



DOTTORATO DI RICERCA IN COTUTELA

BENI CULTURALI E TERRITORIO

LITERATURA KONPARATUA ETA LITERATUR IKASKETAK /
LITERATURA COMPARADA Y ESTUDIOS LITERARIOS

CICLO DEL CORSO DI DOTTORATO

XXXII

"SCRITTURE VISUALI E NARRATIVE TRA CINEMA E LETTERATURA NEGLI
ANNI '70- 2020: CASI ITALIANI, SPAGNOLI E BASCHI"

Paola Populin

A.A. 2021/2022

Tutor Prof. GIOVANNI SPAGNOLETTI Tutor Prof. D^a LORETA DE STASIO

Coordinatore: Prof. CARLO CAPPÀ Directora Prof. D^a LORETA DE STASIO

A quello che non si vede

**La introducción está sujeta a confidencialidad por
la autora**

RINGRAZIAMENTI

Loreta de Stasio, studiosa brillante e ottima docente. Mi ha incoraggiato, spinto a procedere laddove mi fermavo, mi ha indotta a ‘curiosare’ per vie di studio che sembravano impervie. Lo ha fatto anche per ciò che non era attività di studio o ricerca, sulle vie rocciose che talora ci sbarrano la strada. Mi ha travolto nel turbine delle sue molteplici attività scientifiche e i suoi studi. È gran parte della mia vita degli ultimi cinque anni.

Jon Kortazar, per tutti i suoi scritti. Per tutte le volte che mi ha regalato ore di ‘lezione’ sulla cultura e la letteratura basca, chiacchierando nell’amato luogo del Museo de las Bellas Artes di Bilbao.

Mariarosa Santiloni, che mi ha aperto, senza limiti, le porte dell’archivio Nieveo, condividendo storie e testimonianze. Con generosità, eleganza e stile, ha condiviso anche amicizia.

Giovanni Spagnoletti che ha condiviso la mia idea, un po’ stravagante, di occuparmi del cinema basco. Ottimo critico e studioso che, anche se non lo sa, accompagna da molto tempo i miei studi e le mie attività di insegnamento di Linguaggi e Tecniche cinematografiche e Storia del Cinema. E, ormai molti anni fa, mi ha fatto riscoprire Fassbinder. Ma anche questo lui non lo sa.

Rino Caputo, mia guida. Da molto tempo. Studioso infaticabile, sempre pronto a sostenere e incoraggiare. Sa condividere la sua sapienza, e non è da tutti.

Juan José Lanz, che con molto equilibrio e competenza ha guidato il mio percorso dottorale presso la UPV.

Kepa Sojo, alla sua fiducia dimostratami nella condivisione dei suoi scritti inediti, alla sua guida sapiente, alla sua disponibilità anche per i progetti di cinema.

Ainhoa Fernández de Arroyabe, che con grande gentilezza e disponibilità mi ha indicato, per prima, le vie della ricerca nel campo delle nuove produzioni. Alla sua grande e seria professionalità.

Bernardo Atxaga, le cui parole mi accompagnano da molti anni e fanno parte della mia vita, come è proprio dei grandi scrittori.

Santos Zunzunegui, che per primo mi ha introdotto alla questione della mia ricerca. E che mi è stato da guida, pur non sapendolo, anche per molti altri studi. Sapiente, grande studioso.

Ion López Barrena, che si è prodigato, con estrema generosità e amabilità, per esaudire tutte le mie richieste.

José Maria Nadal, che mi suscita continuamente dubbi su quello che ho scritto o pensato. E questo, nella ricerca, è stato, ed è, essenziale.

Giovanni La Rosa, che ha coordinato con grande pazienza la parte tecnica del mio dottorato in cotutela. Ma che ha anche condiviso percorsi di studi e ricerca.

Angelo Favaro, che mi ha suggerito di intraprendere questo viaggio. Come molti altri nella mia vita.

E, ancora, tutti coloro che mi hanno sostenuto, regalato informazioni, indicato vie e consegnato preziosi consigli.

Maria Lopetegui, Jone Mendikute, Borja Diez, della Filmoteca Vasca.

Izaskun Aranburu, técnico de documentación en el Museo San Telmo.

Pablo La Parra Pérez; coordinatore del Dipartimento di Ricerca della *Elías Querejeta Zine Eskola*

Ana Ruiz, Técnica Gestión Proyectos Industria Audiovisual y Creativa.

Iñaki González Gurpegui, artista e docente, e José Juan de la Cruz, professore della UPV.

Carmela Sbordone, Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo.

1 'LO VASCO' E IL CINEMA. PER UNA INTRODUZIONE ALLA QUESTIONE

1.1 Il cinema basco: una questione tra politica e ideologia.

Parlare di cinema basco porta inevitabilmente con sé la questione se si tratti di qualcosa di diverso dal cinema spagnolo. In realtà molti, al di fuori della Spagna o meglio dei Paesi Baschi, ignorano l'esistenza di un cinema basco che possa avere caratteristiche autonome dal cinema del resto della Spagna o lo ritengono un fenomeno di nicchia investigato da pochi e non di particolare interesse. Nella realtà invece, se in Italia la diffusione e la conoscenza del cinema basco da parte del pubblico è legata a pochi registi quali Alex de la Iglesia e Julio Medem e la visione dei loro film non porta ad una consapevolezza di un cinema basco che possa avere caratteristiche estetiche diverse da quelle del cinema spagnolo, in Spagna la percezione di una autonomia estetica basca rispetto a quanto prodotto nel resto della penisola è diffusa. Sarebbe un dato di fatto scontato ma in realtà, se si riflette sulla consueta relazione tra le produzioni nazionali e quelle regionali, non si nota una consapevolezza così radicale della differenza e nella funzione. Si deve necessariamente insistere sul concetto di 'funzione' qualora si inizi a indagare sulle origini del cinema basco e si voglia tracciare una storia di esso. La certezza di una identificazione del cinema basco non si può negare che nasca nel 1976 con le 'Giornate del cinema basco'; le questioni poste durante le discussioni di queste giornate sono sia di natura linguistica che di natura estetica e indissolubilmente legate alla politica. L'autodeterminazione del popolo basco e il progetto politico di indipendenza trovano un appoggio significativo in un progetto culturale di ampia diffusione che tenga conto del cinema come mezzo di comunicazione immediato, prima ancora del riconoscimento o meglio, come si vedrà in seguito, della 'costruzione' di una letteratura. Indifferentemente dal fatto che la definizione di cinema basco riguardi qualcosa prodotto in territorio basco o qualcosa in lingua basca, la 'vasquidad' è riconoscibile come elemento fondante di un carattere culturale.

Progressivamente si è assistito alla formazione di una consapevolezza culturale cinematografica basca e alla sua evoluzione, fino agli ultimi dieci anni, particolarmente fertili, come si vedrà in seguito, per un cinema che recupera la vasquidad ma si allontana dai vincoli politici ed estetici delle origini.

La naturale reazione al nazionalismo franchista trova nelle vicende del País Vasco una possibilità per realizzare, oltre che il progetto politico autonomista, un progetto culturale ampio e coordinato che, all'occhio dell'osservatore non basco, appare uno dei progetti culturali più definiti nel senso di una fondazione storica, quasi mitologica, dello spirito del paese.

Un legittimo dubbio è indotto dalla constatazione dell'esistenza di un intento politico così forte da prevalere sul dato estetico: ciononostante si vedrà come la ricerca estetica del cinema basco non sia, in tutta la sua evoluzione sino ad oggi, un elemento secondario. Anzi, nel corso del tempo essa è divenuta caratteristica primaria e, quasi sempre, inscindibile rispetto ad uno spirito politico della narrazione: i due elementi si fondono e, come si vedrà, l'uno influenza l'altro in una progressiva combinazione tale da rendere difficilmente intuibile il confine.

Tuttavia se ad oggi uno degli studiosi che sin dall'inizio ha determinato le sorti del cinema basco, Santos Zunzunegui, dichiara, in una intervista del 2018⁷, che la dimensione etica del cinema basco è scomparsa rispetto alla dimensione estetica, ciò suscita dubbi ragionevoli sull'evoluzione della questione politica nell'ambito della narrazione cinematografica basca e soprattutto sul ruolo che i 'padri fondatori' della teoria del cinema basco ricoprono in relazione agli eventi storici che lo hanno affiancato e condizionato. Il dato di fatto più significativo è però che si riconosca un'estetica del cinema basco e, come conseguenza dell'esistenza di essa, che questa possa essere anche riconosciuta da chi non appartiene alla comunità basca. Se difficilmente si può riconoscere il dato singolo di un mito locale, si può però intuirne un tratto specifico e riconoscerne l'esistenza in diverse condizioni e situazioni.

La cosa significativa è che si esca dall'iconografia del luogo comune e dallo stereotipo rappresentativo che facilita sceneggiatore e spettatore: lo studio di sceneggiatura talora, nelle ultime produzioni, è così attento ad una ricostruzione filologica delle fonti e del linguaggio, che supera i dettami del genere a cui appartiene. Emblematico è il caso del film *Errementari* (2017), di Paul Urkijo Alijo, giovane regista basco. Il film appartiene, volendone inquadrare il genere secondo una banalizzante opinione comune, al B movie horror e prende spunto da una leggenda basca dell'800, come si vedrà in seguito, nel cap. 2; la ricostruzione dell'ambiente del villaggio ottocentesco, dei tratti narrativi della

⁷ Rilasciata il 13/03/2018, cfr. appendice 3.

leggenda e soprattutto l'intenso e accurato lavoro linguistico realizzato in collaborazione con linguisti della UPV, segna abilmente il punto di confluenza tra la necessità di narrazione locale e le necessità del genere filmico. Prodotto da Alex de la Iglesia, che già con *Las brujas de Zugarramurdi* (2013) aveva percorso parzialmente quel tipo di genere filmico, il film segnala una volontà distributiva internazionale significativa, cosa che più di recente (2020) si vede perfezionata con l'uscita di prodotti quali *'Akelarre'*⁸ di Pablo Agüero (2020), o l'ultimo lavoro di Paul Urkijo, *Irati* (in produzione) o con la serie HBO *'Patria'*, tratta dal successo letterario di Aramburu e tradotto per la serie da Aitor Gabilondo. Rendere dunque riconoscibile allo spettatore generico e soprattutto al mercato internazionale un prodotto che parte da una leggenda locale tradizionale pressoché sconosciuta al di fuori della regione di appartenenza vuole dire cercare una modalità per esportare l'immagine di un luogo rendendola efficace anche dal punto di vista economico. La stessa cosa accade con la ormai celeberrima trilogia del Baztán, e i film tratti dagli stessi libri della Redondo, che hanno contribuito non solo ad un incremento della frequenza turistica legata al momento e all'occasione letteraria – compito minimo di attività legate alle campagne di diffusione e distribuzione o a quelle delle Film Commission –, ma anche alla divulgazione, al di fuori del País Vasco e Navarra, della tradizione e dei racconti di magia e stregoneria raccolti e ampiamente documentati dal lavoro di Barandiarán nel corso del '900.

Di fatto l'operazione narrativa, e poi quella mitografica, a questa condizione divengono condizioni essenziali per affermare l'identità, così come avviene per ogni comunità, ma più ancora, e in misura più forte, per l'identità basca, così come dimostrato negli scritti di Jon Juaristi, da *'El linaje de Aitor'*, fino alla formulazione di quel nazionalismo etnico di cui narra la storia in *'Sacra Nemesis'*⁹.

Dalla formulazione di una visione identitaria e di una mitografia del popolo basco, che non si può certamente far risalire solo al periodo di attività dell'ETA ma che accompagna il processo di coscienza basca sin dalle origini, che potrebbero essere individuate, nel loro intento mitografico, nel momento in cui furono scritti, nel 1802, (ma pubblicati nel 1881) i dialoghi del *Peru Abarka* di Jose Antonio Mogel¹⁰, nasce un linguaggio della

⁸ Ispirato ai fatti del 1609, durante la caccia alle streghe nel País Vasco e Navarra. Lo stesso argomento in *Akelarre* (1984) di Pedro Olea.

⁹ Jon Juaristi, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, 1984, *Sacra Nemesis. Nuevas historias de nacionalistas vascos*, 1999.

¹⁰ L'opera di Mogel è fondamentale per la questione della lingua basca nonché della sua dignità letteraria. Il testo, di cui lo stesso autore fornì descrizione come 'i dialoghi tra un basco solitario e rustico e un barbiere cittadino chiamato Maisu Juan', è la prima rappresentazione letteraria di una cultura 'rustica' tipica del

‘vasquidad’, che l’euskalduna può facilmente comprendere e in cui si identifica, o forse realizza, ma che può essere notevolmente incognito una volta esportato.

1.2 Il racconto politico e il cinema.

L’istanza principale di quello che può essere definito un vero e proprio ‘movimento del Cinema Vasco’, è sicuramente, nelle prime fasi, congenita con quella della politica ma, come si considerava sopra, era destinata ad una evoluzione. Di fatto però esiste, oggi, una indipendenza produttiva del cinema basco, per certi versi legata strutturalmente a quella del governo centrale, per altri caratterizzata da peculiarità che la individuano, anche dal punto di vista dell’industria di produzione, come autonoma.

È pertanto rilevante, ai fini di una valutazione sul cinema basco, tenere in considerazione il sistema produttivo attuale, dei bandi e dei festival dedicati, dei finanziamenti e interventi a sostegno delle produzioni, – da non intendersi come azioni limitate a quelle delle Film Commission o alle sovvenzioni del governo centrale, ma che si estendono ad altri incentivi e si inquadrano in una logica molto più articolata e dall’impatto politico molto più significativo – e, non ultimo, delle scelte produttive delle imprese locali.

La valutazione dei progetti che hanno ricevuto sovvenzioni naturalmente danno l’immagine di scelte che attualmente appaiono in controtendenza rispetto all’ispirazione politica dei primi film, ma i dati di sala danno interessanti indicazioni.

Un film come *Vitoria, 3 de Marzo*, del regista esordiente Victor Cabaco, è un esempio significativo per quanto riguarda la stagione cinematografica 2019/2020. Il film racconta un episodio tragico della storia della città alavense durante il quale, il 3 marzo 1976 cinque operai morirono per mano della polizia a causa di un assalto durante una assemblea popolare in corso nella chiesa di San Francesco di Assisi, nel quartiere operaio di Zaramaga¹¹. Il film, realizzato in coproduzione dal Departamento de Cultura del Gobierno

contesto basco, in un’ottica che può anche essere considerata costumbrista. Per la storia del manoscritto, si veda Luis Michelena, *El texto de Peru Abarca*, ASJU 12-13, 1978-79, pp. 201-224.

¹¹ Si tratta di uno degli episodi più violenti della storia di Vitoria. L’assemblea si tenne nel contesto di un grande sciopero che durava da poco più di due mesi, e che in quel giorno, 3 di marzo, ebbe una adesione generale da parte dei cittadini.

Per le cinque del pomeriggio fu convocata un’assemblea informativa generale nella chiesa di San Francesco di Assisi nel quartiere di Zaramaga, luogo dove era consuetudine tenere le riunioni delle Commissioni di Rappresentanza delle compagnie in lotta, per riferire sui nuovi eventi. Il fatto che tale riunione si tenesse solitamente in una chiesa solleva una delle questioni più ampie nella storia dell’indipendentismo basco: quella della relazione con la Chiesa. Questione articolata e complessa, dal momento che sin dal periodo della Guerra civile, parte dei cattolici rimase fedele al governo centrale, mentre un’altra parte appoggiò subito la rivolta che partì dalla Navarra e progressivamente si estese negli altri territori baschi. Non è qui il

Vasco, EiTB, Gariza Films, ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales), e Sonora Estudios, dimostra, sin dagli intenti produttivi, una volontà di narrare un fatto storico in maniera evocativa ma quanto più realistica possibile, in modo da coinvolgere emotivamente un pubblico locale¹² ma anche da poter ampliare il raggio degli spettatori. In effetti la memoria di questo fatto rappresenta una vera e propria celebrazione per i vitoriani¹³, un momento in cui si rafforza il ricordo di una lotta comune ad un fine comune, e, conseguentemente, la consapevolezza di appartenere ad una comunità. Se si continua a rappresentare il fatto e a condividerlo come esperienza continuamente rivissuta, e se il cinema si appropria di questo meccanismo e lo sublima conferendogli l'ulteriore significato della rappresentazione, allora entriamo in un processo in cui si attua una partecipazione etica che, se pur non catartica, ha una forte valenza politica.

Nelle immagini proposte di seguito, si può ricostruire il clima politico di riferimento del film, che ricorre più volte a immagini di repertorio.

L'ambiente che Cabaco ricostruisce è quello di una città nuova, industrializzata, caratterizzata da quartieri operai e grandi aree urbanizzate: si trattò infatti di una vera e propria rivoluzione che portò molti ad allontanarsi dalle campagne e a mutare la prospettiva del caserio in quella della città. Un passaggio fondamentale dal punto di vista dei cambiamenti politici della provincia di Alava.

luogo per trattare il problema, e neppure quello per risalire alle origini del conflitto tra cattolici, tema che non si accontenterebbe di una trattazione tanto sintetica quanto inesauriva, e il tema è stato ampiamente trattato. Per una visione generale è utile Joseba Goñi Galarraga, *La guerra civil en el País Vasco: una guerra entre católicos*, Eset, Vitoria, 1989 e soprattutto, in considerazione dell'apertura dell'accesso a parte della documentazione conservata nell'Archivio Vaticano, si veda Botti, Alfonso *La Iglesia vasca dividida. Cuestión religiosa y nacionalismo a la luz de la nueva documentación vaticana*. - In: HISTORIA CONTEMPORÁNEA, 35(2007), pp. 451-489. (Intervento presentato al convegno En el 70 aniversario del bombardeo de Gernika. Balance de la Guerra Civil en Euskadi tenutosi a San Sebastián nel 23-26 luglio 2007). Interessante, tra i documentari prodotti dalla Sección de Propaganda del Gobierno de Euzkadi tra il 1936 e il 1939, quello intitolato *Semana Santa en Bilbao*, il cui testo recita anche '[...] *Pese a todas las insidias y falsedades que día tras día vi (...)levantando la radio y la prensa factiosa sobre el pretendido ateísmo del pueblo vasco, este documento es una prueba más ante el mundo del fervor religioso que anima a este pueblo en medio de la cruel lucha fratricida que ensangrienta su suelo.*' ('[...] *Nonostante tutte le insidie e falsità che giorno dopo giorno la radio e la stampa faziosa costruisce a proposito del preteso ateismo del popolo basco, questo documento è una ulteriore prova, davanti a tutti, del fervore religioso che anima questo popolo, in mezzo a una lotta fratricida che insanguina la sua terra.*' In nome e a contrasto con la dilagante e forte propaganda franchista, sembra che prevalga qui la concorde dichiarazione di un cattolicesimo basco, al di là delle divisioni interne. Per la questione del cinema di propaganda si veda anche De Pablo Santiago, *Vencer o convencer. Propaganda cinematográfica y Guerra Civil en Euskadi (1936-1939)* in De Pablo, Santiago y Fernández, Joxean (a cura di), *Cine y Guerra Civil en el País Vasco*, Donostia, 2012, pp. 39-86.

¹² Ampia fu la partecipazione della popolazione di Vitoria durante le riprese: molti lavorarono come generici il sabato e la domenica e accettarono anche l'estensione delle riprese.

¹³ come è accaduto il 3 marzo 2020, con un concerto del coro *A Tempo Abesbatza* che ha eseguito in programma la cantata, *Martxoak 3*, composta da Juanjo Uranga.



Fotogrammi tratti dal film depositati da Koldo Larrañaga presso la Filmoteca Vasca e riguardanti i fatti del 3 marzo 1976 Archivio Filmoteca Vasca 4712

Nell'ambito delle scelte produttive, in questi ultimissimi tempi si ha un recupero, se così si può dire, del tema sociale e politico; si può parlare di 'recupero' perché sono riproposti temi presenti nei film

degli anni '80, e talvolta, come nel caso di *Ane* (2020), narrati con una scelta estetica molto simile alle produzioni di quell'epoca. Il film, opera prima di David Perez Sanudo,¹⁴ colloca il conflitto tra madre e figlia nel 2009, durante le proteste contro l'alta velocità, in un contesto in cui la città è percepita pericolosa e criminale, e i personaggi si muovono in un'area alquanto priva di personalità: il quartiere accanto alla linea ferroviaria. L'ambientazione, non-luogo comune a tutte le città e pertanto adatto alla rappresentazione di un conflitto universale quale quello madre-figlia, segna una evoluzione rispetto allo sguardo sulla città dei film degli anni '80: lì la città è causa dello straniamento e del conflitto, qui i quartieri hanno più che altro un riferimento simbolico al personaggio e tramutano l'ambiente in un paesaggio narrativo, subordinato alla soggettiva di sguardo del personaggio.

Parlando di politica non possiamo non pensare anche alle serie distribuite tra il 2019 e il 2020, quali *Patria*, che, come si diceva prima, segue il successo internazionale del romanzo di Aramburu, e *La linea invisibile*, storia della nascita di ETA: inevitabile ripercorrere i momenti più caldi della storia di Euskadi ma, soprattutto riflettere sul processo del racconto degli eventi storici e sull'atteggiamento epico dei narratori e del pubblico. Le aspettative del pubblico riguardo alle narrazioni della memoria in genere rappresentano la necessità di rivivere i fatti nel presente, attualizzandoli ma nel contempo conservandoli – in quella coesistenza di passato e presente tipica del mito –, in una prospettiva quasi mitopoietica. Questo però suscita un interrogativo riguardo al ruolo del pubblico/destinatario del racconto: quanto può essere condivisa la dimensione epica di un evento storico così recente da generazioni che non l'hanno vissuto? In realtà il processo di mitizzazione nella funzione del racconto epico non è ancora completata, anzi, è ancora agli inizi: gli eventi troppo recenti e la velocità con cui si cancellano e poi dimenticano i fatti si interseca e sovrappone con la necessità del ricordo con il rischio di annullare il percorso mitopoietico. D'altro canto la costante tendenza al conflitto tra memoria e oblio è alla base del racconto sulle vicende politiche del País Vasco legate all'attività di ETA, così come può risultare dalla lettura dei racconti di Iban Zaldúa che, nella varietà di punti di vista e prospettive, 'muestra los retos presentes: la dificultad de afrontar el pasado, la

¹⁴ A Proposito della sceneggiatura, Sanudo così si esprime: 'Conoscevamo bene i conflitti sorti all'epoca: in quel momento, ogni tipo di attivismo aveva una diversa connotazione nei Paesi Baschi. Era un materiale succoso per parlare della ricerca di una madre verso sua figlia, una ricerca non solo fisica ma anche di identità: si chiede, chi è mia figlia? Quegli anni diedero a questa ricerca un'interessante sfumatura di pericolosità e criminalità. E ci piace parlare di qualcosa di fondamentale come una linea ferroviaria o qualsiasi altra opera di ingegneria civile, come una strada, che è progettata per collegare due punti, ma allo stesso tempo crea divisione. Sta lì il simbolismo del film, che è tutto sulla comunicazione: al centro della storia ci sono due personaggi, separati da una linea.' <https://www.cinemaspana.org/film/ane/> [data di consultazione 10/12/2020].

construcción de relatos interesados, la fragilidad de la memoria’¹⁵, come afferma Ederne Portela nel prologo della raccolta. Lo sguardo di Zaldúa, muovendosi in un arco temporale ampio e variamente caratterizzato (i 42 racconti sono stati scritti tra il 1999 e il 2018), coglie passaggi di realtà e memoria differenti ma tutti possibili, realistici, propri della comunità che il racconto rappresenta. La stessa cosa accade per la raccolta di racconti di diversi autori a cura di Mikel Ayerbe¹⁶: differenti autori, differenti punti di vista, i quali però aprono finestre non solo su ottiche differenziate, ma prospettive narrative e possibilità espressive variabili. Passando da questo tipo di riferimento ad un romanzo come quello dell’ex capo etarra Mikel Antza¹⁷, non è soltanto evidente una differenza di prospettive, quanto anche la necessità di rappresentare in modo diverso il solco nella manichea distinzione tra ‘buono’ e ‘cattivo’: questione che si palesa sempre di più nelle necessità narrative di film, ma soprattutto di serie come quelle a cui si accennava in precedenza. Il quesito fondamentale che emerge da questo dato riguarda la possibilità di un repentino mutamento nell’ideologia politica: qual è il senso delle proposte narrative attuali? La rappresentazione sempre più frequente dei conflitti legati al recente passato e la valutazione da punti di vista differenti può avere un ruolo in una nuova dimensione politica o si tratta solo di un processo di ‘storicizzazione’ e conseguente neutralizzazione dell’evento storico? Può accadere che si attui il medesimo processo di condivisione/celebrazione che accade nel caso delle rievocazioni vittoriane di cui si parlava prima, evento in cui si attua una vera e propria affermazione di una coscienza collettiva? Perché tanti progetti convergono nella produzione di film sullo stesso argomento in un medesimo lasso di tempo? Moda? Tendenza? Richieste? Perché la presa di coscienza di sé dovrebbe avvenire tramite la rievocazione di eventi traumatici e violenti, ripercorsi in tutte le loro contraddizioni ma sostanzialmente univoci? Non è possibile rispondere qui e ora: troppo recente lo scioglimento di ETA, troppo recenti le produzioni e distribuzioni legate al periodo storico, troppo incerte le vicende politiche. Un dato però di cui tenere conto è quello del legame sempre più forte che si crea tra la vicenda storica e la volontà di rappresentazione, e del riconoscere tale vicenda come propria.

