos (ENINCI). Burgos, 1993
- ANGULO, Jesús; GÓMEZ, Concha; HEREDERO, Carlos F. y REBORDINOS, José Luis. *Secretos de la elocuencia: El cine de Montxo Armendáriz*. Ed. Filmoteca Vasca – Euskadiko Filmategia, Fundación Caja Vital Kutxa y Festival de Cine Español de Málaga. San Sebastián, 1998
- PÉREZ MANRIQUE, José María (con la colaboración de Fuertes, Vincent). *Le cinéma de Montxo Armendáriz: arrêt sur image*. Ed. Cinespaña. Presses universitaires du mirail. Toulouse, 1999
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (coordinador). *Montxo Armendáriz. Itinerarios*. Ed. Asociación Cinéfila Re Bross – Festival Solidario de Cine Español de Cáceres, Filmoteca de Extremadura, Asamblea de Extremadura y Ocho y medio, libros de cine. Cáceres, 2007

Críticas de Películas (Por orden alfabético dentro de cada título)

Tasio

- Aizarna, Santiago. *El Diario Vasco*. 20/9/1984
- Alberich, Enrique. *Dirigido por...*, número 119. Noviembre, 1984
- Alonso, Sol. *Academia*, número 20. Octubre, 1997
- Galán, Diego. *El País*. 25/9/1984
- Gil de Muro, Eduardo. *Vida Nueva*. 20/10/1984
- Guarner, José Luis. *La Vanguardia*. 11/10/1984
- Gutti, Antonio. *Cinco días*. 25/9/1984
- Heredero, Carlos F., *Mundo Obrero*. 4-10/10/1984
- Lamet, Pedro Miguel. *Cine para leer*, 1984. Ed. Mensajero. Bilbao, 1985

López i Llaví, Josep Maria. *Avui*. 14/10/1984
Marinero, Francisco. *Diario 16*. 24/9/1984
Molina Foix, Vicente. *Fotogramas*, número 1072. Noviembre, 1984
Vadorrey, Víctor. *Hoja del Lunes de Madrid*. 1/10/1984

27 horas

Aizarna, Santiago. *El Diario Vasco*. 20/9/1986
Arróyabe, Ricardo L. *El Correo Español*. 1/10/1986
Cominges, Jorge de. *El Periódico* (Barcelona). 17/1/1987
Crespo, Pedro. *ABC*. 27/9/1986
Fernández Santos, Ángel. *El País*. 25/9/1986
Folch, Jordi. *Diari de Tarragona*. 12/4/1987
Gil de Muro, Eduardo. *Vida Nueva*. 18/10/1986
Heredero, Carlos F. *Dirigido por...*, número 144. Febrero, 1987
Hidalgo, Manuel. *Diario 16*. 27/9/1986
Molina Foix, Vicente. *Fotogramas*. Octubre, 1986
Velasco, José R. *Cine para leer*, 1986. Ed. Mensajero. Bilbao, 1987
Weinrichter, Antonio. *Dirigido por...*, número 141. Noviembre, 1986

Las cartas de Alou

Aizarna, Santiago. *El Diario Vasco*. 27/9/1990
Boyero, Carlos. *El Mundo*. 27/9/1990
Fernández Santos, Ángel. *El País*. 17/10/1990
G. Egido, Luciano. *El independiente*. 7/10/1990
Gil de Muro, Eduardo. *Vida Nueva*. 20/10/1990
Heredero, Carlos F. *Dirigido*, número 184. Octubre, 1990
Hidalgo, Manuel. *El Mundo*. 5/10/1990
Llorens, Antonio. *Turia*, número 1393. 15-21/10/1990