¹⁵ ‘mostra le sfide del presente: la difficoltà di affrontare il passato, la costruzione del racconto ad esso legato, la fragilità della memoria’. Zaldúa Iban, *Como si todo hubiera pasado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg S.L., 2018, p.5.

¹⁶ Ayerbe Mikel, a cura di, *Nuestras guerras*, Lengua de Trapo, Madrid, 2014.

¹⁷ Antza Mikel, *En país extraño*, Tafalla (Navarra), Txalaparta ed, 2019, trad dall’euskera di Roberta Gozzi.

1.3 Tra vecchio e nuovo

Prescindendo dalla questione del racconto politico, le considerazioni sull'attività delle produzioni, soprattutto quelle degli ultimi anni, portano a conclusioni abbastanza chiare: l'industria cinematografica basca, come era stata concepita sin dall'inizio, ovvero una industria indipendente, un sistema culturale autoctono, così come lo immaginava Bakedano¹⁸, sembra finalmente realizzarsi. Se vogliamo identificare un cinema basco autoctono nonché attuale, è necessario confermare quali siano le sue caratteristiche e in che modo queste sono presenti nelle produzioni più recenti, e valutare, come si diceva precedentemente¹⁹, se e come tali elementi siano funzionali dal punto di vista di un contesto narrativo e trasferibili in contesti diversi: cosa, quest'ultima, che è fondamentale al compimento della pratica distributiva e della presenza dei film in questione presso un pubblico più ampio di quello che possa essere un pubblico 'locale' e affettivamente già condizionato dalla vicenda.

Nel convegno promosso dalla Filmoteca Vasca nel 2015 i cui atti²⁰ sono stati raccolti e editati da Joxean Fernandez, attuale direttore della Filmoteca, si è cercato di ripercorrere e dare una forma alla storia del cinema basco. Il risultato è l'individuazione di tre generazioni di cineasti. Come rappresentanti della prima generazione parteciparono: Montxo Armendariz, Ana Diez, Pedro Olea e Imanol Uribe, in rappresentanza della seconda Juanma Bajo Ulloa, Daniel Calparsoro, Helena Taberna e Enrique Urbizu, per la terza Koldo Almandoz, Asier Altuna, Borja Cobeaga, Jose Mari Goenaga, Isabel Herguera e Pablo Malo e, anche nella veste di relatori, Kepa Sojo e Telmo Esnal.

Si sta affermando, negli ultimi cinque anni, una quarta generazione di filmmaker che sembra riassumere e compiere le istanze delle generazioni precedenti: Imanol Rayo, Paul Urkijo, David Perez Sanudo, possono rappresentare bene una generazione che reinterpreta temi e elementi canonici della vasquidad, dialogando con generi e istanze contemporanee in modo sempre più vario e autonomo rispetto alle generazioni precedenti.

Per quanto riguarda gli studi sul cinema basco, l'opera ad oggi più completa e più esaustiva è quella di Rodriguez – Stone, pubblicata nel 2015. Il volume traccia un quadro storico dell'evoluzione dell'immaginario del cinema basco fino al cinema

¹⁸ Bakedano, José Julian, *op. Cit.*, p. 236.

¹⁹ p.3.

²⁰ AA.VV., *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, a cura di Fernandez, J., Filmoteca Vasca, 2015.

contemporaneo, ponendo in rilievo le interazioni tra la cultura tradizionale e la genesi di un immaginario filmico traslato in un contesto sociale e politico progressivamente più ampio. Se si prende come riferimento di confronto l'opera di Zunzunegui²¹, che fu la prima, nel 1986, a definire una storia del cinema basco in vista di un progetto di sistematizzazione dell'industria cinematografica autoctona, non si può non considerare l'evoluzione del cinema basco in graduale ma costante cammino verso una produzione sempre più internazionale. Del resto anche Zunzunegui ravvisò in quel momento la necessità di uscire dal concetto di cinema locale, allora legato al concetto di 'periferico', se non altro per rimediare all'impossibilità di coprire, con i ricavi provenienti solo da Euskadi, i costi di produzione dei lungometraggi²². Se Zunzunegui insiste ora nel respingere l'istanza politica del cinema basco, egli non prescinde dalla valutazione della questione, così come emerge dal suo intervento introduttivo al convegno *Cine Vasco: tres generaciones de cineastas*, celebrato nel 2015. Il cine vasco esiste in quanto espressione della 'comunità immaginata' di Euskadi e, proprio in virtù di tale processo, gli indicatori di identità sono più forti. Da qui naturalmente in ogni racconto cinematografico si ripetono stilemi imprescindibili, doverosamente utilizzati dallo scrittore e attesi dal pubblico; e non solo sono stilemi di scrittura che riguardano la sceneggiatura, ma sono quegli elementi che denotano l'immagine e connotano l'insieme nelle relazioni della percezione visiva filmica. Lo spettatore pertanto si attende certi elementi che sono divenuti caratteristici del cinema basco? Se Rodríguez-Stone valutano l'esistenza e la persistenza di tali elementi, e considerato il ripetersi sempre più assiduo di tali aspetti formali, è ora di valutare se proprio in questi ultimi anni il cinema basco ha realizzato, ma con molta più consapevolezza che prima, la sua *vasquidad*, e se l'ultima generazione di cineasti, quella individuata in questo studio come la quarta generazione, non sia quella che concretizza e definisce il nuovo stile.

Parlando degli stilemi del cinema basco è utile ripercorrere la storia della presenza di essi nel cinema e il testo di Rodríguez-Stone dedica una parte considerevole ad essi; è una operazione interessante invece valutare in essi le caratteristiche vicine agli aspetti etnografici propri della tradizione. Molto spesso infatti essi acquistano una funzionalità narrativa molto alta che potenzia il loro valore simbolico. Considerando la presenza costante di riferimenti etnografici e del racconto storico, si può dedurre che il film basco

²¹ Zunzunegui, Santos, *El cine en el País Vasco: la aventura de una cinematografía periférica*, ed. Regional Murcia, Murcia, 1986.

²² Op.cit. p. 25 (*A modo de conclusión*).

ha in sé due aspetti fondamentali che talora si intrecciano o possono rimanere separati: il carattere etnologico ed etnografico e quello realistico/politico.

Per quanto riguarda i primi, di grande rilievo, come si vedrà da alcuni esempi applicativi, è la consultazione della documentazione di archivio della Fimoteca Vasca, che ha consentito di individuare i legami tra l'immagine e il racconto cinematografico e l'immaginario tradizionale e popolare: in molta cinematografia basca sono presenti elementi di mito e racconti della tradizione, in misura tale, per la loro frequenza e il loro potenziale di rappresentazione, da costituire un linguaggio proprio e distintivo. Se il caso della produzione davvero autoctona di *Ama Lur* (1968) segna la nascita della consapevole necessità di fondazione di un racconto per immagini 'ufficiale' di Euskadi, la persistenza di tutti quegli elementi riferiti alla tradizione genera una vitalità del passato rassicurante e nel contempo continuamente rinnovatrice in una dinamica di continua fondazione; oggi come ieri, al di là di racconti cinematografici più o meno riferibili al contesto popolare, l'identificazione di 'lo que es vasco' non si allontana quasi mai dai legami territoriali. Del resto grandissima parte del cinema basco delle origini, nella descrizione del territorio e dei suoi aspetti naturalistici, nella descrizione dello stile di vita, ha individuato la peculiarità e specificità della rappresentazione narrativa. La ripetitività dei temi e delle immagini contraddistingue la costante dei topoi destinati poi ad essere perpetuati e non sempre reinterpretati nell'evoluzione del racconto 'basco'. Tali topoi immediatamente, e necessariamente come accade nel processo immaginativo della comunità, eletti a forma del racconto, e irrigiditi nei loro elementi, divengono foto simbolica del luogo che inquadrano. Imprescindibile raffigurazione e costanti attese anche dal pubblico: questo consente, ad esempio, a film come *Arzak since 1897* di raccontare come la cucina di uno dei migliori cuochi di Euskadi sia talmente legata al territorio da rappresentarlo anche nei colori della sua bandiera²³; le immagini del caserio, del monte, delle greggi, e poi del mare, delle onde, della pesca, dei confini infiniti, sono i simboli del País Vasco, chiaramente non originali e assolutamente propri, ma interiorizzati e ineludibili ogni volta

²³ *Arzak since 1897*, di Asier Altuna, 2020. Il documentario è stato presentato al Festival del cinema di San Sebastian e ha inaugurato la sezione *Culinary Cinema*, una sezione non competitiva organizzata con il Festival Internazionale di Cinema di Berlino e con il Basque Culinary Center, dedicata alla connessione cinema/gastronomia, con lo scopo di mettere a fuoco i possibili sviluppi di attività relazionate con l'alimentazione nell'ambito dell'educazione, scienza e agricoltura. I documentari presentati nel 2020 in questa sezione sono legati al racconto di attività professionali dei grandi cuochi che hanno preso ispirazione dai prodotti della propria terra e hanno conservato una identità locale nell'espressione della propria arte. Nel dare spazio a rassegne di questo genere, il festival intende sostenere la promozione del turismo gastronomico – uno dei percorsi di specializzazione formativa del Basque Culinary Centre- e lo studio delle realtà e dei modelli esteri (es. il documentario su Alba).

che questo si rappresenta. E così è stato già prima che si parlasse di codici del cinema basco: il racconto a sfondo etnologico ha sempre, naturalmente, coinciso con lo sguardo aperto su un territorio.

Se intorno agli anni tra il 1950/1970 c'è un interesse nei confronti del País Vasco, questo è soprattutto di carattere etnografico: la tipologia cinematografica più frequente è infatti quella del documentario quale quello girato da Orson Welles o dagli svedesi Grenhom e Olson. Si tratta di due opere diverse ma nelle quali si vuole ricostruire una immagine del paese tramite i suoi elementi tradizionali che ad un primo giudizio possono risultare stereotipi ma che corrispondono alla realtà dei luoghi in modo più veridico di quanto possa sembrare. Saranno proprio alcuni dei documenti di Grenhom e Olson ad essere le uniche testimonianze esistenti di dati e personaggi della regione basca di cui si sarebbe altrimenti perso riferimento e che vengono riconosciuti tuttora come fondamentali nella memoria e nell'indagine culturale. La visione che il paese offre dunque all'investigatore straniero è corrispondente ad un racconto autoctono che possiede in sé contemporaneamente il tratto storico, quello etnografico e una volontà mitografica che, se pur inconsapevole, procede di egual passo con la genesi di una rappresentazione basca. La attuale produzione di documentari segna la volontà di apertura verso un mercato più ampio e risponde ad una necessità produttiva volta sempre di più ad esportare l'immagine del paese al di fuori dei suoi confini.

Due cose sostanzialmente caratterizzano il mercato della cinematografia basca:

- Il rafforzamento dell'industria locale
- La creazione di una immagine locale facilmente esportabile

Per quanto riguarda il primo elemento, ne daremo un breve resoconto nel capitolo 2, congiuntamente ad una analisi dei dati forniti dalla attività dei Film Office e Film Commission locali, oltre che da produzioni attive a livello locale da anni. Basti però pensare che negli ultimi anni l'industria del cinema basco si è progressivamente sistematizzata nei suoi canali di produzione/distribuzione, e ha aumentato il suo volume di spese e fatturati. La capacità di spesa sul territorio è notevolmente migliorata nel momento in cui il sistema si è articolato in modo capillare sul territorio, e nel momento in cui sono stati stipulati accordi con le piccole imprese fornitrici per la produzione. Si pensi inoltre che la percentuale dei progetti finanziati dagli enti pubblici è progressivamente aumentata nel corso degli ultimi cinque anni, come si descrive più dettagliatamente in seguito: solo per quanto concerne l'attività del Film Office della provincia di Alava, l'intensificazione degli aiuti corrisponde anche a produzioni volte al

mercato internazionale e contemporaneamente strettamente legate a immagini e storie locali, come il caso di *Il silenzio della città bianca*²⁴. Questo non fa altro che avvalorare un dato, già rilevato in precedenza: è proprio in questi ultimi anni che l'industria del cinema basco si è configurata come tale anche a livello organizzativo e non solo fondandosi sulla 'vasquidad' di elementi estetici o di contenuti, portando in gran parte a compimento quanto auspicato mezzo secolo fa.

Per quanto riguarda il secondo punto, i caratteri che conferiscono e confermano la vasquidad nell'immagine cinematografica molto spesso sono riflessi o scambi con quelli del contesto culturale artistico letterario. Soprattutto nella prima fase del cinema basco, quando si tentò di creare una tessuto culturale che potesse avere le caratteristiche di vasquidad, i temi si intrecciano onde fungere da costanti riferimenti e restare all'interno di una costruzione definita. I film possono essere analizzati nei loro elementi ma anche classificati secondo le categorie individuate nel corso della discussione iniziale sul cinema basco, e soprattutto sulla realtà della sua esistenza: cinema in euskera, cinema di ambito basco, cinema di produzione basca. Innanzi tutto a prima vista emerge un dato significativo e nulla affatto scontato: il cinema di ambito basco non è solo quello legato all'immaginario rurale, come avrebbe potuto essere fino a qualche anno fa, ma un contesto 'basco' si può conformare ad una realtà diversa, che rispecchia un mondo, molto più simile alla vasquidad, dello scrittore Kirmen Uribe²⁵; una realtà raccontata e vissuta da New York, piuttosto che il mondo della realtà del caserío, pur nostalgicamente tuttora evocata in molti racconti, cinematografici e no. Fruttuoso il confronto con la produzione letteraria degli ultimi tempi, così come il riferimento i luoghi comuni della letteratura più recente, e alle caratteristiche dei racconti; il dato rilevante si fonda sull'osservazione della dinamica di sviluppo di due elementi parallelamente precedenti e presenti sia nel racconto filmico che nella letteratura: l'elemento tradizionale e quello politico. Se, come si è detto in precedenza, la spettacolarizzazione cine/televisiva del racconto su base storico politica sta procedendo velocemente e probabilmente pertiene ad un progetto politico più ampio

²⁴ Si tratta di un film di Daniel Calpalsoro del 2018, tratto dal romanzo nero di Eva García Saenz de Urturi, scrittrice alavense. Il film, girato tra Vitoria-Gasteiz, la Rioja Alavesa e alcune location di Bizcaia e della Navarra, si articola intorno a luoghi più o meno mitologici e leggendari della città e dei dintorni, enfatizzando il ruolo di potenziale attrattore turistico del paese. Del resto la diffusione delle leggende locali è alla base di alcuni progetti attualmente in fase di scrittura e/o produzione, come quello della leggenda sul Sacamantecas, al secolo Juan Díaz de Garayo, un serial killer alavense del XIX sec., preso poi ad esempio per terrorizzare i bambini. (vd. App. 1, intervista Joanes Urkixo, sceneggiatore).

²⁵ Non a caso il romanzo di Kirmen Uribe *Bilbao, New York, Bilbao*, Elkar, Bilbao, 2008, il più tradotto e diffuso in tutto il mondo, si snoda durante un lungo viaggio aereo verso New York, sulla traccia della storia di tre generazioni tra nuove e vecchie patrie.

e non ancora ben consapevolmente condiviso, la dimensione del racconto letterario si dimostra ben più debole, sia dal punto di vista narrativo, sia dal punto di vista editoriale, relativamente alla quantità delle opere pubblicate. Prescindendo dai grandi successi come *Patria*, che indubbiamente segna un passo importante dal punto di vista del romanzo di argomento storico, qui si parla comunque di opere di autori giovani, nati negli anni '80, corrispondenti a quella che è stata qui individuata come la quarta generazione del cinema basco, particolarmente prolifica e presente sul mercato. Si potrebbe obiettare che si tratta di una generazione che poco conosce o ha avuto a che fare con gli eventi storici degli anni '80, essendo nata in quel periodo, ma di certo sarà necessario del tempo affinché la tensione degli eventi politici possa essere al centro di romanzo o poesia²⁶: per prima cosa a causa di un necessario processo di storicizzazione, come si diceva prima, in secondo luogo perché ancora manca una tensione civile della letteratura più giovane, legata ad una fase intimista e talora nostalgica. Come si è potuto constatare, nel cinema più giovane inizia ad emergere una tensione civile, come nel caso di *Ane*, (2020), di David Perez Sañudo, in cui non necessariamente sono presenti le istanze delle vicende storiche basche, ma si configura un nuovo ambito sociale e culturale che potrebbe dare l'abbrivio ad una riflessione e processo di acquisizione consapevole del passato. Una 'storia patria', dunque, nel corpo di quel processo di affermazione identitaria che si evolve in un ambito collettivo. Una storia di 'piccole patrie' che ha, sorprendentemente, caratteri coincidenti con l'idea nieviana dei progetti dei Parchi letterari, nata in un periodo in cui la tendenza alla fluidità globalizzante prevaleva sulla personalità specifica dei luoghi e delle regioni. Dimostrando dunque come la *vasquidad* del cinema basco attuale sia incisiva dal punto di vista della costruzione di un nuovo pensiero e di una nuova visione in merito alla 'patria' e alla sua storia, l'analisi del cinema attuale è stata affrontata in relazione ai film fondamentali per la storia del cinema basco. Non trattandosi però di un lavoro enciclopedico e storico sul cinema, pur offrendo un quadro generale, sono stati presi in esame alcuni film ritenuti, nell'ambito del nostro discorso, fondamentali²⁷. L'uscita di film come *Vacas*, (1992), di Julio Medem, ha indubbiamente segnato una linea di separazione tra un codice filmico e una ricerca di innovazione: si tratta di un film 'al

²⁶ Per quanto riguarda la poesia è interessante l'articolo, di recente pubblicazione, di Jon Kortazar *Últimas noticias sobre la poesía vasca de principios de siglo*, in *SUROESTE*, 9, 2020, pp. 95-132. Nell'intervento di Kortazar sono particolarmente interessanti le osservazioni a proposito dei dati di pubblicazione: secondo una tendenza generalizzata, la pubblicazione di poesia, così come anche per la narrativa, è in costante diminuzione, ma ciò sembra essere in controtendenza, se pur parzialmente, osservando l'attività editoriale delle case editrici basche come Elkar, Susa, Erein, nel 2018 e 2019.

²⁷ Cfr. Cap. 2.

confine', indubbiamente legato alla tradizione o alle richieste precedenti, ma che introduce una estetica innovativa e stimola una volontà di apertura di un cinema che fino a quel momento, per la maggior parte, tendeva a chiudersi in un angolo tutto per sé. Così anche in *Akelarre* (1984), di Pedro Olea, che compendia un racconto storico mitologico in una veste sociale dell'epoca in cui è realizzato²⁸. Un altro progetto filmico interessante, nell'ottica di un cinema che avrebbe potuto essere una svolta o una alternativa alle costanti di epoca, è *Bateko Urrea*. Il condizionale è d'obbligo perché è un progetto filmico mai realizzato, presentato ad un concorso per soggetti cinematografici negli anni '80, e risultato vincente, ma giudicato troppo ambizioso e oneroso per essere realizzato. Leggendo la sceneggiatura del film, di cui in questa sede si realizza una prima nostra traduzione italiana, emerge una visione assolutamente diversa dal cinema in auge in quell'epoca: un'aura visionaria e magica in un contesto rurale e tradizionale, in una dimensione letteraria che il cinema del tempo non contemplava. Niente di più naturale se si considera che l'autore di questa sceneggiatura è Bernardo Atxaga, allora giovane scrittore ancora non assunto a fama internazionale²⁹. Tensioni e tendenze innovative nel cinema basco tra gli anni '80 e '90, che, tra progetti realizzati e no, segnano una linea di confine importante tra l'istituzione di un'idea di cinema e la sua realizzazione.

²⁸ Significativo il confronto con il recente *Akelarre* (2020) di Pablo Arguero, che affronta il medesimo tema in un'ottica diversamente influenzata dal fattore sociale.

²⁹ Della sceneggiatura si è parlato diffusamente nella parte centrale del lavoro. In appendice è stata trascritta una intervista a Bernardo Atxaga rilasciata nel novembre 2020.

**Los capítulos 2, 3 y 4 están sujetos a
confidencialidad por la autora**

APPENDICI

La sezione seguente è costituita da interviste a personaggi di riferimento della cultura basca ed è stata condotta con l'intento di verifica, conferma o confutazione delle teorie a sostegno della funzione del cinema nella costruzione dell'identità basca. Come si è visto nell'argomentazione teorica, il cinema, fondandosi sulle costanti figurative e descrittive dell'immaginario basco, non fa altro che confermare il progetto culturale e la volontà di creare un emblema identitario forte, riconoscibile all'esterno e condiviso dall'interno. Quando si è posto l'accento sulla percezione del País Vasco da parte degli 'altri', se pur in una visione rapida e parziale, si è potuto constatare quanto già la letteratura fosse stata significativa nella costruzione di una visione identitaria, prima ancora della politica, nell'immaginare e vedere ciò che 'si è', rispetto al ciò che 'vogliamo essere'.

La letteratura in euskera, nel momento in cui la lingua basca acquisisce l'auctoritas di lingua letteraria, contribuisce alla concretizzazione di tutto un sistema, chiaramente individuabile in processi di produzione e distribuzione: la creazione di senso passa infatti attraverso la fase aurale del racconto, ad una scrittura e letteratura che ufficializza il 'sentido' comune recepito, anche inconsciamente, sin dalla giovinezza.

Si giunge alla sublimazione della realtà in immagine, nel contesto di artefatti culturali²⁶⁰ che inducono a una percezione degli oggetti della vita comune come simboli e li rendono comuni e imprescindibili.

Al fine di sostenere il processo di appropriazione dell'immagine del luogo, e quello del riconoscersi parte della comunità, si è vista qual è l'importanza dell'intervento in fase formativa ed educativa; il contributo dei grandi scrittori alla letteratura per l'infanzia è una costante nella letteratura in euskera. Il grande impulso a progetti culturali e l'istituzione di enti e fondazioni atti a conservare la memoria storica basca non fanno altro, in verità, che contribuire a progettarela, uniformarla, e renderla veritiera e autoritaria. Dalle testimonianze raccolte si evince che quella comunità immaginata si realizza nei suoi sistemi e nella sua lingua in un dato momento storico, concretizzando un processo piuttosto velocemente.

Il ruolo centrale del cinema in questo processo di costruzione della comunità è riconosciuto nel momento in cui il dibattito sulla questione si amplia: cos'è il cinema basco? Cinema in euskera, cinema di ambiente basco o di produzione basca. Queste le tre questioni da sempre esistenti, sin dal momento in cui si inizia a parlare, nelle *Jornadas* del '76, di un cinema autoctono. E proprio la questione dell'autoctonia lega il cinema

²⁶⁰ Secondo la definizione di Cole.

all'ideologia della 'pietra e patria', *harri eta herri*, all'epoca della grande resistenza agli ultimi anni del franchismo e alla volontà di affermazione durante la Transizione. Il titolo dell'opera di Aresti evoca, con la metafora della pietra²⁶¹, non solo la resistenza, ma anche una volontà di fermezza: la pietra, le case paterne, i muri degli edifici dei *pueblos* equivalgono alle mura di una *polis*, che si concretizza entro i suoi confini vantando l'autoctonia e l'indipendenza.

Elaborando le istanze politiche degli anni '70 e '80, il cinema basco si allontana progressivamente da quell'epoca per avvicinarsi ad un cinema più genericamente internazionale lasciando da parte, soprattutto negli anni '90, i motivi delle origini.

Le interviste che seguono sono una indagine sulla percezione del cinema basco da parte di alcuni dei più rappresentativi letterati o esperti o registi che hanno vissuto in pieno il passaggio e i mutamenti storici e che si sono trovati davanti ad una questione estetica e nel contempo etica che un nuovo cinema poneva loro davanti. Da questi colloqui sono emersi dei dati comuni:

- interdipendenza tra la letteratura e il cinema che, in più ancora di quanto non avvenga di solito, in una fase iniziale si sono spesso sovrapposti nella narrazione dei fatti di Euskadi
- vitalità e persistenza dell'immagine della *vasquidad*
- esiti dei programmi iniziali

Si è voluto aprire questa rassegna con l'intervista a Ramon Barea in virtù del fatto che in un certo modo rappresenta tutto il cinema basco dai primi momenti della sua teorizzazione: non c'è un film basco, a partire dagli anni '80, in cui non compaia. Attore cinematografico e televisivo, è anche drammaturgo e regista teatrale, coordinatore di progetti di arte scenica che caratterizzano in modo significativo la scena culturale bilbaina del teatro indipendente. Attivissimo politicamente tramite le sue numerose attività, già nel 1969 fonda il gruppo *Cómicos de la Legua* che, nel suo nome evocativo, sottolineava il carattere di una espressione teatrale indipendente e libera, chiaramente impegnata. Sulla linea dell'interpretazione e della ricostruzione dell'attività di Barea realizzata nel

²⁶¹ Vd. cap. 3.

completo studio di de Stasio²⁶², si è dato spazio alla parola di un personaggio, oltre che di un attore; la questione dell'auto-rappresentazione, nel senso in cui lo intende de Stasio, emerge costantemente nel racconto di Barea e l'attore, proprio come avvenne nella intervista rilasciata alla studiosa nel 1998, 'crea dei valori, una missione – sulla quale emette, in un certo senso, una sentenza-; costruisce la storia che racconta; conferisce un ritmo al suo racconto, al suo farsi sentire e vedere.²⁶³ Il racconto storico infatti, mescolandosi all'esperienza personale, è classificabile in quello che de Stasio definisce 'memorie raccontate', in cui la realtà e i fatti raccontati contribuiscono a creare un effetto di verosimiglianza nel quale è più facile che il narratario si immedesima, rivivendo azioni e storie come se fossero le proprie. In sostanza il narratario ricostruisce e condivide la storia, ricomponi i fatti e non li reinterpreta, ma li vive. Questa modalità di racconto di Barea naturalmente ha la sua massima efficacia nella dimensione performativa, e quindi con l'ausilio di toni e suoni della parola, dei colori del gesto e della direzione dello sguardo; tuttavia, analizzando il testo del racconto, appare particolarmente significativa la parte finale, in cui ricorda di essere stato presente in moltissime opere prime: in tal modo l'attore configura se stesso come *euretès* e iniziatore, garante della continuità del cinema e della validità dei nuovi registi o sceneggiatori. In tal senso, la sopravvivenza dei progetti culturali iniziali è confermata e tenuta in vita da chi ha contribuito a generarla.

Parlando dei temi ricorrenti legati all'immagine della *vasquidad* e della loro persistenza, è interessante l'intervento dello sceneggiatore Urkixo. Egli infatti evoca più volte il concetto di 'tragico', che identifica con la *vasquidad*:

'per me il 'basco' consiste nella visione del mondo, dei personaggi, la visione tragica che sempre abbiamo avuto. È un mondo interiore, che noi guardiamo dall'interno. È un mondo che genera sempre una grande tensione, e distorce la percezione della persona e del mondo che la circonda, la relazione con gli altri, e infine genera la tragedia. Siamo stati sempre un paese tragico...'

Lo sceneggiatore individua questa costante nelle narrazioni cinematografiche, legandola ad una sorta di arcaismo: spesso infatti i suoi personaggi agiscono provocando nello

²⁶² de Stasio, Loreta, *Metamorfosi e migrazioni della Commedia dell'Arte*, Guerra Edizioni, Perugia, 2003, pp. 103-116. Nello studio si ripercorre anche l'attività dell'attore e drammaturgo nelle diverse fasi operative.

²⁶³ *Ibidem*, p. 105.

spettatore quel senso oscuro di ‘pietà e paura’ che nella drammaturgia classica²⁶⁴ caratterizza l’azione e porta lo spettatore all’immedesimazione e, di conseguenza, alla catarsi. Del resto il personaggio protagonista di *Hil Kampaia*, la madre Karmen - interpretata da una bravissima Itziar Ituño -, incarna tutte le madri della tragedia classica, tra il dolore e il sacrificio, restituendo una figura riconoscibile ma, ciò che è più importante, universale e atemporale, come deve essere nella tragedia. Inoltre l’ambiente rurale del film è fotografato con toni scuri, tecnicamente ‘sottotono’: questo tipo di fotografia non consente una chiara definizione degli oggetti collocati negli spazi, e risulta pertanto funzionale quando si voglia inquadrare un luogo oscuro e soprattutto pieno di pericoli nascosti; ogni inquadratura, soprattutto gli esterni, - sia esterno notte che esterno giorno-, appare, alla istintiva percezione dello spettatore, collocata in un contesto oscuro e misterioso.

Osservando le produzioni, tra serie e film, si può rilevare una certa tendenza all’uso del sottotono o alla prevalenza di colori grigi e atmosfere fosche, non solo per le inquadrature/scene nei boschi, ma anche per gli ambienti vicino alle coste e al mare. Nella serie diretta da Koldo Almandoz e prodotta da Txintxua film, *Hondar ahoak (Bocas de arenas)*, il carattere dell’investigatrice protagonista Nerea Garcia (interpretata da Nagore Aranburu) è costantemente sottolineato da un ambiente grigio e oppressivo, che progressivamente si estende più si avanza nel racconto, caratterizzando questo thriller poliziesco in quello che è ormai riconosciuto come ‘basque noir’, secondo una definizione dello stesso Almandoz²⁶⁵.

Il dato più rilevante, ai fini dell’analisi proposta in questo lavoro, è che si identifichino delle costanti estetiche come forme peculiari della vasquidad, sia nel racconto che

²⁶⁴ ‘Tragedia è dunque imitazione di un’azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni’ Aristotele, *Poetica*, 49b. (trad. Diego Lanza).

²⁶⁵ In una intervista di Natxo Velez su Eitb, viene chiesto ad Almandoz che cosa identifica questo thriller poliziesco come ‘noir basco’, e la risposta è che, per prima cosa, è l’ambientazione: “Hondar ahoak” è una serie poliziesca y de suspense, pero ¿qué la convierte en una serie de un género que tú has llamado *Basque Noir*?

Pues, por una parte, el contexto: el paisaje... Está rodada en un pueblo de la costa vasca, en este caso en Ondarroa, pero también podía ser Pasaia o Bermeo. Eso quiere decir que no es un pueblo pescador folclórico de cartón piedra, sino una localidad industrial que huele a óxido y gasoil y en la que viven un montón de arrantzales senegaleses... Eso es lo que forma eso que he llamado *Basque Noir*, el hecho de que beba de nuestra realidad. No hay un sheriff que conduzca un Ford Mustang o un casino de Las Vegas, sino un asador, lonjas y arrantzales senegaleses”. <https://www.eitb.eus/es/cultura/cine/detalle/7623991/entrevista-koldo-almandoz-serie-etb-hondar-ahoak/> [data di consultazione 12/11/2020] La questione del noir basco è stata analizzata in uno studio specifico, di prossima pubblicazione, da chi scrive.

nell'immagine e che, pertanto, si sia raggiunto uno degli scopi che furono alla base dei ragionamenti sul cinema basco.

Il riconoscimento di una estetica comune, o meglio di un 'sentido' comune che potesse essere legato alla percezione dell'ambiente o dell'immagine dei luoghi, o di una forma di pensiero condiviso, è alla base del percorso di fondazione della Filmoteca Vasca, luogo di conservazione e perenne riattivazione di memoria collettiva.

Interessante l'osservazione di Lopez sui primi film baschi come *Ama Lur*, che avevano l'intenzione di mostrare ad un basco ciò che era il suo paese: il Pais vasco continuava ad avere diverse realtà, spesso difficilmente connesse tra loro, e non era inconsueto che un basco di San Sebastian non fosse a conoscenza di ciò che accadeva nella provincia francese a pochi chilometri di distanza, o che non si conoscessero usi e abitudini tra Tudela e Navarra. Questo sottolinea ancora una volta la necessità di uniformare il paese, non solo dal punto di vista linguistico con l'introduzione dell'euskera batua, ma anche con la costruzione dei propri riferimenti culturali, la fusione di singoli elementi in una visione collettiva e condivisa. Non a caso il cinema assume per sé questo incarico, assumendosi la responsabilità di creare l'immagine del paese e di proporre un quadro ideologico comune: il ricorso alla narrazione visiva del resto è fondamentale al fine di rendere comprensibile ciò che, letto, potrebbe essere di ardua comprensione e non raggiungere tutti. Inoltre, se il fattore linguistico particolare può separare, l'immagine accomuna, essendo immediata e riconoscibile²⁶⁶; inoltre la visione 'sullo schermo', in alto e non ad altezza e dimensione d'uomo, rende tutto più autorevole e, in un certo modo, codificato, nel momento in cui il pubblico cresce numericamente e riconosce la necessità della visione.

Nell'intervista di López appare evidente il punto di vista sul Pais Vasco nel periodo della Franchismo: la volontà di narrare l'aspetto più 'bruto' del basco, sarebbe, secondo Lopez, dovuto ad un ridimensionamento, da parte della Spagna nazionalista, della cultura contadina basca. In tal modo infatti il mondo di Euskadi sembrerebbe limitato ad una serie di tradizioni uniche, ripetitive, peculiari di un mondo lontano ed esotico, appartenente ad un passato mitico e contrastante con l'evoluzione della Spagna moderna. Il fattore

²⁶⁶ Inutile ricordare che nel corso della storia è l'immagine ad aver mostrato, e di conseguenza imposto, le ideologie molto meglio di ogni tipo di testo, potendo superare anche difficoltà o impossibilità di lettura.

della tradizione antica qui non costituirebbe un valore identitario se non in senso separativo, negativo, vecchio, la cui sopravvivenza è più simile ad uno stantio museo della memoria che a un fondamento culturale nazionale. In effetti, quando la reazione al Franchismo inizia a palesarsi sempre più forte, dopo il '68, saranno proprio quei *topoi* ad essere elevati a simbolo della *vasquidad*, e, come accade per il ruralismo, sarà conferito loro un valore positivo tale da ridiventare vitale. Si cambia così la relazione di grandezza: se durante il Franchismo gli elementi tradizionali erano declassati a manifestazioni folkloriche limitate ad un paese lontano dalla centralità della Spagna moderna, identificato nella categoria del 'piccolo' e limitato, ora, naturalmente, il mutato punto di vista della narrazione consente un 'ingrandimento' della materia narrata che diviene poi l'unica istanza. Si potrebbe tener conto, a questo punto, dell'evoluzione che nel corso del tempo ha avuto la materia tradizionale, *topoi* e figure che sono stati usati per risemantizzare il contesto in cui sono stati collocati, che era stato privato della sua personalità durante gli anni della dittatura. Di questo si è parlato nei capitoli precedenti.

RAMON BAREA, actor.

¿Puede definir que es 'Lo vasco'?

En el País Vasco se empieza a hablar de Cine Vasco, como una declaración de principios, como enseña de identidad, coincidiendo con la autonomía, en los '70, y tiene a que ver primero con la autonomía, luego con la formación del Gobierno Vasco, y con la configuración de determinados elementos culturales del País Vasco, la creación de la Televisión Vasca²⁶⁷, la creación de la Orquesta sinfónica de Euskadi²⁶⁸ y, en teatro y en cine, la primera producción fue al comienzo de los '80, en el momento en que el cine pretendió de ser una industria, y fue a recoger a directores que habían nacidos aquí, que habían estudiado en la escuela de cine de Madrid como Pedro Olea, Imanol Uribe, y los rescatan para construir lo que se pensaba que podría ser el cine vasco. Se hacen las primeras películas con estos directores rescatados. Antes de eso habían ido algunas iniciativas muy sueltas, mas de carácter experimental, curiosamente, lo que hacía Sistiaga o Nestor Basterretxea, que jugaban a dibujar sobre las películas, sin embargo, todo muy experimental, y también muy costumbristas y tal.

El costumbrismo es fundamental en el discurso sobre 'lo vasco'.

²⁶⁷ Euskal Irrati Telebista (EITB), fundada nel 1982, dopo che il parlamento basco approvò, il 20 maggio di quell'anno, la legge 5/1982, nella cui premessa si considera l'emittente come ' instrumento capital para la información y participación política de los ciudadanos vascos, así como medio fundamental de cooperación con nuestro propio sistema educativo y de fomento y difusión de la cultura vasca, teniendo muy presente el fomento y desarrollo del euskera, todo ello como base y fundamento para el adecuado desenvolvimiento de los derechos y libertades de los ciudadanos de esta Comunidad Autónoma.' ('strumento principale per l'informazione e partecipazione politica del Popolo basco, così come mezzo fondamentale di cooperazione con il nostro sistema educativo e di incentivo e diffusione della cultura basca, teniendo in massima considerazione l'incentivo e la crescita dell'euskera, come base e fundamento per l'opportuno sviluppo dei diritti e libertà dei cittadini di questa Comunità Autónoma.) *Boletín Oficial del País Vasco, BOPV*, n. 71, 2 giugno 1982. Lo stesso firmatario della legge, il lehendakari Carlos Garaikoetxea, inaugurò le trasmissioni il 31 dicembre 1982. Ad oggi esistono 5 canali di EITB che trasmettono sia in spagnolo che in euskera, e 6 emittenti radio. <https://www.eitb.eus/>. Ultima consultazione 20 gennaio 2021.

²⁶⁸ L'Orchestra Sinfónica di Euskadi è l'orchestra più importante del País Vasco. Fu fondata nel 1982 con l'approvazione del decreto 62/1982, in considerazione che 'La acción y promoción cultural, en general, y la musical, en particular, es objetivo fijado en el programa de gobierno de la Administración de Euskadi. La creación de orquestas y grupos musicales y el fomento de la formación musical popular a través de dichos medios es una de las plasmaciones de tal acción cultural. Es por ello que, por medio de la presente norma, se constituye la Sociedad Pública "Orquesta de Euskadi" que, sin desviarse de la acción general enunciada, tendrá como núcleo la creación, formación y explotación de una gran orquesta sinfónica de Euskadi.' (La azione e promozione culturale, in generale, e la musicale, in particolare, è un obiettivo del governo di Euskadi. La creazione do orchestre e gruppi musicali e la promozione della formazione musicale popolare tramite questi mezzi è una delle concretizzazioni di tale azione culturale. È per questo motivo che, per mezzo della presente norma, è costituita la Società Pubblica "Orchestra di Euskadi" che, senza allontanarsi dalla azione generale enunciata, avrà come scopo fondamentale la creazione, formazione e la gestione di una grande orchestra sinfonica di Euskadi'). *Boletín Oficial del País Vasco, BOPV*, n. 41, 26 marzo 1982. Ad oggi l'orchestra ha al suo attivo numerosissimi concerti con direttori e solisti di pregio, nonché intensa collaborazioni con cantautori baschi come Benito Lertxundi, moltissime incisioni tra le quali quelle di compositori baschi, e una attività formativa rivolta ai giovani. Un ampio catalogo di incisioni di compositori baschi, come il celeberrimo Guridi, è presente anche nell'etichetta Naxos, con la Orchestra Sinfonica di Bilbao. (Sánchez Ekiza Karlos, *Euskal musika klasikoa*, Etxepare Euskal Institutua, San Sebastián, 2012, pp. 47-51).

Los antecedentes, antes de lo que empezó a construirse en manera más continuada como Cine Vasco, son unas obras de ficción sobre caserío, o una historia sobre una modistilla²⁶⁹, la ciudad de Bilbao²⁷⁰, el campo, la ciudad, y cuando empieza a definirse de otra manera y con otro peso, con otra experiencia y con otro vigor como ‘cine vasco’, es a partir de los ’80. Los temas son ellos de las fugas, como narra Uribe, *la fuga de Segovia*, la fuga de presos de ETA, la *muerte de Mikel*, que tiene a que ver con la presión de la izquierda abertzale sobre un homosexual declarado, o *la conquista de Albania*, como metáfora de la inutilidad, a veces, de la lucha y tal, siempre eran mensajes que remitían con el momento político que se estaba viviendo. Y luego pasó que se crearan unas profesiones en el cine vasco: directores artísticos, directores de vestuario, fotografía, todas las profesiones del cine, y en muchos casos era gente rescatada de otro trabajo o gente que venía de Madrid, donde estuvo la industria del cine, y aquí tenía ayudantes, auxiliares y tal. Hoy en día hay una gran mayoría de técnicos de cine que son vascos, y que vienen de esa época, los años ’80. En este momento, cuando empieza lo que es llamado ‘cine vasco’ por el gobierno, por la prensa, por la sociedad, que habla de cine vasco, hay, una vez más, un conflicto su la definición, de lo que es cine vasco y que no. De pronto, parecía que hacer películas como *La Morte de Mikel*, *La fuga de Segovia*, era ‘hacer cine vasco’, de una forma, pero hacer una comedia, hacer otras películas de otra gente que no era de estos cineastas, ya se ponían dudas que no era cine vasco. Era un antiguo conflicto que también hubo en teatro, si había que ser en euskera, o en castellano, o cine vasco en castellano...

Este es un conflicto perpetuo...

Si, es permanente. Pero que se ha derivado, porque se ha seguido esa línea. Pero Julio Medem se destaca con una película, como *Vacas*, que tiene todas cosas mágicas, y referencias culturales del País Vasco, pero luego Medem se pone a hacer un cine más intimista, más extraño, y meno referido al País Vasco.

Sí, como ‘El árbol de sangre’, que tiene el símbolo familiar, típicamente vasco, del árbol, pero es una historia familiar que puede ser colocada in cualquiera parte del mundo.

Si, todas las últimas películas no tienen nada a que ver con el País Vasco. También Daniel Calparsoro, cuando hace *Salto al vacío* busca una referencia de actualidad con el tema de la droga, con el País Vasco, con la margen de izquierda de Bilbao, la zona obrera, la zona también en declive y cuenta una historia con un trasfondo real, digamos, como la película *A ciegas*, que es la historia de una chica que pertenece a un comando; siempre prevale el tema político en el cine vasco de los ’80. Cuando se hablaba del cine no se hablaba tanto del cine costumbrista, como había sido el anterior, si no se hablaba directamente de cine político, o muy politizado.

²⁶⁹ *Edurne, modista en Bilbao*, Telesforo Gil Espinar, 1924.

²⁷⁰ Molti i primi film prodotti negli anni '10, quando ci fu un primo tentativo di industria cinematografica a Bilbao, ad opera della società francese Pathe. I primi esperimenti furono travelling realizzati sul modello di quelli che Promio girò per i Lumière: *Paseo en tranvia por Bilbao*, *Viaje de San Sebastián a Bilbao*, *San Sebastián en tranvía*, tutti del 1912. Negli anni '20, oltre ai film di finzione, furono girati film documentari sulla città, sulle feste di pueblos e urbane o su tradizioni popolari costantemente rinnovate anche da emigrati baschi nel mondo. Molte pellicole sono visibili in streaming su <http://www.filmotecavasca.com/es/fondos>.

Claro, en frente de películas como 'Ama lur', que tiene una lectura política a posteriori', pero parece una película más costumbrista que política, hay una diferencia.

Si, en el anterior había que reivindicar 'lo vasco', en abstracto, y cosas como *Ama Lur* y cosas como ellas que hacía Sistiaga, muy experimentales, muy extrañas, pero de una forma era 'arte vasca', era ligada al culto a Jorge Oteiza. Oteiza hizo una escultura que para la mayor parte de la sociedad vasca era una cosa extrañísima, pero las declaraciones y el posicionamiento de Oteiza sobre el tema vasco era leído por la gente, menos que su escultura, que era menos entendida, pero se pronunciaba a favor de la creación de una cultura específicamente vasca o con una estética vasca, y al final se pensó en la existencia de una estética vasca, generada por una teoría del espacio.²⁷¹

Digamos que lo costumbrista en los '80 tenía a que ver con la política.

Es importante definir que en los '80 lo que era costumbrista era político o que la descripción costumbrista hubiera podido ser política ¿una nueva forma de costumbrismo? (risa)

Jajaja...sí. Creo que hay un salto entre buscar que unas raíces antiguas que podían justificar la tradición cultural vasca, que podía configurar ese nacionalismo, esa autonomía, esa nación, con referencias cultural que había que buscar con cazador y de pronto bajo una industria del cine que se pensaba que no iba más allá de Imanol Uribe, Pedro Olea, y también puede ser Julio Medem o Juanma Bajo Ulloa, Alex de la Iglesia, Enrique Urbizu. Alguien portaba una ambientación de género, que no es 'costumbrista' en el sentido real.

Urbizu hice una comedia, pero la comedia era mal vista, no formaba parte de esa 'gran tragedia' que se representaba en ese momento en el cine vasco.

En este momento la comedia tiene un gran éxito: estoy pensando en películas como Fe de Etxarras, Ocho apellidos vascos...

Eso es. Hay un momento en que se empieza a hablar de política, del conflicto vasco, con ironía, con distancia. Y al principio el director Borja Cobeaga tenía miedo, con los negociadores, a cómo podría ser recibido, por un extremo y por otro.

La película está en la plataforma Netflix: es escrita para un mercado internacional. Pero cuando la vieron mis compañeros italianos no la entendieron muy bien porque no conocen a la referencia política, social y tal, y no pueden apreciar la ironía.

Bueno, sí, puede pasar eso. Borja (Cobeaga), hace costumbrismo en toda la fase anterior en televisión: allí empieza a hacer un programa que se llamaba *Vaya Semanita*, donde eran argumentos sobre temas intocables, si en una familia el padre fuese del PNV e el hijo de Herri Batasuna (la serie era de otra gente pero Cobeaga estaba entre guionistas) Aparecieron también los muñecos, que eran una caricaturas de los políticos del momento, incluso ellos de la izquierda abertzale, y eso era muy sorprendente y muy liberador; fue también extraño porque en una sociedad que vivía en una situación trágica, de la que se

²⁷¹ Oteiza, de, Jorge, *Quousque tandem, Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Pamiela, Arre, Navarra, 1993⁷.

hablaba poco, muy oscura. Esto es una especie de nuevo costumbrismo, también político y tal, que tiene a que ver con la política, pero que hace reír, y trataba de ser una catarsis de lo que estaba pasando, y fue recibida como necesaria, de una forma, por la sociedad, para distanciarse, que es lo que fue *Fe de Etxarras*, en un papel que parece liberar desde el humor un peso sobre una cosa que parece terrible y a veces esa película tiene un nivel más pequeño, más humano, más contradictorio; se podría hablar de un nuevo costumbrismo también, desde el humor.

Estoy pensando en la primera escena de Fe de Etxarras, en que es central el tema de la comida, que es muy relevante en el País Vasco, y aquí simbólico.