Marías, Miguel. *Diario* 16. 13/10/1990

Marinero, Francisco. *Metrópoli*. *Diario El Mundo*. 12-16/10/1990

Merino, Imma. *Punt Diari* (Gerona). 16/10/1990

Pérez Gómez, Ángel A. *Cine para leer*, 1990. Ed. Mensajero. Bilbao, 1991

Vidal, Nuria. *Fotogramas*, número 1769. Diciembre, 1990

Historias del Kronen

Alcocer, Norberto. *Cine para leer*, 1995. Ed. Mensajero. Bilbao, 1996

Aldarondo, Ricardo. *El Diario Vasco*. 2/5/1995

Bonet Mojica, Lluís. *La Vanguardia*. 4/5/1995

Boyero, Carlos. *El Mundo*. 30/4/1995

Casas, Quim. *El Periódico* (Barcelona). 1/5/1995

Fernández Santos, Ángel. *El País*. 30/4/1995

Herederero, Carlos F. *Dirigido*, número 234. Abril, 1995

Herrero, Fernando. *El Norte de Castilla*. 25/5/1995

Maqua, Javier. *El Mundo*. 31/3/1995

Okariz, A. *Egin*. 29/4/1995

Palacios, Jesús. *Fotogramas*, número 1819. Mayo 1995

Rodríguez Marchante, E. *ABC*. 28/4/1995

Vanaclocha, José. *Turia*, número 1631. 8-14/5/1995

Secretos del corazón

Albert, Antonio. *Cinemanía*. Abril, 1997

Aldarondo, Ricardo. *El Diario Vasco*. 28/3/1997

Balbona, Guillermo. *El Diario Montañés*. 15/4/1997

Bonet Mojica, Lluís. *La Vanguardia*. 29/3/1997

Boyero, Carlos. *El Mundo*. 20/3/1997

Buxó, Julio F. *Tribuna de Salamanca*. 19/4/1997
Cervera, Alfons. *Turia*, número 1739. 2-8/6/1997
Costa, Jordi. *Avui*. 27/3/1997
Fernández Santos, Ángel. *El País*. 21/3/1997
Ferrero, Jesús. *El Mundo*. 15/3/1997
Galán, Diego. *El País de las Tentaciones*. Diario *El País*. 14/3/1997
González, Luis M. *Ya*. 20/3/1997
Herederó, Carlos F. *Dirigido*, número 256. Abril, 1997
Insausti, Mikel. *Egin*. 2/4/1997
Méndez-Leite, Fernando. *Guía del Ocio*. 24-30/3/1997
Merikaetxebarria, Anton. *El Correo Español*. 22/3/1997
Molina Foix, Vicente. *Fotogramas*. Abril, 1997
Morán, Gregorio. *La Vanguardia*. 26/4/1997
Puyó, Carmen. *Heraldo de Aragón*. 12/4/1997
Rodríguez Marchante, E. *ABC*. 21/3/1997
Saiz, José Luis. *Diario de Burgos*. 16/4/1997
Sánchez Noriega, José Luis. *Cine para leer*, 1997. Ed. Mensajero. Bilbao, 1998
Vanaclocha, José. *Turia*, número 1733. 21-27/4/1997

Silencio roto

Bermejo, Alberto. *Metrópolis*. Diario *El Mundo*. 29/4/2001
Bonet Mojica, Lluís. *La Vanguardia*. 29/4/2001
Casas. Quim. *El Periódico*. 29/4/2001
Fernández Santos, Ángel. *El País*. 29/4/2001
Herederó, Carlos F. *Cinemanía*. Mayo, 2001
Herederó, Carlos F. *Dirigido*, número 300. Abril, 2001
Pérez Turrent. *El Universal*. 15/3/2002

Rodríguez Marchante, E. *ABC*. 29/4/2001

Sánchez Noriega, José Luis. *Cine para leer*, 2001. Ed. Mensajero. Bilbao, 2001

Escenario móvil

Fernández Pinilla, Sergio. *Cine para leer*, junio – diciembre 2004. Ed. Mensajero. Bilbao, 2005