En la otra cosa de Borja, una película, *El negociador*, hay mucho rato comiendo: la película empieza en una taberna de Donostia, comiéndose un filete y teniendo la sensación de que le mira mal unos adversarios políticos, y las Sociedades Gastronómicas aparecen en todo el mundo, lo de los txokos es un fenómeno más guipuzcoano, así como las grandes cuadrillas, que hay en Bizkaia, pero menos, ya que Bilbao es una ciudad que ha habido una mezcla más importante. Donostia es más idéntica a sí misma y los que venían, lo hacían en el verano, pero la población era muy estable. Sin embargo, Bilbao era una ciudad que ha crecido mucho con barrios, un poco como Madrid: barrios de gente que venía de fuera por trabajo, y la ciudad creció muy rápido debido a la industria. Es una ciudad meno homogénea, se habla meno euskera que en Gipuzkoa; yo creo que hay un cine bilbaíno y hay un cine guipuzcoano²⁷²: el cine guipuzcoano coge un señuelo típicamente vasco, lo políticamente correcto, el cine vizcaíno – Enrique Urbizu, Pablo Berger, Alex de la Iglesia, no hablan del tema vasco, son más jóvenes. Cobeaga busca en el humor otra vía, Alex de la Iglesia empieza con una locura de acción mutante y símiles, desde *El día de la bestia*, con Alex Ángulo, una película que parecía una broma sobre lo vasco, con el diablo, y tal. No hay esa necesidad de entrar dentro unos parámetros que definen lo que están haciendo estos directores como ‘vasco’, y tampoco aspiran a ello, en la época de los ’90, y no necesitan de hacer un cine que abiertamente hable de política, como el de los ’80.

Me parecía, leyendo los guiones, que hay una diferencia entre el cine vizcaíno y el bilbaíno, y tal vez el alavense, que puede ser un nuevo estilo de cine.

Si que hay diferencias, y no te sé decir por qué. Puede ser por edad, porque son los elementos que marcan el primer carácter del nuevo cine vasco de los ’80, y directores como Imanol Uribe y Pedro Olea vienen de una escuela de cine, de Madrid, no autóctona, y les llaman para hacer el cine vasco. Ya Imanol Uribe había hecho la película sobre *el proceso de Burgos* (1979), un documental, y había hecho un cine documental político, abiertamente político. Olea se había movido más hacia la ficción, y, a pesar de ser de Bilbao, no hizo un cine militante, digamos, tal vez solo *Akelarre* podía serlo más, que tiene que ver con la estética vasca, pero el cine que hace es un cine en ese sentido, con unas raíces en otro sitio. Imanol Uribe también empezó con otro tipo de cine, pero tenía la presión política de un nacionalismo instalado sobre el PNV, con la necesidad de dotar el país de elementos sólidos; parecía que podría ser uno de ellos que podía dar eso: la fuga

²⁷² Gli ultimi due anni hanno visto un enorme sviluppo del cinema alavense, come abbiamo dimostrato nel cap. 1.

de Segovia, la presencia de la televisión vasca de pronto, una furia audiovisual en los '80 que luego empezó a tener el su desarrollo con Julio Medem, que no consiguió las ayudas del Gobierno Vasco, porque siempre parecía que no podía haber más: en un sitio tan pequeño no estaba una escuela de cine y quien iba a poner la mano en el fuego por uno nuevo que venía a hacer cine...también le pasó a Juanma Bajo Ulloa, que consiguió un Goya pero sin tener ayudas del Gobierno, así como Medem, y siempre la administración daba la sensación que no podía salir nadie más haciendo algo. La película de Alex De la Iglesia está producida por Pedro Almodóvar,

Alex de la Iglesia produjo también la película de Paul Urkijo, Errementari, que representa la antigua tradición vasca. ¿Es un tipo de costumbrismo?

Si, pero yo pienso que no es tanto una cosa apoyada en el costumbrismo o por sacar a la luz determinados elementos estéticos, sino que es más como venir de las ciencias ficción o del cine fantástico argumentando algo que tiene que ver con el tema vasco. Pero yo creo que no son películas que aspiran a hacer un dibujo del mundo vasco o a utilizar cosas en favor de la cultura vasca, creo que es accidental, creo que no tiene nada que ver con un proyecto, creo que es por puro azar, no con una voluntad de crear un cine con una base sólida en las tradiciones y la cultura vasca; pienso que es accidental. Pero otras películas, como *Handia*, han tocado raíces culturales vascas para su cine. Y, de pronto la misma gente acaba de hacer *La Trinchera Infinita* que transcurre en Andalucía, en el sur. Yo creo que se ha perdido un poco esa necesidad de recontar con exactitud que es el cine vasco y lo que no es y que ahora se valora más el trabajo que hace quien sea del tipo que sea: se celebra que se ha hecho la *Trinchera Infinita* como se celebra que Pablo Berger ha hecho *Blancanieves*...

Entonces todo es 'Vasco' ya que es producción vasca.

Si. Ya han empezado a crecer. La primera productora del cine era Ángel Amigo, de San Sebastián, es un poco el pionero, en que el Gobierno Vasco confiaba como alguien que podía sacar adelante un proyecto de cine Vasco con una señal de identidad y tal; y hay una anécdota malvada de las primeras proyecciones que se hacían en el rodaje, luego en el cine, y era la proyección de *La fuga de Segovia* --no me acuerdo en qué pueblo-- se pasaba lo que se había rodado la semana pasada, la proyección de todas las tomas que se habían elegido e igual se repetían varias veces. Todos asistían con mucho interés e inquietud y lo veían también unos miembros de la cultura del gobierno vasco. Y cuando lo veían, y otra vez se repetía todo en la misma forma, primero ya a veces preguntaban con mucha preocupación si había velado, y cuando venían allí decían que la película no había salido bien, que era mala, y, repitiéndolo muchas veces, representaba el desconocimiento absoluto de una técnica y de un material que jamás vieron, que no había antecedentes. Luego, curiosamente, políticos como Marian Enandia, militante de ETA, había hecho su tesis doctoral sobre John Ford, y hay una otra curiosidad también, del punto de vista estadístico interesante, que Ángel Amigo, Montana productora, también fue militante de ETA, y mucha gente militante de ETA, del primer grupo de ETA, de la lucha armada, no me preguntes porqué, que acaban en el audiovisual. Seguramente porque, como Ángel Amigo habían encontrado ahí la posibilidad de seguir batallando con la idea de lo Vasco y tal, desde el cine. Ángel Amigo escribió un libro, *La fuga de Segovia*, y la película en concreto está basada en el libro de Ángel Amigo, que Uribe coge: y no sé si entenderán que más se entrevé en ese guion. Pero el punto de partida de la historia era el relato de Amigo que participó a los tentativos de fuga, dos tentativos, y partió por la

primera; en la propia película hubo gente de ETA que había participado a la fuga y era como una celebración, y, una cosa muy extraña en el rodaje estaba la guardia civil de verdad, porqué había armas en el rodaje y entonces estaban custodiando a los especialistas en armas, eran armas de fuego, y tenían una vigilancia especial. Y luego la Guardia Civil estaba en algún mando como Asesor de la peli y había tensiones en la peli, un día de discusión en el rodaje porque los figurantes que hacían la Guardia Civil estaban apuntando desde aquí y la cámara veía pasar al fondo a los que se habían fugado y ellos no lo veían; el asesor dijo 'eso está mal, no puede ser, no puede ser que la Guardia Civil esté aquí, y esté en la niebla y la gente reía. Entonces explicaban que el objetivo que estaban usando lo estaba distanciando y no se podía distinguir; había todavía una reticencia con la autonomía y con la democracia y no había una feliz convivencia con esto, y había la falta de costumbre de poder abordar temas políticos con normalidad.

¿y la censura?

La hubo. Ahora no la hay, pero hay una otra autocensura, (risa), hay un miedo por lo impolíticamente incorrecto, por un lado, y, por otro lado, esto puede molestar a alguien; yo veo cosas de hace unos años de cine y televisión así reivindicativas incluso atrevidas en cuanto a contenido y tal, y que ahora no se haría, no lo autorizaría, no autorizaría que alguien lo haría. Pero no la hace un organismo censorio, cuanto las asociaciones de viudas, de los no sé cuántos hijos: todo eso ejercita una presión social mayor que la del censor que pasaba frases.

¿Y es posible que ahora se prefiera una comedia porque es meno peligrosa?

Si, también porque se ha necesitado, volverá a hacerse un cine de repaso, un repaso de lo que ha pasado, porque es como si estuviera saltando trozos; y de un momento muy intenso se ha pasado a otro momento: y de todo a lo largo de medio se habla muy poco, está como por hablar. Yo pienso que, no de la misma manera y por la misma intención, pero si se va a volver, a organizar,-el agujero negro que hay en cuanto a contenido vasco; la comedia tiene un valor liberador y catártico sin duda, a parte comercial, seguramente, pero yo tengo la impresión de que, de una manera y otras, se va a volver y rellenar ese espacio pensante para hablar de lo que pasó en la sociedad en todo ese tiempo.

Yo creo que sería necesario también en Italia el recupero de un cine político. Y mejorar también los guiones de las comedias.

Es que ahora en el cine español, no ya en el cine vasco, -- a pesar de que, si, se dice a veces como una queja con la Guerra Civil española, ya, vale --, se habla muy poco con películas de la Guerra Civil y estamos hablando de hace casi cien años; últimamente se están haciendo películas más lúcidas, todavía aún no hay la distancia ni el sosiego para poder hablar con lo que pasó. Por ejemplo, lo que nos han enseñado películas sobre Irlanda y que han sido más valientes y han hecho crónicas mucho más radicales de lo que han hecho aquí; aquí estás todavía por hacer ese cine que entre y que duela, estás por hacer.

¿Crees que en el cine puede estar una estética junto a la ética?

Si, yo creo que sí. Ha ido marcando en ese sentido. Las películas que se están haciendo de pronto tienen ese carácter más universal; antes era cómo elegir las señas de identidad

para que todo sea generalmente vasco, la estética de la película, la fotografía y tal, y ahora creo que importa menos, hay películas vascas que pueden parecer películas francesas.

En la última película de Calparsoro, El silencio de la ciudad blanca, lo que es Vasco es la ciudad de Vitoria...

Jajaja sí. Han sido varios tentativos, con una novela best seller, con tema vasco mitológico, *El guardián invisible*, y también *El silencio de la ciudad blanca* está basado en una novela, y todas esas novelas, hechas por trilogías, tienen una inspiración en la tradición mitológica vasca. En Italia son películas de crímenes, pero en *El guardián invisible* el personaje mitológico es el Basajaun, un mito vasco del hombre de los bosques, y en *La ciudad blanca*, un otro thriller, él señal que dejan a los muertos es el eskilore, él girasol, otra cosa conexa a los elementos tradicionales vascos. Son películas en que no es importante tanto el contenido cuanto una forma en busca de elementos estéticos, una estética de estas películas con referencias a la mitología vasca, y a los misterios. Y las novelas también tuvieron muchos éxitos, y es un fenómeno que causa tanto impacto popular.

¿también las diferencias entre hombre y mujeres tienen un sentido en la cultura vasca, como un Agur Etxebeste?

Si. La primera película de *Etxebeste* tiene muchas referencias a lo vasco, pero el argumento se había ya usado en una película italiana (*Mari del Sud*²⁷³), y ha vuelto a ocurrir en una película que se llama *La pequeña Suiza*²⁷⁴, en que estoy yo también, que hay una referencia en una película italiana; Kepa Sojo, el director, lo reconoce y creo que dice que Berlanga le habló de esa película. En Vizcaya hay una situación en que no se sabe bien a que región pertenece un límite, si Castilla o Cantabria, y los habitantes de ese pueblo se dividen, en las actividades cotidianas, entre Burgos y otras ciudades...no tienen patria. Y aquí también se ha cuajado como golpes de humor, porque un nacionalista no puede decir 'soy vasco, no soy vasco', y el mismo tiene un jaleo de que se siente.

De todas tus películas, ¿cuál es la preferida?

Sin duda, y por muchas razones, la primera (*La fuga de Segovia*, 1981). No solamente porque era la primera vez que hacía cine, y yo nunca pensaba que iba a hacer cine, que lo hacían otros, otros eran actores, y era una aventura conocer el trabajo del cine. Y luego por el contenido, estar haciendo unos etarras que se fugan de la cárcel era una cosa muy extraña, era como estar haciendo algo de raro, estar infringiendo algo, y especialmente emocionante por ser la primera y por el contenido.

Entonces la película y el personaje también.

²⁷³ Si tratta di un film italiano uscito il 12 ottobre 2001, prodotto da Cattleya e distribuito da Medusa, con la regia di Marcello Cesena. Interpreti principali Diego Abatantuono, Giulia Steigerwalt, Victoria Abril. Il film ha come protagonista la famiglia Brogini, abituata agli agi e alla bella vita. Poco prima di partire per i Tropici, però, i Brogini scoprono di aver perso tutto in seguito alla truffa del loro amministratore. Per mantenere il segreto sulle loro nuove condizioni economiche decidono di fingere comunque la partenza, nascondendosi per tutto il periodo nella cantina. Sarà proprio questa l'occasione per conoscersi meglio e riprendere discorsi interrotti, nel mezzo di una serie di divertenti equivoci con amici e vicini.

²⁷⁴ Si veda l'intervista, in questa appendice, a Kepa Sojo.

Sí. Es una película muy coral, y la película de que tengo un buen recuerdo y estoy muy contento, fue un rodaje muy rápido, pero me gustó haberla hecho, es *El Negociador* (2014), la de Borja Cobeaga, la anterior a *Fe de Etxarras*, y la historia está basada en hechos reales sobre la historia del político Jesús Eguiguren, que escribió en parte el guion, y es la historia de la negociación entre ETA y el gobierno español en la tregua del 2005. La historia está basada en él pero sin tratar de ser una crónica, siendo una cosa de humor, pero con muchos hechos reales. Cuando Borja me propuso esta peli, a mí me gustó la idea y me gustó el punto de riesgo que tenía y me alegró un montón saber que luego funcionó y que es una peli que al propio Eguiguren -- que podía hacer broma sobre una película que le sentaba mal, pero lo recibió con mucha deportividad, y desde los extremos de la izquierda abertzale-- fue recibida con sonrisa, y con un tema en el negociador de ETA que hacía reír, entonces no estaba colocada en una dirección nota, estaba bastante lejos. Se rodeó muy rápido, no era de gran presupuesto. Yo tengo estos como hitos, pero por razones muy subjetivas; la primera por ser la primera y está por estar en un nivel de riesgo grande. A mí me ha pasado que estuve en muchas óperas primas, porque Alex de La Iglesia estuvo trabajando en un programa de televisión en Eitb al principio, haciendo la decoración y tal, en una cosa en que yo hacía la dirección de los actores; estábamos cerca y de pronto, yo le llamaba para que hiciese cosas para teatro, para la escenografía, y el de repente me llama para hacer *Mirindas asesinas* (cortometraje, 1991), porque éramos más cerca con Enrique Urbizu, y para Urbizu, cuando estaba en Bilbao, los actores más cerca éramos Ángulo, yo, y también el primer corto de Itziar Bollain, e hice también su última película, que se estreña en Malaga, *La boda de Rosa*.

He hecho muchos cortos, óperas primas, de directores vascos: en el primer corto de Alex De la Iglesia estoy yo, el primer corto de Urbizu, que hizo para *El Correo*, estoy yo, y luego estoy en *Tu novia está loca*, estuve, por casualidad, por azar, en óperas primas de gente.

Y es una cosa recomendable.

JOANES URKIJO, guionista.

Hablamos de 'Hil Kampaniak', su última película.

Hil Kampaniak tenía una escritura, un guion, mucho más picada, mucho más rápida, y cortes más pequeños, con muchos flashbacks, la última versión tenía 12/12 flashback, incluso el director Imanol Rayo llegó a rodar la película sobre esa versión, pero en el primer montaje se encontró con un problema, un doble problema, y, tal como yo lo interpreto, viene por dos factores. Se encontró con que todos los cambios temporales en que se ... la película transcurre en tres planos temporales diferentes, y esto planteado en una forma tan picada, con unos cambios tan frecuentes, pues, dificultaba la comprensión, dado que sobre todo el plan temporal intermedio y el presente tienen corta distancia en el tiempo, 14 años, de manera que los personajes principales, que ya son adultos en el plan

intermedio, su caracterización, no varían mucho entre el plan intermedio y el presente, de manera que al ver cambios frecuentes tendía a confundirse la comprensión de cuando estamos hablando en cada momento y para mí otro problema fundamental en ese sentido, es la forma de rodar de Imanol Rayo, con los planos no muy abiertos, la cámara fija, personajes entrando y saliendo de campo, y eso alternado con el extremo puesto que los primísimos planos del personaje. Prácticamente yo creo que no hay ningún plano intermedio ni un solo plano americano, en toda la película, y eso, sumado a un montaje de cambios frecuentes, de saltos en el tiempo, flashback, atrás y adelante, creo que añade bastante confusión a la comprensión, al seguimiento en todo momento de la historia, de manera que él se encontró con un problema y remontó la película con lo que tenía. A eso se añade que ya en su versión de producción, sobre versión de rodaje, cortó algunas cositas más, sobre la última versión de guion, sobre todo tres o cuatro finales de secuencia, porque él perseguía en todo momento ese resultado final de la película, que es la elipsis: la elipsis, el silencio, el dejar que el espectador rellene a su manera los 3'02", de comprender, y tal y cual...no a todo el mundo le ha resultado bien. Yo, las críticas que he leído ponen la película muy bien en general, pero en el apartado de las posibles críticas lo que más ha proliferado ha sido la difícil comprensión de algunos pasajes. Eso es debido a todo lo que estoy contando. Más a estas cositas que Imanol cortó, 'extras', que eran un poco 'información' para el espectador, para seguir un poco el hilo narrativo. El resultado final, obviamente yo, como guionista, leo a las críticas, veo a la gente lo que le ha gustado, y me parece muy bien, estoy contento; pero a nivel de satisfacción personal, pues no, porque no veo ahí la película que yo escribí, que yo escribí a lo largo de dos años, en seis versiones, mano a mano con el director. Obviamente, como yo mismo he explicado, comprendo las razones que le llegaron a acabar con este montaje; pero, por otro lado, pues bien, puedo comprender, pero no puedo 4'18'' que estar satisfecho, ¿no? No lo estoy.

En el guion es muy trágica la figura de la madre, de la Ama ¿Hay relaciones con la tragedia clásica? Es muy evidente el sentido del trágico en el sacrificio final, que pon fin a la Némesis, al miasma, a la maldición.

Sí, sí, y eso es que el sacrificio final no fue una decisión clara durante todo el proceso. Vino ya, digamos, en la fase final, en la última versión, quizá la anteúltima ya, fue una evolución por nuestra parte. Nosotros partíamos de una historia, en la novela, que ofrece los mismos elementos, el mismo ambiente, y a mí fue eso lo que me atrajo, fui yo el primero que leyó la novela, y nada más leerla, le llamé al productor para decirle 'lee esto, porque yo creo que tiene algo': tenía esa atmósfera opresiva, agobiante, este minicosmo que es el mundo rural vasco, que parece desaparecido, pero todavía mantiene esas características de aislamiento, de algo que es muy consustancial a los vascos, que es guardarte los sentimientos, rumiarlos...

Para mí las últimas películas tienen muchos más elementos típicos vascos que las del pasado, se refiere al mundo tradicional mucho más que otras películas. ¿Crees que la última generación de cineastas busque exactamente lo que es vasco?

Es cierto. Hay películas como *Amama*, o experiencias estéticas como *Oreina*, incluso también la primera película de Imanol Rayo, siendo una adaptación de una novela de los años '80 (es un racconto di Atxaga, ndr), creo recordar, *Bi Anai*...

Es una película, desde el punto de vista estético, muy difícil, con “inquadrature” muy muy largas...

Sí, sí, mucho parlamento...en ese sentido, se puede decir que Imanol Rayo tiene aquí una opinión muy grande de su primera película se ha ido; en su segunda película, en algunos aspectos estético, se ha ido al extremo opuesto de *Bi Anai*...

---este compañero mío, luego te hablare de él, es un guionista, y estamos co-escribiendo, reescribiendo nuestra próxima película para David Pérez Sañudo, ahora te hablare de ella, y entonces estamos ahora mismo acabando la rescritura --y tenemos que juntarnos un día - y el me proponía el lunes y yo le dije que no sé, tenemos asamblea, Asier... (Me habla de la reunión de los guionistas...) ---

Bueno... es una prueba de diversificación temática, genérica, de género y de temas. Y eso se debe un poco, digamos, al aumento de la producción de películas en general, y en euskera también, un poco. Lo cual ha sido un proceso, a lo largo de esta década, un proceso creciente, pero que ahora veo que está declinando un poco.

¿desde cuándo?

Desde este año, tal que hace una semana se ha anunciado las ayudas a la producción del Gobierno Vasco, las que se dan en estas fechas en el mes de noviembre y que acaba de producirse en el año que viene o con un máximo en el plazo de dos años.

¿es un problema debido por el Covid?

Yo creo que no, porque al fin al cabo, todo el mundo tiene la esperanza de que en el año que viene se va a poder rodar película con normalidad o, como mucho, dentro de dos años, entonces en este año ya se puede pedir ayuda porque tienes un margen de dos años. Entonces el número de ayudas que se ha dado es el mismo: hay un dinero, entonces se reparte, no hay ninguna película, en las ayudas del Gobierno Vasco de la semana pasada, en euskera. Creo que son seis, todas en castellano. ¿a qué se debe esto? Se debe, es muy posible, pero habrá que indagarlo, no he tenido tiempo y todavía no tenemos más informaciones. Se debe, posiblemente, a que no se había presentado ninguna, o, se ha presentado alguna, pero, según el sistema de clasificación, hay una primera fase, y luego una segunda. No vienen...en las ayudas de producción, exactamente cuáles son los requisitos en cada una, porque yo soy guionista, no soy productor, y no he indagado bien ahí, pero muy posiblemente si ha habido una película en euskera, no ha pasado a la segunda fase porque le faltaban algunos puntos de valoración porque no traía apoyo de la ETB, y aquí entramos en un problema muy serio que estamos teniendo con ETB en el terreno de la producción de cine.

Podría ser por un problema de distribución, porque es más fácil distribuir en castellano, si pensamos en la internacionalización de la distribución.

No, en el caso de ETB, es el criterio de las ayudas. ETB tiene que invertir el 5%, entonces ayuda indistintamente, y el criterio es un criterio de cualidad del proyecto. No les interesa este proyecto, este u otro, porque, según su propio punto de vista, no interesa nada a sus espectadores. Estamos hablando de cine en euskera, que, primero, se emite en ETB1, que tiene una audiencia que es del 1% o 2% como mucho, y es absolutamente una audiencia

inexistente; y, sin embargo, ellos establecen criterios de que a las audiencias no le va a interesar esto, entonces nos va a bajar el número de los espectadores.

Pero: por favor, ¿¿De que estamos hablando?!, Lo que te tiene que interesar es cualquier cosa que sale en euskera. Punto. Como televisión pública, tienes que llegar a todos. Entonces establecen criterios de calidad para priorizar unos proyectos antes que otros, bien, pero mientras no te llegan muchos proyectos, ¡apoya todos lo que llegan ¡Hombre! Y las trabas, las dificultades que ponen son muy grandes siempre: siempre invariablemente tu presentas un proyecto en euskera, e invariablemente, si no lo rechazan directamente, no lo van a aceptar: mandan un análisis de un supuesto ‘analista’, experto, profesional, lo mandan y te dicen ‘haz los cambios’, te doy interés supeditado a un nuevo análisis, después de reescribir. Te dicen siempre “a reescribir”; en función de lo que ellos te dicen. Y te dicen unas barbaridades, unas cosas absolutamente demenciales, sin el menor sentido cinematográfico muchas veces... en *Laza eta Zabala* el análisis era ‘si, nos interesa, pero tienes que reescribir’: este análisis fue de dos páginas y empezaba diciendo que esta película estaba basada en una estructura de flashbacks.

¡No estaba muy convencido con esa estructura porque era una moda muy reciente, en la serie de televisión las estructuras de flashbacks eran recientes! Yo me llevaba las manos a la cabeza: me dijo que no era una cosa muy típica de cine, me venían a la memoria a borbotones películas con flashbacks, y precisamente es todo lo contrario. Las series de televisión durante décadas han evitado flashback porque se emitían semanalmente y creaban problemas de retención a la memoria del espectador, y se ha generalizado ahora gracias a las plataformas, las que te largan la serie completa, la temporada completa y no tienes problemas para recordar; está más de moda ahora porque se ha generalizado de nuevo, pero nel cine, es *El Padrino*, o, *El Crepuscolo de los dioses*, *Perdición*. Me sale a la memoria *Lone Star*, que era uno de los modelos que quitábamos en nuestra memoria, que tenía una estructura basada en flashbacks, constantes, además, no tantos como 12 o 13, pero hay 6 o 7, y un analista supuestamente profesional que comienza su crítica diciendo ‘que haces’ y te está pidiendo que renuncies a la estructura en flashbacks, te está pidiendo otra película, siempre te piden otra película.

Ahora la película que estoy reescribiendo, para David Perez Sañudo, *El Sacamantecas*, el asesino de Vitoria, Juan Díaz de Garayo, uno psicópata que hubo en el siglo XIX.²⁷⁵ Nosotros le hemos dado un enfoque del punto de vista propio del asesino, y lo hemos centrado un poco en los problemas emocionales que tenía por la muerte de su mujer anterior, a la que quería mucho. Su hija crece, y es el vivo retrato de su madre, entonces desarrolla una atracción malsana con la hija, y a partir de ahí se le desvía, se le desata de otra forma, estrangulando: eso es el punto de vista.

Lo primero era que teníamos que trabajar más en el personaje de la hija, más centrado en ella, pero era otra película, la película de la hija, me pides que cambie el punto de vista. El punto de vista de la hija secundariamente, pero lo que tú me estas pidiendo es que me centre en el punto de vista de la hija, otra película. Y luego, (me dicen) que la trama

²⁷⁵ Non solo le leggende mitologiche basche, ma anche le leggende locali sono alla base di alcuni progetti attualmente in fase di scrittura e/o produzione, come quello della leggenda sul Sacamantecas, al secolo Juan Díaz de Garayo, un serial killer alavense del XIX sec., preso poi ad esempio per terrorizzare i bambini.

policial no está desarrollada, que la investigación policial quiere desarrollar más, pero así quieres otra película, directamente en el estilo negro, y que hay una persecución, es un thriller también.

Cuando hicimos *Lasa y Zabala*, este mismo analista que hace los análisis de las películas en euskera, los primeros análisis, este hombre, cuando presentamos ya la película --hicimos un pase privado para ello--, un agente más vino y nos dijo 'la película empieza contándote una parte del final'. En el montaje --y eso fue una decisión ya del guion--, pensábamos que en el montaje esto iba a ayudar mucho a centrar la película en su género, thriller judicial, y tal y cual, género negro, toda esa mezcla. Pero el hecho central, ya presentado a medias desde el principio. Él vio la película y cuando salimos me dice 'joder, parece mal que habéis desvelado lo que ocurre desde el principio...'. 'como, ¿desvelado? Que es un hecho histórico, que tú lo has conocido, que no tienes 20 años, (es un hombre de nuestra edad) ...esta es la ETB que tenemos...invariablemente películas que llegan, también con ellas en castellano lo hacen mucho, pero con las en euskera siempre; llega la película y 'bueno, me puede interesar, pero, cambia, cambia cosas..'. te obliga a hacer una nueva versión cambiando cosas, ¿Me entiendes?, fingiendo que cambias, exagerando los pequeños cambios que haces, a veces también cambiando cosas que ellos no te piden porque tú ves que tienes que cambiar.

¿Y el tema político? ¿Hay también o hay una censura?

No tengo constancia que por parte de ETB el tema político haya sido un problema serio en ningún caso, en ninguna película, quizá también porque ha habido una parte de autocensura durante un montón de tiempo, y solamente ahora están proliferando temas un poquito más delicados, relacionados con el pasado político de este país. Me gustaría saber qué ocurriría si se les presentara un thriller basado en un caso ficticio de corrupción pública en el País Vasco. Ahí entraríamos en lo que más le duele al Partido dominante, al Partido Nacionalista. Lo que más le duele aquí es que le toquen a su propio terreno, en el terreno político, dado que durante mucho tiempo éramos todos contra Franco.

Luego llegó esta democracia del 1978 y, a partir de ahí, hemos tenido a ETA, y esto ha salpicado mucho a todos, y aquí internamente éramos los que defendían a Eta contra los que sufrían a ETA, pero desde fuera, muchos de los que sufrían a ETA eran también parte del problema. Los Nacionalistas, ¿entiendes?, también en el PNV, se han sentido muchas veces atacados o agredidos desde España, y esto hace que haya un cierto, digamos, lugar común en hablar de estas cosas. Pero, por otro lado, si ves los títulos que han salido, las historias que han salido, tampoco hemos entrado, desde el punto de vista, en grandes complicaciones: todo lo que ha salido hasta ahora, es asumible socialmente hoy en día; todo lo que ha hecho aquí, pero lo que ha hecho en España, (mira, he dicho en España...) me *pongo* a pensar en lo más reciente, en *Patria*, a mí me parece bastante terrible. *Patria* es ideológicamente terrible: hay una cantidad de falacias, hay una carga tan potente de maniqueísmo en toda la serie. Yo he leído la novela, y esperé a leer las críticas y opiniones, y empecé a leerla y, Uff, cada vez la iba viendo más lejos de mí. Pero luego vino la serie y yo la tenía que ver más por una cuestión de oficio, de profesión, la he tenido que ver...y uff...*La línea invisible*, por ejemplo, estaba mejor planteada. Y otras cuestiones más, digamos, audiovisuales que no me gustaron, y tengo pendiente, en Amazon, *El desafío de ETA*, que es una producción de Amazon.

Estamos entrando y saliendo de tus preguntas, con mucho desorden, pero quiero responderte a lo que me preguntaba sobre el factor político., si creo que la ficción política va por esa línea a partir de aquí...

Yo creo que sí, pero también es cierto, a la vez, que ahora mismo hay una saturación: de repente se han hecho tres cosas seguidas, en un año, de manera que yo creo que ahora los operadores de las plataformas, las televisiones, el propio cine --salvo que sea aquí en euskera, quizá algo más tenga cabida en un plazo breve--, creo que ahora mismo va a entrar en un cierto reposo. Yo tengo constancia por ejemplo, como mínimo de un proyecto de serie que también trata sobre el tema de ETA, con un punto de vista diferente y, tal y cual...y ahora mismo está tratando de venderse (yo tengo cierta implicación ahí, indirecta, no es un proyecto mío pero seguramente si sale adelante, estaré allí), yo tengo en verdad poca fe que vaya a salir ahora mismo eso, quizá nel futuro, pero creo que ahora mismo de repente no quieren más cosas, hay que dejar un poco de tiempo, y creo que esto se normaliza: la temática relacionada de una u otra forma con ETA se normaliza, y ya va a formar parte

Del relato histórico...

Sí, eso es...y de la producción audiovisual. Se va normalizando como un tema audiovisual, un argumento de ficción. Yo pienso que la evolución del sector audiovisual en los últimos años, fíjate, propicia mucho una mayor facilidad para hablar de este tipo de cosas, porque no solo ha sido un problema ideológico, también es un problema técnico, en el hablar del pasado reciente porque tienen que escenificar lo que era Euskadi en los '80, vestir la gente, sacar vehículos, y tal y cual, y eso también siempre ha pesado mucho, siempre ha resultado muy caro hacer eso, ahora resulta menos caro, gracias a las técnicas que ahora se están poniendo en uso, como el Croma, o tipo esta técnica que ahora se está utilizando en *Mandalorian*, lo stagecraft, que, además de crear el escenario, te da profundidad de plano, de manera que tú te puedas permitir todos tipos de movimientos...pero yo no soy muy aficionados a las cuestiones técnicas, yo soy un escritor...

Pero todos los avances técnicos os están facilitando, y, otra cosa, la generalización de las series de ficción televisiva ha permitido una cosa muy importante para los mercados pequeños, los mercados en lengua propia, pequeños como el nuestro: y es que la gente, en España, hemos vivido siempre en un mundo audiovisual con audio en castellano doblado, doblado al castellano, de hecho yo mismo, en mis inicios como guionista, también fui traductor y adaptador de diálogos para el doblaje, para el dubbing, para la sincronización; era una industria muy potente, la sincronización, había una cantidad de estudios por España y muchos actores doblaban trabajos, luego actuando con voz para la industria del doblaje y de la sincronización. Esto es algo que impuso Franco en su momento, muy centradamente en los años '40 y tantos, creo recordar. Y desde entonces, digamos, el oído y el gusto del espectador medio en España era 'o me lo pones en castellano, o yo no lo soporto'; la globalización dentro del sector audiovisual ha traído que nos vayamos acostumbrando a poco a poco a series en idioma original con subtítulos, la gente se va acostumbrando a los subtítulos.

Y que ocurre...esto ha influido positivamente en el cine también, de manera que durante esta década, de los años 2010, cuando empezó a crecer el volumen y la diversificación de

temas en el cine vasco, llegó un momento ...que hay una pregunta en que tú me dices 'cual es según mi opinión la temporada más importante del cine vasco Para mí esta década, que hemos acabado, ha sido importantísima porque se ha podido producir más, por lo tanto, diversificar. Es más normal, tiene más salidas, hace películas muy pequeñas, intimas, con pocos medios, y, sobre todo se llegó a un punto ... que es el 2014 en el que hubo dos películas en lengua vasca en la sesión oficial del Festival de Donosti, *Loreak* y *Lasa y Zabala*. *Loreak* fue la primera película en lengua vasca nominada como mejor película en los premios Goya y después fue elegida la candidata española para película extranjera en los Oscar. Para mí es un año clave porque abre de repente un interés por el cine vasco en lengua vasca, bueno, por el cine vasco en general, pero en lengua vasca también, y esto va acompañado de una proliferación de títulos, se hacen un poco más dentro de las limitaciones que tenemos en nuestro mercado: somos un país pequeño, también me preguntas por ahí, tenemos los recursos que tenemos. Por lo tanto, tenemos la capacidad de consumo interno que tenemos. Se puede mejorar el sistema de ayudas: yo he siempre creído que es mejorable. De hecho desde el sector, con los productores, juntos todos-- lo hemos pedido--, en ocasiones, que cambiaran el sistema, más parecido a lo que funciona en Catalunya o en Francia, como 'tengo este presupuesto, y esta ventanilla abierta ante que se acaba, una valoración continua, aprobación continua, quiero decir, y aumentar un poquito la inversión', eso se podría hacer, se podría un poco mejorar en esa línea, pero siendo conscientes de que no tenemos capacidad de subir al doble o al triple así de repente; claro. Pero, llega la globalización audiovisual y todo el mundo, en cualquier parte del planeta, puede ver en cualquier idioma, y de hecho lo ve, y yo creo que '*La línea*' va por ahí, y eso acompañado con la evolución del propio cine; el cine de sala ya sabemos que va a morir, se va a quedar en cuatro producciones más grandes, y un cine 'de comer palomitas', y el resto irá a las plataformas. A cualquier método de distribución online, a la carta. al fin va por esas vías.

No os olvidemos de que es el tema de taquillas o igual: de hecho, además ya estamos viendo que hoy en día una peli nuestra se marca con el adjetivo superior si marca más de 1000 espectadores: ¡es una maravilla! Echas la vista atrás, hace diez años, había unas cuantas películas que superaban el medio millón. Y ahora sería un milagro si conseguimos medio millón de espectadores: ¿Cuántas películas tienen ya eso? No me refiero a este año, me refiero al año pasado: las españolas, dos, tres...

Para mi otra temporada clave del cine vasco fu la de los años noventa. Y, además, sorprendentemente, fue una especie de generación espontánea porque las ayudas públicas no acompañaron aquel boom del cine vasco. Estos son Medem, Urbizu, Alex de La Iglesia, que empezaron en los años '90. Y Calparsoro. No les daban ayudas del Gobierno Vasco, y tenían, con muchas dificultades, buscar financiación en Madrid, y eso es lo que ocurrió: que se fueron todos a Madrid.

Pero Medem, de La Iglesias, Calparsoro, son directores muy internacionales, no tienen principalmente el sentido vasco, así como los directores de las últimas temporadas, tal vez por qué no tenían ayudas del Gobierno vasco.

Es que esta gente surgió como una reacción al cine vasco que se venía haciendo en los años '80, que era muy social, político, y parece que el único tema podría ser ese, no podría ser más, entonces vino la reacción; por ejemplo, en de La Iglesia, lo que a mí me gusta

son los comics, las historias locas, y, como además tengo un sentido del humor tan particular, a mi lo que me sale es esto: déjame hacerlo, y ‘no, no, no es lo que interesa’, en este país nos estamos mirando el ombligo.

Pues, eso es lo que ocurrió en toda la década de los noventa, hasta, más o menos, 1997, cuando ya el ente público que financiaba existía ya Euskal Media, empezaron a financiar, y rompieron un poco el esquema, a pesar del cual, solamente un poco. Siguió habiendo un divorcio entre el sector y el Gobierno Vasco, hasta el año 2003. En el 2003, y ya estaba yo presente, fue cuando empezaron a cambiar un poquito las tornas con un libro vasco de lo visual: empezaron ya a valorar el cine y a analizarlo de una forma diferente, con normas diferentes, de ayudas y tal... y ya se ha empezado poco a poco a generalizar el tema. Luego ya, entrando en la década del 2010, no recuerdo bien el año, hay un hecho pequeño pero importante, y es que, en el parlamento español, gracias a una moción de los catalanes, se consiguió que el Gobierno español financiara de una manera especial, el dinero que en las Autonomías se destinaba al cine en lengua propia. Es decir, si en nuestros presupuestos, del Departamento de Cultura, para Cine, voy a destinar 50 para cine en euskera, el Gobierno español me va a dar, solo de presupuestos generales otro 50, de manera que de repente se empezaron a hacer más pelis en euskera, ya en la década del 2010. Luego ya se cortó, duró poco; pero se creó una energía positiva, gracias también a los cambios que ha habido, y que antes comentábamos; y el resultado es que es más factible hacer películas modestas, de bajo presupuesto. El gobierno vasco después introdujo un apartado especial para películas de bajo presupuesto, por debajo de 500.000. *Ane*, por ejemplo, es una película de bajo presupuesto, está hecha con 800.000 euros, oficialmente, y yo creo que es una película superba por ese presupuesto. A mí me maravilló, yo estuve analizando el guion en todo el proceso, vi toda la evolución y sabía que iba a estar bien: pero, después, te queda saber cómo va a dirigir el director...y está muy bien dirigida; y me parece a mí que Sañudo, siendo un chico muy joven, tiene mucho futuro.

Hay también una consistente producción de documentales.

Sí, yo no soy un documentalista, pero creo que el documental tiene una grande importancia porque ofrece una visión muy detallada y una realidad a la que la ficción nunca puede llegar, por las características de sus propias limitaciones. Y, claro, cuando hablamos de cine político, cine ideológico, sobre todo aquí, hay que hablar de documental, porque muchos se han hecho. De hecho, mira, la cosa curiosa es que acabo de publicar también una novela, a la vez de una película, una novela que originariamente fue un guion, y que transcurre el 1982 y es talmente política, negra, en los años de la heroína y sigue un poco la tesis, más o menos demostrada, muy bien documentada, de que la heroína venía introducida en Euskadi por la Guardia Civil. Esto lo utilizo como telón de fondo, porque la trama es de estilo negro. Tuve que hacer la novela porqué lo propuse a mis productores de *Lasa e Zabala* y me dijeron que no, por qué; ‘mmm, otra vez Guardias Civiles, después *Lasa e Zabala*’: no quiso. Las opciones de producir cine aquí, con otra productora, -eso es otra característica de que tenemos que hablar-, siendo guionista puro, yendo con un proyecto a la mano a una productora vasca diciendo de leer el guion y buscar el director, es muy complicado: tu ves el cine que se hace, miras los directores, miras los guionistas, dime tu cuantos guionistas puros hay, y cuantos guionistas puros hay en euskera, y cuantos guionistas puros en euskera hay que se

dedicasen profesionalmente, como trabajo principal, al guion. ¿Sabes cuantos? Uno. ¿sabes quién es? Porque los directores escriben, es una tendencia que tiene mucho que ver con el documental, hay siempre una tendencia a la autoría, una autoría absoluta, y yo he siempre pensado que tiene que ver con la estructura del sector: somos un país pequeño, se hacen muy pocas cosas, y una persona que quiere dedicarse a esto, solamente consigue hacerla cada cuatro o cinco años, y por lo tanto entiende, de manera natural, a hacer todo: escribir, buscar financiación, dirigir.

Y también creo que tiene mucho que ver con la personalidad vasca: ‘Yo, lo mío, yo hago lo mío’, es un individualismo vasco, muy marcado. De hecho, además, si lo distingues por territorios, donde realmente hay guionistas puros, es en Bizkaia, o algo en Álava. En Gipuzkoa los guionistas puros son gente que escribe guiones, trabaja en programas de entretenimiento, escribe libros, hace web series, escribe poesía, colabora en revistas, todo a la vez, y también da clases de euskera. Yo también soy guionista casi puro, porque hago también otras cosas, pero dentro de mi oficio: analizo guiones ajenos, tutorializo, de vez en cuando, tengo una cantidad tremenda de guiones no producidos, financiados en su primera fase. Si no, hacer una película cada cinco años, no te permite sobrevivir.

Eso es importantísimo para entender el cine vasco: que muchas veces la calidad de los guiones es baja porque es el propio director que se escribe, como dijimos antes, y no es un guionista. Para ser un guionista, hoy en día, necesitas una formación teórica previa, y nosotros no la teníamos. Entonces, la única solución es escribir películas, escribir, escribir y escribir, e ir al cine, y leer guiones de otra gente, la auto-formación; entonces un director típico medio de Euskadi, de los que trabajan aquí, ve mucho cine, lee muchas cosas seguramente, pero no ha escrito mucho.

Yo creo que un director que escribe sus películas hace mucho daño a la película misma.

Sí. A *Errementari* le pasó eso. Estaba escrita por el director, pero Paul tuvo la lucidez de decir ‘yo no soy un guionista, necesito a un guionista, para que ya tengo las ayudas, que me ponga bien esto.’ Entonces le llamó a Asier (Guerricaechevarría), que es el compañero que está conmigo en *Sacamantecas*, y él es el guionista en toda regla de *Errementari*. y fue consciente de esto, y en contrario tenemos ejemplos como Mikel Rueda, un director que hace películas muy modestas, de bajo presupuesto, en general de tema LGBT, y se le escribe el.

La película Vitoria, 3 de marzo, tuvo éxito en las salas cinematográficas, y también la novela di Aramburu Patria, junta a la serie HBO. ¿Cuál es el significado de ‘producir cine político’? ¿Desde el punto de vista de un guionista, cree Usted que pueda ser este el nuevo cine político?

La historia reciente es ETA. Pero también va un poco más atrás, a los últimos años de la lucha contra Franco, las luchas obreras, y ahí tenemos un terreno también importante: las dificultades técnicas, el problema de levantar presupuestos, han pesado muchísimo en el que no se cuentan historias, mucho. Yo veo eso un poco más factible y seguirán saliendo algunas de ellas; *La Máquina de pintar nubes* por ejemplo habla un poco, en el trasfondo, de época final de Franco, esa Transición. Se hacen cosas modestamente y la falta de medios se ve a veces en el resultado visual; yo tengo la sensación de que estas cosas se van a generalizar, a normalizar como un ‘género’.

¿Hay alguna historia que le hubiera gustado contar?

Muchas y ninguna en particular. Por ejemplo, yo, durante mucho tiempo, quise contar *Laza y Zabala*, me alejaba también la alternativa del asesinato de Santi Brouard,²⁷⁶ y yo tenía muchas ganas de contarla, así como *Laza y Zabala*. Yo había hablado con el productor muchas veces, los dos queríamos hacer algo, y sobre todo de esta historia. También hay la historia de Mikel Zabala, que ahora se ha contado en un documental²⁷⁷ y por eso es importante que haya documentales, que cuenten historias olvidadas.

En un dado momento, en el 2013, creo al principio de este año, creí que era llegado el momento de que hablemos de eso, y empecé a documentarme un poco más, pero muy básicamente, muy de internet, para hacerme una idea de partida; y me di cuenta, de inmediato, que la historia que tenía una mejor narración era *Laza y Zabala*, y que no tenía más necesidades de contarse: desde el punto de vista narrativo audiovisual tenía mejores ingredientes, mejor narración e inmediatamente me fui del productor con un esquema de tres o cuatro páginas y fue todo muy rápido. Esa era la historia que yo quería contar. Pero, yo siempre tiendo a esa visión político-social; y, si es posible, con un toque de cine negro. Tengo también un proyecto de serie, que no es de género fantástico, centrado en el personaje de Gustavo Adolfo Bécquer²⁷⁸, que no tiene nada que ver con lo vasco, con la cultura vasca. Me gusta el género fantástico y he hecho también mucha animación, y he escrito muchos libros de literatura juvenil y género fantástico. Esta serie es todavía una espina clavada, es un proyecto que he escrito poco a poco con Asier pero en Netflix no la quisieron.

¿Cree Usted que el relato histórico puede tener una función educativa también para los niños?

Si, yo lo creo firmemente. Creo además que hasta ahora hemos tenido una carencia espectacular en ese sentido: cuando hicimos *Laza y Zabala* nos dimos cuenta de que la gente de menos de treinta años no conocía esta historia, y mucha gente con la que hablábamos se quedaba a cuadro. La película se estrenó con mucha gente en Tolosa, en un cine muy grande, tuvimos también un pequeño coloquio y mucha gente no conocía la historia. La función educativa es una función que debería cumplir la literatura de ficción, pero ocurre que la gente no lee; y, si vas abajo con la edad, cada vez lee menos: el perfil medio de la gente que lee es el de una mujer mayor de 40 años.

Entonces la literatura no cumple esa función porque no llega a la gente a que le debería llegar, de modo que nos quedamos con el audiovisual y cada vez más hablamos de serie que de cine. El documental sobrevivirá porque con él su formato se puede adaptar a

²⁷⁶ Santi Brouard era un dirigente della izquierda abertzale, era un pediatra e non si sa se fu assassinato, per ordine della Triple A, da mercenari, durante i primi anni della Transizione. Sotto il governo di UDC.

²⁷⁷ *Non dago Mikel?* (data di uscita febbraio 2021), è un film prodotto da Atera Film e diretto da Amaia Merino y Miguel Angel Llamas. Il film narra i fatti del novembre 1985, durante i quali Mikel Zabala, un giovane autista di autobus, viene arrestato insieme ad altre persone dalla Guardia Civile nell'ambito di un'operazione antiterrorismo. Quando il resto dei giovani viene rilasciato, riferiscono di essere stati brutalmente torturati. Ma Mikel è scomparso. Sebbene le autorità affermino che sia scappato, tutto indica che non è sopravvissuto alle torture e cercano di nascondere. E mentre svaniscono le speranze di ritrovarlo vivo, in tutte le strade dei Paesi Baschi sembra risuonare un grido, che dà il titolo al film: "Dov'è Mikel?"

²⁷⁸ Si tratta di un progetto su uno dei più rilevanti scrittori dell'800 spagnolo. Poco studiato in Italia, in realtà ebbe miglior fortuna dopo la morte, quando fu pubblicata la sua opera poetica. Il film dovrebbe ripercorrere vita e amori attraverso le opere dello scrittore.

cualquier duración, entonces puede encajar en cualquier tipo de plataforma, en cualquier tipo de visión.

Hay muchos documentales ahora en las plataformas. Yo vi recientemente, además de otros, 'Arzak since 1897' de Asier Altuna...

Sí, y ese documental está muy bien, ¿verdad? Es la tónica de lo que hablábamos: la diversificación de más cosas, creo que es lo que hay que hacer.

¿Cuál es, según su opinión, una imagen exportable del País Vasco?

Si también me preguntas cual es la imagen que creo que debemos dar al exterior, puedo decir que debe ser diversificada: somos un pueblo pequeño pero somos la hostia, (risa) y tengo que decirte, es un punto de vista puramente intelectual, creo que los vascos somos la hostia, somos 2 millones, y, sumando Navarra e Iparralde, llegamos a casi 3. A mí me carga mucho, pero esta venta del hecho gastronómico hecho por las instituciones, como por ejemplo un restaurante a lado de Gaztelugatxe²⁷⁹: esa es la imagen del país que están vendiendo. Pero a su vez es una muestra de lo que somos como país: dentro de un reducido número de restaurantes con tres estrellas Michelin, creo doce o trece españoles, hay 4 vascos y 1 en Barcelona, que es de un vasco.

En el documental de Altuna hay una referencia muy clara al País vasco, sus colores y sus costumbres.