Monterde, José Enrique. *Dirigido*, número 339. Noviembre, 2004

Torreiro, Casimiro. *El País*. 19/9/2004

Obaba

Agote, Gontzal. *Berria*. 16/9/2005

Alonso, Carlos. *El Diario de Ávila*. 17/9/2005

Bermejo, Alberto. *El Mundo*, 21/9/2005

Boyero, Carlos. *El Mundo*. 16/9/2005

Casas, Quim. *El Periódico*. 16/9/2005

Comas, A. *Imágenes de actualidad*. Octubre, 2005

Gurpegui, Mikel G. *El Diario Vasco*. 16/9/2005

Harguindey, Ángel S. *El País*. 16/9/2005

Herederó, Carlos F. *Dirigido*, número 348. Setiembre, 2005

Insausti, Mikel. *Gara*. 16/9/2005

Llorens, Antonio. *Turia*, número 2173

Marañón, Carlos. *Cinemanía*, número 120

Merikaetxebarria, Antón. *El Correo Español*. 16/9/2005

Monterde, José Enrique. *Revista Kane* 3, número 1

Reviriego, Carlos. *El Cultural de El Mundo*. 15/9/2005

Rodríguez Marchante, E. *ABC*. 16/9/2005

Torreiro, Casimiro. *Fotogramas*, número 1943

Vall, Toni. *Avui*. 16/9/2005

2. Textos de Montxo Armendáriz

- "Tasio". *Navarra Hoy*. 17/11/1984
- "El origen de **Tasio**". *Diario 16*. Setiembre, 1984
- "Extraña sensación". *La historia del cine*. Ed. *El País*, S.A. Madrid, 1990
- "Inmigración y racismo". Texto para la campaña de "SOS Racismo". Diciembre, 1992
- "Conocer la realidad para cambiarla". *Cinemanía*, número 1. Octubre, 1995
- "Secretos del director". *Press-book de Secretos del corazón*. Ed. Aiete Films / Ariane Films. Madrid, 1997
- "Más allá del consumo". *La gran Ilusión*, número 1. Julio, 1997
- "Películas de pastorcillos". Monterde, José E. *La imagen negada: la representación de la clase obrera en el cine*. Ed. Filmoteca de la Generalitat de Valencia / Festival Internacional de Cine de Gijón. Valencia, 1997
- "Berlín 97". *Anuario de Fotogramas*, 1998. Ed. Comunicación y Publicaciones S.A. Barcelona, 1998
- "La memoria liberada". Prólogo al libro *Biografía de Francisco Martínez-Lopez "El Quico"*. Junio, 2001
- "Gilles Ortion". *Boletín de la Academia de Cine*. Diciembre, 2002
- "El juego de la fascinación". Prólogo para el libro *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Autor: José Antonio Pérez Millán. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002
- "Musica y cine". Prólogo para el libro *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Autor: Roberto Cueto. Publicado en el "33 Festival de Cine de Alcalá de Henares". 2003

- "Testimonio". Publicado en el libro *El vuelo de la cometa. Andrés Santana*. Autor: Luis Roca Arencibia. Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria, 2003
- "Películas de pastorcillos 2". Publicado en *Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)*. Coordinado por Fernando Lara. Junta de Castilla y León / Filmoteca Regional, Salamanca, 2003

3. Guiones publicados

- *Las cartas de Alou, guión cinematográfico*. Novalibro.com Madrid, 2001
- *Secretos del corazón, guión cinematográfico*. Ocho y Medio. Madrid, 2000
- *Silencio roto, guión cinematográfico*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra. Pamplona, 2001
- *Silencio roto, guión cinematográfico*. Oria Films, Fundación Caja de Navarra, Gobierno de Navarra y Ocho y Medio. Madrid, 2001
- *Guión de Obaba*. Ediciones B. Barcelona, 2006

Personalidades galardonadas con el Premio Manuel Lekuona de Eusko Ikaskuntza / Eusko Ikaskuntzaren Manuel Lekuona Saria jaso duten pertsonalitateak:

- 1983. Manuel de Lekuona
- 1984. Odón Apraiz
- 1985. P. Jorge de Riezu
- 1986. Andrés de Mañaricua y Nuere
- 1987. Justo Garate
- 1988. Manuel Laborde
- 1989. Eugène Goyheneche
- 1990. Gerardo López de Guereñu Galarraga
- 1991. Carlos Santamaría Ansa
- 1992. Bernardo Estornés Lasa
- 1993. Francisco Salinas Quijada
- 1994. Xabier Diharce "Iratzeder"
- 1995. Adrián Celaya Ibarra
- 1996. Jorge Oteiza Embil
- 1997. Micaela Portilla Vitoria
- 1998. José María Jimeno Jurío
- 1999. Piarres Charritton
- 2000. José Miguel Azaola
- 2001. José Ignacio Tellechea Idígoras
- 2002. Armando Llanos Ortiz de Landaluze
- 2003. Jesus Atxa Agirre
- 2004. Jean Haritschelhar
- 2005. Elías Amézaga Urlézaga
- 2006. Menchu Gal
- 2007. Sabin Salaberri Urzelai
- 2008. Montxo Armendáriz