Si lo ves con una perspectiva histórica es que es todo aquello en que nos hemos metido, lo hemos hecho a pura conciencia. ¿Cuántos habitantes éramos cuando un navegante vasco acabó la primera vuelta al mundo? ¿Cuántos habitantes éramos cuando un navegante vasco descubrió la forma de ir y volver desde América a Filipinas y convertirlo en un viaje regular? ¿Cuántos habitantes éramos cuando fuimos el secundo colectivo europeo en llegar a la América y establecer bases ahí? Hay leyenda que antes de Colón y después de los Vikingos... teníamos un consulado propio en Bilbao y se llamaba 'Consulado de Bilbao' pero era un consulado de todo el País Vasco. Y eso da una muestra. Y a un señor que escribía maravillosamente pero ideológicamente desvalorizaba mucho, en todas las direcciones, escribió, en uno de sus relatos, hablando de los Vascos, 'este pueblo, que no ha hecho nada en la historia, a parte de conducir carritos de leche', porque la imagen típica del vasco emigrante en Argentina era, en aquellos tiempos, la de aquel que se dedica a vender leche e iban con carritos por la calle.

A mí me pasó una cosa rara: viviendo en el País Vasco, me parecía que las distancias fueran muy largas, inmensas. Pero alguien me dijo 'Mira que el País vasco es la mitad del Lazio'. Y me di cuenta de que creía en un país inmenso que no es tal.

Es que nosotros, siempre cuando hablamos del nuestro país, damos la imagen de ser inmensos (risa), en verdad en todos los momentos históricos en que nos hemos estado presentes, hemos dejado huellas, también en la guerra civil. Para bien y para mal: hemos tenido ETA, lo hemos tenido nosotros, no los catalanes, nosotros. Y tenemos otro terreno desde el punto de vista audiovisual: es una pena enorme que no hemos nunca tenido un 'western', no digo vasco, español. Por ejemplo, las guerras carlistas: hemos tenido tres guerras civiles, en el siglo XIX, que fueron en gran medida guerras vascas, sobre todo

²⁷⁹ El lugar donde se ha grabado *Juego de tronos*.

las dos primeras; y este es material que no se ha explotado jamás. Vamos a ver si en el mundo de las series, algo se pueda hacer.

¿Qué es 'lo vasco' en películas como Hil Kampaniak?

Esa pregunta es la más difícil de todas. Para mí lo vasco está en la visión del mundo, de los personajes, la visión trágica que siempre hemos tenido. Es un mundo interno, es un mundo que nos guardamos hasta dentro. Es un mundo que genera siempre una gran tensión, genera distorsión a la persona y al mundo que le rodea, en su relación con la gente, y al final genera la tragedia. Hemos sido un país trágico, seguramente, en Vizcaya menos, o por lo menos en esa parte de Vizcaya, la más poblada, que ha sido siempre la más comercial, por lo tanto, más relacionada con el mundo externo; y en Guipúzcoa, Donosti, si, tiene parte de eso, pero más reciente, quizá, y tiene más parte del mundo rural, comparado con Vizcaya. El mundo rural es así, y, podemos generalizar, se va manteniendo así lo vasco. *Hil Kampaniak* tiene de vasco eso: el modo de vida, la relación tras la gente, esa atmosfera opresiva y agobiante, todo eso es muy vasco, es lo que hemos conocido del mundo rural vasco, desde siempre.

Es como la tragedia clásica.

Si, es que lo es. Es porque entronca con una forma de ser muy común. Y en ese sentido a mí parece un gran logro para la película.

BERNARDO ATXAGA, escritor.

Hablamos del guion de 'Bateko Urrea' y del contexto social y cultural de que nació.

El guión *Bateko Urrea/El as de oros* es un texto de mi juventud, pero de una juventud no sé si inocente, pero si inexperta. Inexperta en el sentido que yo no conocía nada del mundo del cine, no tenía ni idea de cómo podía funcionar y en mi imaginación era como una chimera, viendo al 'fantasma' del cine, de modo que cuando vi que existían concursos de guiones y que el primer premio era que ese guión sería realizado, que se haría una película basada en el guión, a lo mejor en la bases decía que era un corto, no un largo, y la mi imaginación del fantasma del cine me hizo ver una organización, un productor, un director de cine, actores, pero nada de eso existía; una de las cosas que aprendí es con que facilidad y rapidez se producen los cambios. Eso ocurría, digamos, hace 30 años, o más, tal vez 40 años, los '80...entonces, yo sé que hay actores, películas, directores, obras, después del franquismo que fue un desierto pero, cuidado, no fue un desierto únicamente por lo que llamaríamos una represión; la gente no quiere recordar que era una represión política si, pero pues que por una parte a los católicos de este país no le estaba tan mal esta dictadura que era nacional-católica y entonces, digamos, el nacional catolicismo culturalmente era una pobreza asfixiante, y aquí se elevan todas voces un poco disonante, todas voces fuertes como per ejemplo en poesía Gabriel Aresti, o como Luis Mitxelena, Koldo Mitxelena, personas de una gran altura intelectual, y de valor personal. En ese sentido tenían que buscar, en vasco se dice *zirrikitu*, un resquicio, para poder publicar yo creo que en todos esos años la literatura vasca solamente existió en el exilio. Y también las

obras de Platón, los diálogos, las tragedias de Sófocles, se traducían y se publicaban en Venezuela, en vasco, o se publicaban en México, y era un milagro que llegaban a un chico de Asteasu, como yo, traducidas en Venezuela; hay también la editorial Ekin²⁸⁰, que publicaba obras en vasco. Aquí, en el interior, únicamente existía Koldo Mitxelena, con la revista *Egan*. Como escribí en *Historia de una tabla*,²⁸¹ en que he hecho una reflexión mínima sobre el momento fundamental en que hay la salida del desierto, el desierto de la época franquista, de la represión policial y militar; pero ya en los '60 había empezado el movimiento político de reacción. Y ese movimiento tiene a veces consecuencias extremas, como la fundación de ETA, pero fue un movimiento ideológico en el que participó y fue fundamental Gabriel Aresti, uno de los tres personajes determinantes en el movimiento cultural, junto a Koldo Mitxelena y Jorge Oteiza. Oteiza es el artista que canaliza, que propicia todo el arte moderno vasco en un momento; fue un escultor, artista y poeta, un hombre genial, paradójico, extraordinario; de joven discutí mucho con Oteiza, - pero yo preferiría la poesía de Aresti-, y, digamos, con esas tres figuras que canalizan todo lo que es la literatura, la poesía, y políticamente, con mucho lío. Nosotros erábamos la generación joven y no teníamos grandes informaciones, no nos llegaba ninguna información por la vía, digamos, común. Oteiza ha hecho que Aranzazu, el monasterio de Aranzazu, sea un símbolo donde se concentra todo el arte moderno, no solamente vasco, sino también español, o sea a decir que Aranzazu lo toman los artistas y lo quieren convertir en un símbolo del anterior que deviene todo el arte nuevo, que nació por ahí; Aranzazu fue una travesía, una odisea, estuvieron en la cuneta de la carretera casi diecisiete (catorce) años, los catorce apóstolos de Oteiza, porque le escultura no obtuve el permiso de la Comisión diocesana de Arte sacro, y se quedaron allí hasta el 1969. Le preguntaron porque catorce y no doce, y respondió 'por qué no le cabían más' y eso era una pizca de su personaje, de su personalidad, y cuando estaba en la piedra tiraba sus esculturas y quedaban, decía 'vengan los campesinos', y ellos, al ver, decían que era la piedra de nuestros caseríos, y Oteiza decía que cuando volvían al caserío, ellos estaban contentos de que los apóstoles eran la piedra de los caseríos. Y entonces desde allí no salimos de cero, por qué teníamos unas informaciones, y pudimos reconocer nuestras afiliaciones; mi afiliación en todos los sentidos era Aresti, que me escribe, que me va a publicar, que me dice algo...Otros tenían Oteiza, otros Mitxelena, y a mí Mitxelena me apoyó muchísimo...

Pero volvemos al guion...Y estábamos con los fantasmas y la ingenuidad absoluta y lo que me ocurre es que veo ese concurso, envío el guion, escrito un poco con lo que es el espíritu de Obaba, ese mundo que yo creí percibir y que descubrí en un viaje a Napoli, por cierto – lo he dicho muchas veces- y cuando conocí el enano por primera vez, y yo era un niño, me costó una gran impresión, y se me quedó en la memoria. Y se me quedó

²⁸⁰ La casa editrice fu fondata nel 1942 a Buenos Aires da esiliati baschi, con lo scopo di diffondere la cultura basca. Ma in precedenza, nel 1877, fu significativa la fondazione del Laurak Bat: il fatto che a Buenos Aires 13 intellettuali fondassero una associazione con lo scopo di definire l'unità e l'identità basca delle quattro regioni subpirenaiche -*Laurak bat* significa 'di quattro una'-, dimostra ancora una volta la forza della necessità del riconoscimento, anche in terra straniera, dell'identità locale. Per una storia generale del Laurak Bat si veda l'ottima documentazione di Ezkerro, Mikel: *Historia del Laurak Bat*. Colección Urazandi, Vitoria, Servicio Editorial del Gobierno Vasco, marzo 2003, disponibile anche in forma digitale in <https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/libro/historia-del-laurak-bat-de-buenos-aires/>.

²⁸¹ Atxaga, Bernardo, *País Vasco. Historia de una tabla*, <https://www.atxaga.eus/blog/1507707527> [data di consultazione 19/11/20]

en mi escritura. Entonces, cuando vi el concurso, envié ese guion y, como se puede decir en español, en un pozo, porqué gané el primer premio, pero ahí mismo, en diez minutos, me dijeron ‘bueno, es el primer premio, pero tenemos que decirte que no podemos cumplir la condiciones que dice el bando, no podemos realizar la película.

Pero creo que es un guion muy complicado y costoso. Intenté hacer una valuación para el presupuesto, pero es muy caro.

Es que era nada a ver que un desierto. Yo lo que creo es que, una frase de Oteiza, por cierto, que decía que la aventura puede ser loca, pero que el aventurioso tiene que estar muy cuerdo. En este caso la aventura del cine vasco podía parecer muy loca, porque no calcularon todo lo que necesitaba. Y de repente, a mi me pasó, me olvidé de haber escrito un guion, hasta que me llegaron tus noticias. Probablemente era cuando ya era entrado en relación con unos escritores en Bilbao²⁸², y ahí nos contábamos una serie de escritores, de artistas, y éramos diferentes por formación, por lengua, y todo lo que publicamos era diferente, éramos de diferentes formación y de diferente lengua; la Banda y todo lo que publicábamos, y también los colaboradores, una grande persona que era Eguillor, un dibujante de comics, tuvo mucha fama- era un tío majísimo- en ese grupo de gente estábamos amigos, y trabajando diferentemente: uno dibujaba tiras cómicas en periódicos, uno era pintor, otro era Azanburu, y otra gente, Ramon Barea, que tenía un grupo de teatro, y yo colaboré con ellos, y con Ramon Barea, escribí lo que ellos querían decir, o sea como a decir , como ellos que escribían cartas de los que non sabían escribir, entonces colabore con ellos en ese ambiente erábamos nueve, y también estaba José Julián Baquedano, que trabajaba en el Museo de las Bellas Artes, una persona cultísima, y suficientemente loca, y este guion (el de Bilbao pasando por Berlín), probablemente lo pase a Baquedano y allí se acabó la historia. Y, pasan los años, y José Julián me viene a decir que quiere hacer una obra sobre Aguirre – Guernica New York pasando por Berlín-, y leí el libro y efectivamente es un libro muy interesante, Baquedano había escrito para Anglin. Para mi Baquedano era de un otro mundo, a parte sus características personales, tenía una afiliación con el PNV, no me preguntes porque, verdaderamente, no se. El tenía el mito de Aguirre, y estaba en esos proyectos, como todos no tenía dinero, y trabajamos juntos en la revista, y escribamos, sobre todo Baquedano, sobre Avanguardia, Man Ray, - y fue Baquedano que nos enseñó Man Ray y la película *Emak Bakia*- luego, cuando me trajo el libro, un poco lo estudié y pero para mí era difícil escribir un guion técnico, yo no conocía la técnica de cinematografía, y me quedó difícil escribir un guion de la novela de Baquedano.

Pues, leyendo el guion de Bateko Urrea parece que tienes una conciencia muy profundizada de la técnica del guionista.

²⁸² Allude alla fondazione, nel settembre 1977, di Pott Banda. Fu una iniziativa di cinque scrittori (Juaristi, Sarrionandia, Ertzilla, Atxaga, Iturralde) e il cantautore Ordorika, al fine di creare una editoriale dedicata a testi di letteratura basca e traduzioni; il primo progetto era la pubblicazione di una traduzione dei *Four Quartets* di Eliot fatta da Gabriel Aresti. Il progetto di una casa editrice non si realizzò, ma *Pott Banda* pubblicò sei numeri, fino al 1980. Come ricorda Kortazar citando dalle dichiarazioni degli autori, [Kortazar, 2003:25-27], l'intento dell'editoriale, poi rivista, non era principalmente politico, era destinato a pubblicazioni in euskera ma anche in castigliano, con il precipuo interesse a riflettere sulla cultura del Pais vasco in quel momento.

Pues, lo que hago, como en este caso como el anterior, es que yo veo la película, mientras que escribo, y luego me limito a describir lo que veo... hay momentos de la vida en que no sabes si hay en general o en particular, yo he siempre tenido, incluso hasta a niveles problemáticos, la visión, la imaginación y veo todo lo que ven, tengo todas las escenas. Es un poco problemático. Cuando digo eso, lo he escrito, estoy haciendo pequeños apuntes... No sé cómo decirte... voy a salir de casa con perrutxo, veo ahí otro perro que viene... e inmediatamente hago una composición de lo que va a pasar en ese momento, y luego de lo que pasará más tarde, entonces la cabeza. se me va! Y yo creo que, por esa particularidad, pues yo lo que hacía es describir.

*¿Intentaste entonces la producción del guion de Baquedano 'Da Gernika a Nueva York pasando por Berlin'?*²⁸³

Yo siempre tengo una idea de la composición, y de lo que hay más tarde, el desarrollo, y yo creo que, por esa particularidad, lo que había necesario era describirla, y entonces hicimos el guion de la novela de Baquedano, mi hermano Iñaki y yo. El segundo de casa, Iñaki, un chico especial.

Tiene publicados un libro de poemas, y ahora ha sacado un disco para niños, mi hermano escribe letras de canciones, divertidas; Yo el mayor problema que veo es que está muy solo y entonces le ha limitado mucho. Y me acuerdo de que vino a Asteasu a casa, Iñaki y le enseñaba lo que estamos haciendo y tal, y dijo: “No lo vais a hacer, no lo vais a hacer porque mira, para hacer esta película, sólo necesitáis una cosa”. Y dijo: “aviones”. Y no lo vais a hacer, Gernika, ¿Berlín... cómo vais a hacer una película sin aviones? Y acertó. Porque la película, Baquedano intentó por todos medios. Lo iba a hacer el mismo del Hitchcock²⁸⁴ Bueno, te quiero decir que él habló con mucha gente, con actores... porque él tenía cierto conocimiento comercial de actores y gente y tal. Pues entonces, ese guión... no sé si hace poco me lo envió el mismo Baquedano. Tengo una idea, pero también, quedó en nada. Él lo intentó. Esta vez lo intentó con fuerza. Por cierto, joe es que... es que me cansa mi propia vida. Claro, yo para Baquedano hice *Oraingoz izen gabe*²⁸⁵. Esa película que habla de los dos hermanos. Claro, esa película, por ejemplo. Viene Baquedano y me dijo: ‘hay un cuento de Borges’ y tal... Ya lo conozco. Y a partir de ahí, hacemos un guion que se parece bastante a un cuento de “Obaba”. Entonces era mi tercera película y a mí me parece que es una buena película, pero es de una hora. Tiene dos problemas: primero que él, cuando ve el guion y va a hacer la película, dice que eso no se parece en nada al relato de Borges y que no va a poner “basado en un cuento de Borges”. Eso a mí me crea un problema. Porque igual mucha gente como anécdota de los hermanos que

²⁸³ Il titolo provvisorio era anche ‘*La promisa incumplida*’.

²⁸⁴ Si tratta, come si vede nell’immagine in coda a questa intervista, di Alexandre Trauner, celebre scenografo premio Oscar nel 1961 per il film *L’appartamento*. In realtà Trauner aveva lavorato molto negli USA, soprattutto con Billy Wilder. La richiesta di Baquedano risale invece al periodo in cui lo scenografo si trasferì in Francia.

²⁸⁵ *Todavía sin nombre* è il titolo in spagnolo, e il soggetto deriva da un racconto di Borges *L’intrusa*, che peraltro è stato più volte sceneggiato. Si tratta di un film del 1986, che ha come protagonisti due fratelli, Ramon e Manuel, che vivono soli in montagna. La loro vita abitudinaria e tranquilla è sconvolta dall’arrivo di una prostituta portata da Ramon, che porterà una svolta tragica in un pacifico locus amoenus. Il film fu presentato al San Sebastian film Festival nel 1987. Interessante rilevare che il film è in euskera, per quanto riguarda i dialoghi dei due fratelli, e in spagnolo, nei dialoghi della ragazza. Sarebbe inevitabile interpretare la storia nell’ambito della relazione oppositiva città/campagna o bene/male, se non che l’intento dichiarato da Baquedano è quello di esplorare e rafforzare le potenzialità dell’euskera nel cinema, oltrepassando i limiti dell’uso della lingua basca solo nei racconti politici o legati strettamente agli eventi storici post ‘68: ‘*Mi intencion era demostrar que se podía hacer un cine romántico en euskera*’, come dichiarato dall’autore in una intervista del 2019. cfr. anche <https://youtu.be/fRA-AhFWziU> [consultato il 5/04/20].

matan a una mujer... bueno y así se quedó porque con Baquedano no se puede discutir, pues yo le digo, pues vale, tu verás, yo no me hago cargo, porque yo creo, efectivamente, que es un cuentito y es una chorrada de cuento, entonces no se puede parecer mucho cuando haces el desarrollo... lo coloco aquí y tal. Bueno, por una parte, no empujé mucho, porque me iba a dar problemas.

Y lo segundo es que le propusieron a Baquedano que para una sesión comercial que tenía que ser de 100 minutos y yo le dije a Baquedano: “es muy fácil, tengo muy claro el desarrollo final de este texto. Pero Baquedano tienes sus ideas: “comercial? No lo quiero”. Pero si vino un productor de Galicia que dijo: “yo esta película la produciría si la acabais y durara 100 minutos” y Baquedano le dijo: “No” y se quedó en una película de una hora que roló por televisión y tal. O sea que esta es un poco mi historia, bueno sigue luego con la del *Hombre solo*. Ahora con el tiempo me parecen novelas demasiado tensas, pero me parece que también la época manda mucho no, y esa época que hemos atravesado es tal. Tengo mis teorías por qué se están haciendo ahora muchas películas, pero no lo puedo decir.

Hablamos de las películas basadas en tus libros. ¿Cuál ha sido tu intervención en el desarrollo de los guiones?

En la de Montxo Armendariz solo intervine, sin escribir nada; Montxo es profesional y te manda el guion y no me parecía bien intervenir mucho y en lo único que intervine fue en los nombres. Había puesto unos nombres que no me parecía que fueran apropiados eran demasiado naturalistas, entonces pues cambié los nombre y algo así. ¿Es muy liviana y está hecha desde una proximidad, me refiero a una proximidad de mundos y de un chico que... digamos que el único problema, es curioso no? Es que es joven. A veces a mí me cohíbe hablar con jóvenes, no sé por qué pero me pasa igual con los amigos y las amigas de mis hijas, me cohíbe un poco hablar con ellos, no sé... A ellos les cohíbe hablar con Atxaga pero a mí me cohíbe, bueno entiéndeme, no tiene ninguna razón para cohibirse, pero a mí me cohíbe hablar con los jóvenes. Con Imanol me suele pasar, aunque él es extraordinariamente afectuoso y es un auténtico director de cine. Hará grandes cosas, yo creo.

¿Dónde nació la imagen y la idea de Obaba?

Yo creo que precisamente a partir de Nápoles... es un... yo no sé hablar de mí, pero, por lo que me han dicho mis amigos y otros escritores. Yo ahí descubrí una cosa y es el descubrimiento de que el mundo fue antiguo hasta la aparición prácticamente de la televisión en muchos sectores, no en Turín, no en Roma, no en Bilbao, si me apuras ni en San Sebastián, pero, la escala, las distancias, no eran las actuales. Antes se iba caminando a los sitios. O iban en autobuses destartalados o en trenes lentísimos de forma que quedaban cantidad de bolsas, de territorios que quedaban como un poco al margen de lo que llamaríamos modernidad. Entonces, pedantemente dicho, su paradigma era el de la iglesia católica, el de la religión, pero mezclada con digamos la cultura popular heredada, poblada por ejemplo de fantasmas etc. Entonces, como vi en Nápoles en el museo arqueológico, no vi los mosaicos de Pompeya, de Ifigenia, las hijas de Ifigenia jugando a las tabas. Claro, yo me dije, las niñas de mi pueblo juegan a las tabas, lo que respecto a ese juego infantil hay una línea continua desde Pompeya hasta Asteasu. Luego recuerdo con un estudioso catalán al que le comenté esto y me dijo, y en Petronio aparece un juego

infantil²⁸⁶ que nosotros también lo jugábamos, o sea que entonces ese fue mi descubrimiento. Y desde ahí sale *Obaba* y eso que todo lo que es naturalista, todo eso lo echa porque tiene algo de alegórico o algo de... Yo a veces algo provocativamente digo que la idea de *Obaba* original explotó en Nápoles, pero era de los Belenes, de los pesebres, un paisaje aislado, cerrado, simbólico, o sea con corderos de verdad, pero claro con el cordero celestial, con una gran densidad simbólica y tal.

Bueno en ese sentido Imanol Rayo entiende perfectamente eso porque viene del mismo mundo y de las mismas lecturas. Y en un cine, me regaló un libro de Tarkovsky. Y estoy de acuerdo. Armendariz es un profesional, un director de cine. Pero bueno, igual lo puedo decir en la película las referencias a *Obaba* y a la historia de la maestra, no es lo mismo lo que aparece en la película o lo que digo en la novela. ¿Hay dos planos muy diferentes no? Una es la historia de la maestra un poco romántica, pero que en el cuento no es eso para nada.

¿Me parece que, personajes que están detrás no? Antes te he dicho Aresti, Mitxelena y Oteiza son las tres patas de un banco. Y bueno, Chillida ha sido buen escultor, pero no ha tenido ninguna influencia sobre la cultura general. Ah, e iba a lo de Médem...

Aquí ha habido artistas muy particulares. Es que a partir de los 60 cuando se rompe, cuando se acaba la posguerra; de hecho, acaba ahí. Hay grupos de rebelión en todos los ámbitos, así como hay grupos clandestinos, hay artistas clandestinos, hay gente que ha viajado, porque antes era muy difícil salir de España. Un amigo mío pintor que había sido boxeador de joven, se llamaba Ricardo Toja²⁸⁷ - tiene un cuadro en el museo de Bellas Artes - y con eso es feliz, y solía decir: "como aprendimos a pintar? De oído porque iba, por ejemplo, Maidaga, que es un otro pintor de Bilbao, iba a París, veía las exposiciones, volvía a Bilbao y decía: "sí, han dado una pincelada así... Picasso hace esto, Modigliani...", o sea, no veían los cuadros. Habría cuadros, pero no los veían, entonces aprendían de oído. Entonces cuando llegan los años 60 y ahí se rompe eso, ahí entre otras cosas aparece gente, cantantes, músicos psicodélicos, droga... La rotura es entera. "Si se pierde la fe, se pierde todo" decía Pessoa. Y en esa rotura han salido en el País Vasco artistas como Zumeta que acaba de morir, quizá el más querido por los vascos. Un buen tío. Un buen artista. Y luego... pintores muy sui géneris, muy poco clasificables y muy poco asimilables por el sistema como es Vicente Ameztoy. Ha costado muchísimo, casi quince años para que se haga una retrospectiva de Vicente Ameztoy en Bilbao. Ya se ha hecho en plena pandemia, bueno, no sé cómo estará ahora. Pero luego puedes mirar

²⁸⁶Allude a Petronio, *Satyricon* LXIV, in cui Petronio/Encolpio narra di un piccolo incidente occorso nel trambusto della cena, a cui il padrone di casa reagisce con indifferenza " Trimalchio, ne videretur iactura motus, basiavit puerum ac iussit supra dorsum ascendere suum. Non moratus ille usus est equo, manue plena scapulas eius subinde verberavit, interque risum proclamavit: "Bucco, bucco, quot sunt hic?." Trimalcione, per far vedere che quel disastro non lo aveva smosso per nulla, bacia il ragazzino e se lo fa salire sulle spalle. Quello non esita neppure un attimo a usarlo come cavallo, gli assesta delle gran pacche a mano aperta sulla schiena, strillando tra una risata e l'altra: 'Indovina indovinello quante sono queste qua?'. (trad.di chi scrive).

²⁸⁷ Si tratta del pittore nato a Gordexola nel 1932 e morto a Plentzia nel 2012. Nel 1964 riceve dal Consiglio provinciale di Bizkaia una pensione per perfezionare i suoi studi nella capitale spagnola e la Fondazione March gli concede una borsa di studio per proseguire gli studi pittorici all'estero. Ha tenuto mostre in alcune capitali della penisola, tra cui a Valladolid nel 1952, insieme a diversi personaggi importanti come Agustín Ibarrola e Javier Murga, e, a Madrid, Sala Toison, inquadrata nel gruppo "La actual pintura bilbaína". Autore di paesaggi e nature morte, di peculiare stile e colore. Particolarmente interessante per lo stile del pittore è il dipinto, conservato al Museo delle Belle Arti di Bilbao, *Mis amigos Hennig y Turid*, 1964-66.

también la página de una marca de vinos Remelluri²⁸⁸. Y si pones en la búsqueda web ‘Remelluri Ameztoy’, pues aparecerá lo que allí había hecho que te llamará la atención. Ameztoy hacía cuadros, casi como del renacimiento italiano. Como Rafael, es así. Un camionero, como San Cristobal. Pero luego te fijas en el San Cristobal y es como los camioneros que tienen moreno hasta aquí blanco... Es así, el santo que hay allí que es San Vicente, resulta que hizo un San Vicente, resulta que donde lo cogió había una ermita antigua y ves el San Vicente... pero claro resulta que el San Vicente es un exhibicionista. Vicente que estaba, a favor de uno o del otro? No, de los dos. Me decía: “qué ilusión me hizo (y , en el mientre,hablaba muy bajo) que vino el otro día aquí un tipo que andaba y tal, y oye, se arrodilló delante de mí San Vicente y tal”. Si llega a tirar de la cuerda, hubiera aparecido San Vicente.... Y ese era Vicente, y Vicente está detrás de lo imaginario de la película *Vacas*. *Vacas* se hace por inspiración de Vicente. Yo sé que Médem estuvo en casa de Vicente, en el caserío... Y bueno, podemos decir que en lo imaginario de la cultura vasca, desde los '70, hay una conexión bastante grande con la cultura primordial y lo que a esa se refiere.

²⁸⁸ Ameztoy (San Sebastian 1946), riconosce che tutta la sua attività come pittore inizia proprio dall'incarico ottenuto dalla famiglia Rodríguez Salís-Hernadorena, proprietaria della bodega Remelluri, per il dipinto del patrono dei vendemmiatori, san Vicente de Huesca. Da quel momento inizierà un percorso artistico volto alla ricerca dell'ispirazione religiosa proveniente dalla sua infanzia, sulle tracce del ritorno ad una purezza infantile e primigenia del sacro.



Monsieur José Julian BAKEDANO

Cher Ami,

Je voulais vous confirmer notre entretien, et vous donner mon accord en ce qui concerne la réalisation des décors de votre film " LA PROMESA INCUMPLIDA" (FREEDOM IS FLESH AND BLOOD).

J'accepte d'en être le Directeur Artistique, et serai très heureux de travailler avec vous et mon équipe, à la conception et à la réalisation des décors de ce film.

J'aime beaucoup le script que vous avez écrit avec Mr. Bernardo Atxaga.

A bientôt, j'espère.

Toutes mes amitiés.

Alexandre TRAUNER.

A. Trauner

Immagine 1. La lettera di intenti di Trauner riguardo alla partecipazione al film 'New York Guernica pasando por Bilbao'. Archivio privato per concessione di Bernardo Atxaga.

JON KORTAZAR, catedrático.

¿En qué momento se concretizan las teorías políticas vascas, materializando la imagen histórica de la comunidad?

Me parece que la diferencia fundamental era la conciencia que estábamos en un momento histórico, que era la caída de la dictadura -- La Transición es desde la muerte de Franco hasta el 1982--, y luego la construcción de la autonomía, del Estado autonómico del Gobierno Vasco, se hizo primero con mucho debate también, porque en los años 80 había un asesinato cada tres días, y, por otro lado, que no había competencia de internet, y por tanto yo creo que eran momentos quizás más colectivos frente a unas instancias más individuales en estos momentos

¿Ahora, por lo que se refiere a ese sentido de una comunidad de colectividad, o individualidad a qué punto estamos?

A esa pregunta no sé contestar, cuando hay preguntas generales yo me pierdo, yo soy un hombre muy sencillo,

Porque visto desde fuera, desde el exterior, por ser extranjera, yo veo unas constantes repetidas, referencias costumbristas -entre comillas- con la literatura antigua dell'800.

Si, hay unas referencias costumbristas, incluso en esta película del Gigante "*Handía*" sería un intento de recomponer una novela histórica, entre comillas, y que es costumbrista en este sentido.

Y que hay muchísimas referencias a las tradiciones populares de los cabezudos.

Sí yo creo que eso sí que existe, ¿no? Sí que hay.

¿Y en la trilogía del Baztán, escrita por Redondo?

Ah, bueno sí, en eso más. Lo que pasa es que ni la he leído, ni he visto una película. Sé que hay... Luego, con respeto a los elementos políticos, eso está claro, en un momento, lo que pasa es que habría que buscar donde... Yo creo que en los textos de Iban Zaldúa²⁸⁹, por ejemplo, pero también en el mío artículo sobre *Tensiones en la literatura vasca contemporánea*²⁹⁰ ellos lo han teorizado, pero a mí me parece de manera clara poético, claramente... ellos lo han marcado.

²⁸⁹ Particolarmente interessante e rivelatore, a questo proposito, l'opera di Zaldúa *Como si todo hubiera pasado*, del 2018 – anno in cui diviene ufficiale lo scioglimento di ETA - in cui l'autore identifica la storia del conflitto identitario come la costante psicologica dell'essere basco. Per Zaldúa infatti il passato è determinante nell'azione e nei comportamenti di chi ha vissuto quel paese e gli appartiene. La tendenza al conflitto tra memoria e oblio è alla base del racconto sulle vicende politiche del País Vasco legate all'attività di ETA, così come può risultare dalla lettura dei racconti della raccolta che, nella varietà di punti di vista e prospettive, 'muestra los retos presentes: la dificultad de afrontar el pasado, la construcción de relatos interesados, la fragilidad de la memoria', come afferma Edurne Portela nel prologo. Lo sguardo di Zaldúa, muovendosi in uno arco temporale ampio e variamente caratterizzato (i 42 racconti sono stati scritti tra il 1999 e il 2018), coglie passaggi di realtà e memoria differenti ma tutti possibili, realistici, propri e, come si è detto, caratterizzanti, della comunità che il racconto rappresenta.

²⁹⁰ Kortazar, Jon: 2020; p. 75. Lo studio di Kortazar è un lavoro parte dalle istanze del gruppo di ricerca della UPV su Letteratura e identità, finanziato dal Gobierno vasco. Tale ricerca, aggiornata nel 2020, tiene

Ellos dicen: ¿Que es la diferencia entre otras regiones? Pues, la existencia de ETA. ¿Qué tenemos que hacer, pues, para distinguirnos, tratamos a ETA!" Jo, a mí no me parece que sea la actitud. Yo creo que Iban Zaldúa, en las trece cuestiones ya tiene una opinión clara. Yo creo que existía ya, porque yo conocía las versiones previas de este libro de las *Tensiones*, pero allí lo dice más claramente. Dice: "Cual es la forma de singularizarnos?" Singular¿qué es? Tratar el tema de ETA. Yo creo que hay personas que no lo han hecho por singularizarse, sino porque es un problema social. Entonces, ¿Hay una instrumentalización de la lucha violenta? Si, yo creo que sí. Ahora estoy contestando porque eso descara a la sociedad, es un problema social, y entonces esto no es sólo lo que nos distingue, sino lo que estamos sufriendo, y por lo tanto hay novelistas que no se plantean "vivir" de este tema, pero que tratan el tema porque realmente es un problema importante dentro del contexto de nuestra sociedad, ¿no?

Sobre el cine de ETA están los libros de Santiago de Pablo, que ha investigado mucho en la relación política y sobre todo en la función política del cine desde el '68.

Sí, una etapa importante en la historia de los estudios sobre el cine vasco.

Pues en eso era evidente, es decir: primero hay una romanticización de la lucha de ETA, y luego, a partir del asesinato de Blanco, o en su (o mi) caso bastante antes, pues hay una condena de la violencia y una condena del terrorismo. Entonces, eso que hemos pasado de aquí a acá, pues es verdad, eso es verdad. Si tú vas a comparar, por ejemplo, *El proceso de Burgos* con *Días contados*, sí que habrá diferencias, claro que sí.

Sí porque El proceso de Burgos es un documental con entrevistas, mientras que Días contados es una historia de amor, antes de ser una historia política.

Sí, yo creo que hay dos maneras de la literatura de abarcarlo. Por un lado, la manera central. A este propósito, yo creo que hay una novela central que es *100 metros* de Ramón Saizarbitoria: eso lo puedes encontrar en un prólogo mío, que es lo que dice Ramón. Y Ramón dice que, en el año 74, cuando él escribe la novela, ya dice que la lucha es inútil, y realmente está diciendo que la lucha es inútil. Bueno, no lo sé, en la novela hay una fascinación por ese hombre. Pero es verdad que en la novela hay un subtexto. Eso ya lo dije en la conferencia (*Relatos de lucha*²⁹¹). Él dice que hay novelas en que este tema es central, y otras en los que este tema es una cortina, como si esto estuviera ya en el fondo. En *Días contados*, yo trato una historia sobre ETA, pero es una historia de amor con el fondo histórico de ETA. Esta diferencia sí que se puede marcar.

El tema político-social está también en *Handía* que es un tema del que no se habla mucho.

Y luego hay otras preguntas, de otro tema que aquí no marcas. Pero hay dos películas, *Días de humo*, donde yo creo que también está el tema de ETA, ¿no? Y luego el *3 de marzo de Vitoria*, como tema para documentales y cine no tanto para la literatura, para la literatura no sirve tanto, pero para el cine es interesante para la lucha social, ¿no?

conto di ogni tipo di relazione tra la letteratura e l'ambiente in cui si colloca, e soprattutto del rapporto tra l'autore e la necessità di esprimersi in una lingua minoritaria: non necessariamente, infatti, l'autore si propone come esclusivamente basco, pur usando l'euskera come lingua letteraria, oppure usa l'euskera come segno identificativo politico. Naturalmente, come nota Kortazar, ciò dipende anche dal tempo e dalle vicende storiche che costituiscono il riferimento dell'autore, in un quadro estremamente mobile e in trasformazione.

²⁹¹ Si tratta dell'intervento *Lectura de 'Ehun metro'*, nell'ambito del convegno internazionale *Racconti di lotta/Relatos de lucha*, tenutosi presso la Facoltà di Lettere della EHU/UPV il 9 e 10 maggio 2019.

Yo leí la reseña de la prensa del crítico del País, Javier Ocaña, el crítico de cine que dijo que esto era cine político y dijo que el cine político ahora sirve mucho más que antes.

Claro, y eso por dos razones: yo creo que hemos pasado una época de la posterioridad, a la época postmoderna. Aquí hay una evidencia: ¿porque antes hablaba del tema de la autonomía y del compromiso? Porque en nuestro país, el compromiso significaba el compromiso con ETA. Y también un compromiso social, pero tutelado por ETA. Es decir, quien estaba haciendo política en la literatura, lo que se llamaba literatura comprometida aquí, era gente que estaba a favor de la lucha política el otro día, es decir a favor de que existía ETA.

Entonces, porque preferíamos -o al menos yo prefería-- hacer literatura autónoma que no era totalmente autónoma, puesto que el compromiso significaba compromiso político con ETA, no significaba compromiso con el marxismo o con las luchas sociales.

Hay, por ejemplo, la última película sobre eso, la serie de Movistar sobre Xabi Etxebarrieta, *La línea invisible*. Allí donde está la lucha social entraba ETA. Siempre entraba ETA. Hay lucha social, o lucha de obrero, allí entra ETA, astilleros de Euskalduna. Es decir, si estás en contra de ETA, estás en contra de esta misión y de esta ideología.

Claro, ETA ha estado monopolizando, por decirlo así, la sociedad y la literatura comprometida durante todos los 80 y los 90, en euskera. Con lo cual, si tú te separas, te separas de ETA, te separas de la literatura comprometida.

Luego, ha pasado otra cosa: a partir del 2009, hay una vuelta claramente a los problemas sociales. Tanto las crisis del 2009, como esta última, nos deja fuera del gran boom económico hasta el 2018, con lo cual los problemas sociales son mucho más acuciantes, y allí no está ETA, con lo cual la gente puede demostrar.

Bueno, la posmodernidad siempre tuvo altibajos, es decir en la posmodernidad se necesita la democracia en España, es decir aquí y en Europa. En una época estuvieron... y Thatcher

Se puede decir que hay una mitopoiesis, también asociada con ETA, es decir que ETA representa ahora a una especie de mito. Estamos viendo la serie Patria de Aitor Gabilondo y nos parece que se haya historicizado ETA, que lo haya puesto lejos de la realidad

Pero *Patria* es otra cosa de la realidad, *Patria* es otro fenómeno. Yo no he leído *Patria* y no te puedo hablar más de que de oído.

Lo menciono porque está traducido a muchos idiomas y también en italiano. Yo tengo el punto de vista de Italia y de los extranjeros que miran a 'lo nunca visto'.

Sí creo que hay dos modelos, por así decirlo. De hecho, hay mucho debate sobre *Patria*. Hay un modelo que es Atxaga por decirlo claro, y hay otro modelo que es *Patria*.

O sea, Aramburu lo presentaría de otra manera. Aramburu presenta la narración que España quiere ver sobre eso.

Por una parte, y a mí me parece legítimo que haya otro punto de vista. A mí me parece que los personajes son maniqueos. No sé, a mi Atxaga me dijo una vez que los servicios secretos españoles, exfoliaron el libro *Patria*, porque allí había unos tipos de intereses, que como es un libro español traducido a muchos idiomas, e iba a ser leído en muchos países, tenía que ser controlado. Claro, en *Patria*, es una afuera-dentro, ¿no? que alguien

de fuera que venga a contar lo que nosotros hemos vivido, no nos hace mucha gracia. De alguna manera, rompe el monopolio de lo que hablaba antes.

Es un monopolio ético... Entonces no podría hablar yo del cine de ETA.

No sé, no sé, vamos. Ahora, hay una película, *Ane*....

Ane es una película que se estrenó ahora. Y es en euskera...

Yo creo que eso sí que es importante. Por ejemplo, *Loreak*, que es una película muy actual y aparece en euskera. Yo creo que realmente hay que pensar en el tema económico, también. Hacer unas películas... Yo siempre digo lo mismo a los alumnos: la literatura es relativamente barata. Hay sólo que escribir. Hacer una película de ficción es más caro, y tener una cadena de televisión es más caro. Con lo cual hay pocas cadenas de televisión y muchos escritores. Así que hay que plantearse el problema económico. Hay que preguntarse si el euskera en España produce o no rechazo. Yo creo que en algunos casos sí. Porque hay un riesgo económico en producir en euskera, pero se hace, y se hace con una cierta libertad. Eso sí creo que es importante.

Eso estaba marcado también en *Tensiones*, el artículo que te pasé. ¿Qué es lo que nos gusta? Nos gusta lo rural. ¿Por qué nos gusta lo rural? Porque el Partido Nacionalista Vasco desde principio, principio, principio se preguntaba: ¿Dónde está la vasquidad? Allí donde está el euskera. ¿Dónde está el euskera? La vasquidad está en los pueblos, en la lengua y en nuestras tradiciones. A pesar de que las tradiciones no son solo de aquí. Por ejemplo, los bailes, por decir algo, como la jota, va desde Aragón hasta Asturias.

También por lo que se refiere a las tradiciones mágicas, están muy presentes en Italia, en Campania. Y el Irrintzi, es un sonido que se produce también en área mediterránea norteafricana.

A mí siempre me llamó muchísimo la atención esta historia. Los antropólogos lo dicen más de una vez. Nos han hecho trampas: desde que nosotros somos nosotros creemos que no tenemos influencias. Creemos que no hay en otras partes del mundo nuestras características. Por ejemplo, en el arte primitivo. ¿Tenemos aquí mucho arte primitivo, y porque no lo hemos visto? Porque desde que nosotros somos nosotros... De hecho, estuve en una excursión con un antropólogo, a principio de julio, y ese venía con una carta con un grabado. Ellos veían en grabado, pero no lo creían. ¿Cuándo se dice que el cerebro está entrenado sólo para ver en lo que cree? Ellos no creían que eso fuera real, y tuvieron que traer a especialistas que colaborara para que asegurara que aquello que estaban viendo era real. Aquello era un grabado. De hecho, era un arma que se encuentra mucho en lo que ahora es Portugal. Pero no lo veían. ¿Porque no lo veían? Porque aquí se ha dicho una y otra vez que nosotros hemos estado aislados. Que aquí no habían llegado romanos, no había árabes, no ha habido nada, no ha habido ninguna influencia desde fuera. Y por tanto ellos, como no están acostumbrados a verlo, no lo ven. O, al revés: están entrenados a pensar que aquí esto es un mundo con límites. Pues, entonces no lo ven, y cuando lo ven no lo creen, lo niegan, y hay que llamar expertos para asegurarnos.

A mí esto me llama muchísimo la atención porque esto sucede en todo. Dicen que las tradiciones son nuestras y no, no son nuestras. Las canciones populares son generales, o sea.

Pero hay una voluntad de apropiarse de las tradiciones que es muy fuerte con respeto a otras....

Sí, por ejemplo, siempre ha habido una tendencia de la Bilbao industrial, la de Bilbao de los obreros, de los socialistas y de los comunistas, ¿y los nacionalistas no querían saber nada sobre eso? Por lo tanto, rural rural rural, ¿no? Es decir, más rural campesino que rural pescador.

Pero esta ruralidad, es una utopía ¿puede ser una imagen tópica?

Hombre, esta es una imagen nostálgica y una imagen no real, eso está claro. Te pasaría unos textos para eso igual te paso unas fotocopias, estoy trabajando en un ensayo teórico empeñado de los años 30, empeñados en que los poetas y los pintores, lo que tienen que hacer es, lo que llaman, ¿Turbo? tipos? vascos, o sea el abertzale, el leñador, etc... y eso se ha mantenido desde el principio del nacionalismo. El nacionalismo se plantea: ¿qué es el País Vasco? ¿Qué es lo identitario? Es aquello que se conserva en la identidad: la lengua, las tradiciones. ¿Y esto hasta cuándo? Ya en los años 30 algunos de los poetas se dieron cuenta que ellos estaban viviendo en la ciudad, y que, por tanto, tenían que aceptar de alguna manera una pequeña burguesía nacionalista, aunque fuera en castellano. Este debate estaba vivo: le aceptamos a los núcleos urbanos nacionalistas pero que no saben euskera. Y eso dio lugar a una serie de contradicciones: por un lado, seguimos pensando en lo rural, pero... Bueno, que, por cierto, en los años de la República, hay unos momentos muy duro, una crisis... por lo que la mayoría se pasa al nacionalismo.

En la República, hay una nueva ley de propiedad, por lo que, en ese momento, todos los campesinos venían arrebatados de su caserío. Y en un momento, yo creo que en el '33 que ellos se podían comprar el caserío, pero claro, no tienen dinero para comprarlo, entonces hay una crisis social. Y entonces utilizan esta crisis social para conseguir que estos campesinos se unan a ellos. Pero bueno, eso sí, hay una especie de principio de aceptar la ciudad.

Y luego aquí, en los años '60, todavía era eso que decíamos antes de: "... no quiero ir a vivir a Bilbao", todavía era "¡qué horror, que horror!" hasta que todo el mundo, en los años 80, incluso desde los campos tuvieron que irse a vivir a Bilbao: y allí hay una aceptación de la ciudad, más claramente que en los años 60 y 70. Desde la idea de destruir Bilbao para hacerla algo nueva, que era una idea apocalíptica, había que aceptar que la ciudad capitalista era la ciudad de los obreros.

Pero eso sí, lo tradicional está muy, muy construido, eso sí que es verdad.

Eso de que se trata de una sociedad utópica.

Más que utópica, diría imaginada.

Sí, sin valor ético y totalmente revolucionario de algo utópico. Estaba pensando en la utopía como elemento narrativo, de escritura y de la escritura cinematográfica también.

Pero, para mi utópica significa otra cosa, utópica sería solo una sociedad ideal, y esto no es ideal, sino una idealización que es otra cosa. Así que más que utópica yo diría que es una idea conservadora, ¿no?

Sí porque utopía es un proyecto de desarrollo.

Mientras que esta es una vuelta atrás, ¿No?

Es una paradoja casi...

Claro eso es querer vivir como campesinos sin ser campesinos, ¿no?

Aquí hay una película sobre la que todo el mundo comenta, sobre todo Atxaga comenta sobre ella: es una película de Orson Welles sobre el País Vasco²⁹².

Sí, está entre las primeras que he visto, y también esa de los directores suecos. Empecé por eso.

Bueno es un poco eso, sobre todo Orson Welles, es esto. Pero yo la película de Welles no la conozco y la *de Padre Lamburu* tampoco.

Sí, la obra de Padre Lamburu, me la enseñaron; María Lopetegui que es la documentalista de la filмотeca me enseñó unas películas rodadas en 1930, sobre los rituales de curación (guarigione) sanación de los niños y animales.

Eso ya te lo he comentado, que es lo que nos hace diferentes: el asunto es la lengua. Yo creo que, entre los políticos, como elemento identitario la lengua es un elemento identitario muchísimo más importante que la literatura. Es importante que haya una literatura en la lengua. La religión no, somos católicos como los españoles, ¿no?

El PNV y el movimiento obrero estableció una relación con los católicos, porque las asambleas se hacían en las iglesias.

Además, eso era una tendencia del nacionalismo radical. Es decir, ¿qué diferencia hay entre el nacionalismo radical y eso del PNV? Es la lengua. Los del PNV pueden ser nacionalistas sin saber euskera, con respeto a la lengua no es exigente mientras que para los radicales insisten en que hay que saber el idioma euskera.

Otra pregunta: el euskera como lengua literaria, ¿cosa es? un euskera real o como el latín y el griego.

Por lo visto en Italia el problema del idioma es mucho mayor que aquí, por lo que yo sé. A ver... Imaginemos que esto sea España y esto el País Vasco: una de las características fundamentales de la lengua vasca es que, para los pocos que somos es que hay muchos dialectos. Por lo visto, el ruso es mucho más uniforme desde Moscú hasta Siberia, no hay prácticamente diferencias dialectales. Aquí sí hay diferencias dialectales. Aquí caen 3. Bueno, en principio hay el vizcaíno, el guipuzcoano, luego el navarro, que ya no sería solo en Navarra; y luego aquí hay 3: el laburdinés y luego había el bajón navarro y el zuberó. Así que vamos a dejarlo en 6.

¿Cuál es la diferencia fundamental?: Es que por ser como 600.000 hablantes, algunos dicen 800.000, aquí, que sería el vizcaíno concentra casi la mitad de los hablantes; por lo que podemos decir que hay casi 400.000 que es mucho decir, pero bueno...

Otros 100.000, serían los guipuzcoanos. ¿Es decir que quedan otros 100.000?

¿Qué significa esto? Que otros dialectos que serían muy diferentes del resto de los dialectos, muy diferente del vizcaíno ...

Tu ya sabes que en euskera se utiliza mucho el verbo perifrástico, entonces el verbo auxiliar. Y ese verbo auxiliar es muy distinto el guipuzcoano del vizcaíno. Por ejemplo, en guipuzcoano el verbo castellano "He visto" y nosotros (los vizcaínos) utilizamos el

²⁹² Cfr. la breve descrizione nel cap. IV.

tener: "Tengo visto". Otra construcción sería el hacer: algunos dicen "He visto" y otros dicen "He hecho visto". Con lo cual se crea mucha diferencia, y es una gran diferencia básica. Y luego hay diferencias de léxico. Sintácticas no hay tantas.

¿Entonces, como se crea en el euskera batúa? El euskera batúa se crea --y eso creo que lo hicieron bien--, con los dialectos centrales, es decir, guipuzcoano y laburdino, más los dialectos de atrás, más escritores clásicos del siglo XVII, que son escritores que se entienden bien. Los del XVI ya no se entienden mucho, pero estos escritores clásicos centrales otra vez centrales, guipuzcoano y laburdino.

O sea, Guipúzcoa y Lapurdi ¿vale? Y luego con el navarro, el bajo navarro, y con estos se crea el batúa. ¿Entonces, hay diferencias? Si, sobre todo con el vizcaíno. Entonces llega un momento, en el que nos entendemos y la clave es la enseñanza. Los nativos con los que hablan batua sí se entienden, porque la enseñanza ha unificado los hablantes.

Lo ha unificado y lo ha hecho más real de lo que podría ser un euskera literario. ¿No hay diferencia entre el euskera literario y el euskera hablado?

El batúa se afirma con la enseñanza, con los libros de texto, con la televisión. Aunque en la televisión si se acepta más el lenguaje oral.

Es un poco como el latín literario y el hablado.

No, aquí no es como el latín, aquí estamos hablando con un idioma que era real y que es real aquí. Entonces, no hay tanta diferencia, excepto que con el vizcaíno.

Entonces es una lengua oficial y que tiene también la auctoritas literaria.

Más que problema lingüístico de entender o no entender, tenemos un problema sociolingüístico: porque los chavales hablan euskera en clase y en casa, para entenderse con los padres hablan castellano. Ahora, una vez que eso está de alguna manera asegurado, la televisión puede tirar hacía hacer cosas...los presentadores hacen batúa, mientras que los entrevistados hacen lo que pueden, hacen su propia lengua.

Y luego hay otras cosas dentro del sistema: los escritores que son un grupo, ellos y entre ellos, ¿antes del batúa a veces hacen un batúa más práctico?

Si comparas los escritos de los escritores del '70 con los actuales, ¿los escritos de ahora son más fáciles ?, porque hemos aprendido a escribir.

Quindi si può dire che ha assunto lo statuto di lingua letteraria?

Sí, si, se ha ido haciendo, ¿Haciendo qué? Pues ha habido mucho periodismo también, pues es una lengua se hace.... No es lo mismo que Atxaga, él tiene su propio estilo que es facilísimo de seguir, muy fácil de seguir. Te lo digo porque se entiende mejor. Si uno compara los escritores de ahora, son más fáciles con el batúa.

Por ejemplo 100 metros. Ehun metro...

De hecho, el sistema literario se está haciendo más fuerte, entonces los escritores pueden hablar de sus propios problemas. Hay también como una especie de irse creando su propio grupo, ¿No?

Así como en el cine. En la literatura, así como en el cine, ¿hay fenómenos como Errementari? Lo digo porque el guion de Errementari, la película de Pablo Urquijo, tiene un estudio sobre el euskera antiguo de los pueblos, las diferencias... En la literatura, ¿no hay? ¿Una novela?

No, no tanto. ¿Cuál es el papel del euskera en esta literatura? Esto también yo creo que en una de las conferencias que ...

No hay mucha atención, me parece a mí, excepto "algunas personas que dicen que hay que escribir en vizcaíno", porque además el PNV, en un primer momento no aprobaba el euskera batúa. El PNV tiene un problema muy serio, porque lo que pasa con el PNV, es que su fundador, Sabino Arana, inventa un país, Euskadi, pero inventa también una lengua, que es purista El PNV dice: ¿cuál es el modelo Sabino Arana? Si no es purista es el vizcaíno. Tenemos que tener en cuenta el dialecto vizcaíno, los dialectos, frente al batua, más utilizados antes de la unificación. Entonces una vez que el PNV está perdido... Entonces, dicen batúa.

¿Cuál es la tensión entre dialectos y el batúa? Yo creo que es una tensión menor. Claro, todos los escritores dicen: "Si no utilizo el lenguaje batúa, que pasa? Si quiero más riqueza lexical, tengo que tirar hacia el léxico que es de los dialectos. Bueno, tiran hacia el léxico de los diccionarios. Allí hacen trampa, dicen que son de los dialectos, pero son de los diccionarios. Evidentemente, recogen palabras de todo el mundo, ¿no? Yo creo que de vez en cuando dan algún color local, pero yo no creo que hay tensión.

Porque es un escrito metalingüístico que habla del propio idioma pero no en sentido científico, lo utiliza para reflejar sobre ello. Pero en la literatura no lo sé.

Sí hay cosas distintas, pero yo creo que no hay como tensión importante, ¿no? Todo el mundo dice, " Bueno, tenemos que echar mano de los dialectos para ser más ricos, para hacer el lenguaje más rico... Yo creo que se refieren sólo al léxico".

Porque en Errementari hay una referencia al euskera del '700-'800... Pero en la literatura no encontré nunca este relato

A ver, hay un escritor que es Itxaguirre pero utiliza cosas como modismos. Pero los modismos (modi di dire) son los refranes..., las maneras de decir... (por ejemplo: Le falta un tornillo) que no están el diccionario.

Pero así también el euskera se enriquece, por medio de los modismos.

Atxaga, por ejemplo, mete modismos, pero son tan suaves. Este hombre afina unas cosas muy duras. Muchas veces introduce unas cosas que recuerda antes de la guerra civil. Antes de la guerra civil había una tendencia de utilizar pocas palabras para decir muchas cosas, por influencia de Quevedo. El sigue un poco eso, con pocas palabras, decir mucho.

¿Y sobre la traducción de Ehun metro en italiano?

Eso no lo sé, una mía alumna me ha dado un ejemplar, y me hizo muy feliz, pero no sé nada.

A propósito de los guiones de Atxaga

JK: Atxaga estaba encantado, de que alguien se ocupe de sus guiones. Allí tienes un gran trabajo.

*A propósito de lo que Juaristi dijo en la conferencia*²⁹³

Lo que dijo Juaristi es que Aresti quiso hacer una literatura. Bueno esa es una idea que Juaristi utiliza mucho y que pueda ser cierto, que Aresti quería hacer prosas, novelas. Yo no creo que sea verdad, porque Aresti, al final, tiene tan poco dinero que no creo que se podía dedicar a eso. Pero bueno... La tesi de Juaristi es que Aresti quiere hacer toda una literatura, y que para eso necesita una gramática. Y que esa gramática pertenecía a ese poema que se llama *Diot* donde las palabras van palabras juntos, Diot, digo... Bueno, no me acuerdo. Y esa gramática es parecida a la que Pasolini planteaba para su literatura. Pasolini planteaba, de la misma manera que Aresti, una gramática propia para su poesía. Entonces, como prueba de la gramática de Aresti, Juaristi propone un poema de Aresti que creo que es. Pero el problema que tiene Juaristi es que esta es una copia de Blas de Otero. Entonces la idea es: hay un paralelismo entre Aresti y Pasolini. Aresti quiere hacer una gramática con su poesía. Su gramática sería este poema. Y Pasolini quiere hacer una gramática de su poesía. Esta es la idea de Juaristi, hacer una especie de... como te diría... de paralelismo entre Aresti y Pasolini. Pero la prueba que da no es verdad, esto no proviene de Pasolini, sino que viene de Blas de Otero, y no es una gramática. Este poema, de Blas, intenta jugar con el ritmo, con la ruptura del significado de las palabras. Si pones punto entre palabra y palabra, cada una es distinta, es decir, se rompe la frase, ¿no? Es eso.

Eh no, è imposible que sea una gramática

Si, pero es importante que haya una percepción de la importancia de Pasolini en la cultura vasca, lo que hemos dicho en otra conversación. No tenemos influencia por los antiguos romanos, pero por unos autores italianos sí... (risa)

ION LOPEZ BARRENA, director-conservador Fílmoteca Vasca.

Hablamos del origen de la Fílmoteca Vasca.

La Fílmoteca Vasca se funda en 1978, el 1 de mayo del 1978, y el fundador fue Peio Aldazabal, un hombre que siempre ha estado vinculado en el cine ha sido proyccionista, trabajó en Eitb; él ha siempre sido muy aficionado al cine y tenía esa inquietud. En el País Vasco se han hecho películas, se había hecho cine, pero no se había recogido nunca en el País Vasco, se había recogido en Madrid o en Francia. Entonces, convenció 4 o 5 personas que intentaron hacer una forma de filmoteca y se funda, como dijimos, en mayo del 1978. La primera filmoteca de España es la Fílmoteca Española, en Madrid, fundada en los años `50, y la primera filmoteca de una autonomía, es la Fílmoteca Vasca. Inicialmente no había un criterio muy claro, hay que retrasarse a esa época para entender la tipología de trabajo: la Fílmoteca Vasca era una asociación de amigos, privado, no tenía subvenciones

²⁹³ <https://bilbozaharra.eus/es/jon-juaristi-eta-karmelo-landa-20140212/>

públicas, era sin ánimo de lucro, y la política de preservación y conservación era de preservar todo el cine vasco, ya que no había nada guardado en el País Vasco.

En las Jornadas del cine vasco del 1976 se ‘fundó’ el cine vasco. ¿Pero cuál era el cine que se habría podido o querido conservar, en aquella época?

Como nada se había conservado, se quería conservar todo lo que se había hecho, entonces empezaron por obras muy emblemáticas, como *Ama Lur*, de Nestor Basterretxea, que era uno de los fundadores de la Filmoteca, y, por ejemplo, en el cine mudo, se hizo una película que se llama *Eusko Ikusgayak*²⁹⁴, un encargo de Eusko Ikaskuntza, la sociedad de estudios vascos. Lo que hace *Eusko Ikusgayak* encarga este trabajo a Manuel Intxausti, y el filma folklore, trabajos artesanales antiguos, que creían que iban a desaparecer, porque no sabían si el euskera también se iba a desaparecer, esta era una de las películas que rescataron y luego hicieron una especie de llamamiento a la ciudadanía y fueron recogiendo películas por ejemplo películas muy pequeñas del derribo de una chimenea en San Sebastián, o la inauguración del Cementerio de Los Ingleses aquí en el monte Urgull en San Sebastián fueron recopilando ese tipo de películas y no tenían ningún archivo, no habían ningún sitio o algo que le parecía y el fundador Peio Aldazabal siempre decía que guardaba las películas debajo de su cama.

¿Entonces eran solo películas de argumento etnográfico o había otras?

De todo tipo. No tenían una política específica en recopilar, simplemente era todo lo que se había hecho en el País Vasco o sobre el País Vasco, hecho también por gente de fuera, ya no solo hecho por los vascos, sino hecho sobre el País Vasco. El propósito era de ir recopilando y les daba un poco igual si las películas tenían una temática etnográfica o no, porque necesitaban recopilar información y películas. Al final consiguieron que el Gobierno Vasco les dieron un pequeño cuarto que era como una esquina y pusieron allá las películas en ‘estantería’, aquí en San Sebastián, - siempre la Filmoteca Vasca estuvo en San Sebastián- y luego pasaron al teatro Victoria Eugenia, en unos tantos años, y luego desde el 1991 hasta el 2015 estuvimos en un barrio en Amara, siempre en Donosti, y los archivos en parte estaban allí pero ya no estaban en las mejores condiciones y los tuvimos que separar y una parte han estado en Irún, en el palacio de Urdanibia y otra parte a 80 km de aquí, en Oñati. Las películas han estado bastante bien conservadas, a partir de que hemos dejado, pero luego, desde 2018, cuando el archivo se trasladó a Tabakalera, - y luego lo visitaremos – ha estado mucho mejor conservado y están cerca de la oficina.

La Filmoteca todavía era una asociación que recibía una subvención anual del Gobierno Vasco, pero no tenía un estatus público, de facto funcionaba como si fuera una asociación vinculada al Gobierno Vasco, pero en la realidad no lo era, entonces en el año 2005²⁹⁵, cambió el status de la Filmoteca y se convirtió en una Fundación pública y los patronos de la Fundación, nuestros patronos son el Gobierno Vasco, las Diputaciones de Álava,

²⁹⁴ *Eusko igusgaiak* è un film girato dal 1923 al 1928, un cortometraggio sulle danze, sport e tradizioni del País Vasco. Le riprese furono effettuate a Donosti, Berriz, Elorrio and Zumarraga. Particolarmente significativa la documentazione di questi primi periodi del cine Basco: non si tratta infatti di un vero e proprio progetto produttivo, ma di pellicole di amatori, familiari, che tuttavia hanno il pregio di documentare il folklore e le tradizioni del paese, come sottolineato da Ion López nell’intervista.

²⁹⁵ In realtà l’atto di fondazione fu redatto il 29/11/2004 e registrato il 27/05/2005. L’atto originale si può consultare in <https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/fundacion/fundacion-filmoteca-vasca-euskadiko-filmategia-fundazioa/>.

Vizcaya y Guipúzcoa, y un representante de la antigua asociación de la Filmoteca; la única entidad que pone dinero es el Gobierno Vasco, todos los fondos vienen desde el Gobierno Vasco.

Yo: ¿hay también contribuciones privadas?

No, privadas no.

Yo: ¿y cuáles son las actividades que contribuyen a difundir la imagen y la misión de la Filmoteca? ¿hay frecuentes visitas?

No solemos hacer muchas visitas. Y no solo para estudiantes de cinematografía: hoy por ejemplo tenemos un grupo de estudiantes de antropología de la UPV, pero las visitas suelen ser ocasionalmente, eso es verdad, tenemos grupos de estudiantes de cinematografía, de Zine Eskola 'Elias Querejeta', que está aquí en Tabakalera, estudiantes de Audiovisual de la UPV, y también estudiantes de escuela. Lo que queremos es divulgar la cultura cinematográfica y, a ser posible, del País Vasco. Yo creo que estas visitas son muy útiles: por ejemplo, a los alumnos de antropología se les ofrece una visita a la Filmoteca y luego se les proyecta unas películas: pues se va a proyectar la película que te ha dicho antes, o *'Around the world' with Orson Welles*²⁹⁶, sobre el País Vasco, y no son fáciles de ver, y para alumnos interesados en antropología vasca es interesante y lo hacemos para alumnos de cine; hacemos una especie de selección, una especie de repaso de una historia del cine vasco. Son cortometrajes, películas cortas, y después de la protección vienen a ver como trabajamos, como y porqué se digitaliza una película, y ven que el nuestro archivo, es al 90% es analógico, no es digital, y entonces se quedan sorprendidos porque la mayoría son jóvenes y no conocen al cine analógico; y a menudo se preguntan 'porque conserváis todo esto', y entienden que es porque la película sobrevive en el tiempo.

Y para muchos jóvenes es una experiencia insólita ver un cine en la pantalla...

Jajaja, para muchos es una experiencia estar en una sala de cine. Tenemos aquí en la Tabakalera, una pequeña sala de cine de la Filmoteca, donde se hacen las proyecciones para los grupos de estudios y estudiantes; tiene 46 localidades, y luego hay una sala grande en Tabakalera, que es de 230, y que utilizamos para nuestras proyecciones, ciclos de historia del cine y es utilizada mucho también por el Festival de cine, para ver y seleccionar películas, y sobre todo en los meses de marzo/abril, para que ya en septiembre están seleccionadas todas las películas del festival.

¿Hay, en el archivo muchas películas rodadas por extranjeros y sobre el País Vasco?

Yo creo que muchas no, no hay muchas.

²⁹⁶ Si tratta della celebre serie di documentari realizzati da Welles nel 1955. In particolare ne furono girati due sul País Vasco: *The Basque country* e *La pelota vasca*, entrambi con un punto di vista significativo, nello stile di Welles, per quanto riguarda la relazione tra spettatore e racconto. A questo proposito vd. Lorente, E.- De Diego, R., *Cine e imaginario rural en el País Vasco*, in Beltrán Almería D.- De Diego R. – Sotelo Vázquez M. – Thion Soriano-Mollá D., *Diálogos en la frontera. De la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2016, pp. 261-280.

Por italianos creo que no.

No creo que no. Pero no tenemos todas las películas sobre el País Vasco, entonces puede ser que hay algo. Pero no conozco ningunas rodadas por italianos.

Normalmente, cuando se muestra el País vasco, se muestra como algo de exótico, algo muy diferente...

¿desde el punto de vista de los extranjeros o también español?

Cuando un director extranjero muestra una película, como la de los suecos²⁹⁷, o la japonesa, también conservamos y es muy similar a *Basker*, muestran algo de muy exótico que hay dentro de Europa, una cultura muy diferente también de la española. Lo que filman es únicamente lo más tradicional, costumbrista.

Y es muy difícil separar lo que representa lo costumbrista de lo que es la realidad.

Si, es muy difícil, pero es lógico. Porque los propios vascos hemos ido muy costumbristas en el cine. Durante el Franquismo no se filmó nada sobre el País Vasco, o si hay, muy poco; nada que no pasó por la censura. La primera película, diríamos, que se filma, durante el franquismo, sobre el País Vasco es *Ama Lur*, que también es muy costumbrista, y pretendía enseñar a los vascos lo que era su país, porqué un vasco de San Sebastián no sabía lo que pasaba en las provincias vascofrancesas, y un vasco de Bilbao no sabía lo que pasaba en Tudela, en Navarra. Las siete provincias históricas vascas se representan juntas en *Ama Lur*: película muy costumbrista pero necesaria en esa época porque la gente no conocía su cultura y sus costumbres, conocía solo las de su entorno, no las costumbres de otras provincias.

¿Hay películas inéditas, no distribuidas?

Si, tenemos películas inéditas, pero la mayoría son filmadas en 8mm., Super-8mm o Pathe baby, son amateur. En el País vasco se filmó bastante, y tenemos un fondo bastante importante de este tipo de películas. Y las películas comerciales que se realizaron aquí a veces tenían una nula distribución, ya que en el País Vasco se han hecho películas, pero no ha habido una gran industria de cine vasco, eran películas sueltas, aquí no ha habido nunca laboratorios, no ha habido nunca estudios de cine. Solo en los años '20 del XX sec. los hermanos Azcona en Bilbao intentan hacer unos estudios y realizaron *El mayorazgo de Basterretxe*²⁹⁸, *Lolita la huérfana*, *Un drama en Bilbao*, pero fue una producción escasa. Y durante el Franquismo, no se ha filmado prácticamente nada; lo que se hizo, durante el Franquismo, fueron películas de ficción en las que a los vascos les se trataban siempre como muy brutos, solo levantadores de piedra o jugando la pelota vasca, o bailando, o cortando madera con hacha como aizkolaris, siempre con esos tópicos, y despreciando un poco al idioma vasco por el acento que tenían los vascos hablando en

²⁹⁷ *Basker*, Dan Grenholm e Lennart Olson, 1963.

²⁹⁸ Il film, adattamento del romanzo *Mirentxu*, (1917), di Pierre Lhande, fu prodotto nel 1929, e rappresenta uno dei primi tentativi organizzati di cinema basco, come sottolineato da Lopez. In effetti il film è uno dei primi ad essere prodotti tramite una operazione di crowdfunding, quindi a partecipazione aperta, e deve necessariamente essere riferito al contesto politico dell'ideologia di Arana, come sottolineato da Stone-Rodriguez:2015, pp. 30-32. Cfr. anche il cap. I del presente lavoro.

español, siempre había un cómico que tenía un acento vasco que era el ‘gracioso’ de la película, para ridiculizar un poco a todos los monolingües: había gente que no sabía hablar en castellano.

Eso del idioma es un tópico muy utilizado en la comedia actual. Estoy pensando en las de Cobeaga...

Si. También *Ocho apellidos vascos* es una especie de remake de las películas hechas durante el Franquismo, en las que ridiculizaban lo vasco en general. Yo creo que el hecho que una película llena de tópicos ha tenido un éxito tan grande en el siglo XXI es un poco triste para mí.

Es un fenómeno europeo general: se puede pensar en películas como Benvenuti al Sud, sucesivamente remake di una película francesa Bienvenue chez les Ch'tis, del 2008.

Si, pero parece que, haciendo películas de ese tipo, utilizamos siempre el costumbrismo, el melodrama fácil y no adelantamos. Recientemente hay aparecido una película que se llama *Jai Alai*²⁹⁹, que, con el trasfondo de la pelota vasca, es una historia de amor, pero tiene una interesante descripción de la evolución de la historia de la pelota.

¿Cuántos son los fondos que tenéis?

Es difícil decir cuántos, ya que está continuamente evolucionando, y hay que tener en cuenta que en la Fimoteca Vasca hasta diez años, trabajaban solamente tres personas, entonces la catalogación continúa; el trabajo de la Filmoteca era acumular y archivar material y no tenían capacidad para poder catalogar, Yo llegué hace diez años y lo que se hizo fue empezar a catalogar, a inventariar lo que había, y ahora estamos haciendo el catálogo audiovisual de nuestros fondos.

¿hay proyectos de difusión internacional?

Todavía no hay un proyecto en concreto, pero colaboramos mucho con el Instituto Etxepare³⁰⁰, que está aquí en la Tabakalera, y que tiene la misma función del Cervantes, pero relacionada con el País Vasco y depende del Gobierno Vasco. Seguramente en breve haremos un ciclo de cine vasco en Quebec, y muchas veces colaboramos con profesores que trabajan con el Instituto Etxepare, dando clase de cultura vasca o de euskera en universidades extranjeras, y luego colaboramos bastante con el Centro de Estudios Vascos en Idaho, donde hay un centro de estudios vascos muy importante porque ahí fueron muchas pastores vascos que migraron en muchas partes del estado desde los años '50 hasta los '70³⁰¹; fueron muchos vascos sobre todo de Navarra, País vasco francés y

²⁹⁹ *Jai Alai Blues*, del regista bizcaino Gorka Bilbao, uscito nel 2015. Il film ha una evidente impostazione documentaristica e inquadra in modo esaustivo la storia della pelota vasca, differentemente da quanto aveva fatto Julio Medem, che utilizza il gioco della pelota come metafora politica.

³⁰⁰ Vd. cap. 1.

³⁰¹ Numerosi sono negli Stati Uniti i centri di cultura baschi. Oltre al Centro di cultura vasca di Reno, basti ricordare *Centro Cenarrusa di studi baschi*(Boise) /*Società di studi baschi in America*/Organizzazione educativa vasca (BEO)/*Museo e centro culturale basco*, Boise, ID /*Associazioni basche di Boise*, Idaho /*Boise Basque Center*/Txoko Ona Basque Club, Homedale, ID /*Ballerini baschi Oinkari*, Boise, ID /*Gauden Bat*, Chino, CA /*Chino Basque Club*, Chino, CA /*Kern County Basque Club*, Bakersfield, CA /*San Francisco Basque Club*/Centro culturale basco di San Francisco/Seattle Euskal Etxea/Eusko Etxea di New York, NY /*Alkartasuna Basque Club*, Rock Springs, WY /*Ontario Basque Club*, Ontario, OR /*Elko Basque Club*, Elko, NV /*Zazpiak Bat Basque Club*, Reno, NV /*Zenbat Gara Dantzari Taldea*, Reno, NV /*Basque*

de Vizcaya, y fueron en Nevada, sobre todo Reno, y también a California. Y ya que el alcalde tenía origen vasco, hicieron un centro de estudios vascos muy importante, el más importante fuera del País vasco. Eran pastores de ovejas inicialmente.

De fondos tenemos 7000 copias en 35 mm y tenemos 4 cámaras de conservación. La 1 para nosotros es la más importante porque ahí conservamos el cine vasco; son películas en 35 mm., largometrajes, cortometrajes, también negativos de la película, y luego también conservamos allí todos los depósitos amateurs, la mayoría de que son 8 y super8 mm. Todos los depósitos amateurs están ya digitalizados y conservamos los originales en el archivo. Es importante recordar ese servicio que da la filmoteca, porque la gente puede ver las películas digitalizadas, y damos a los familiares la copia digital; los originales se quedan aquí, pero siguen siendo de su propiedad.

SANTOS ZUNZUNEGUI, catedrático.

Usted participaste activamente en el debate para la fundación de un cine vasco, desde el 1976. Según su opinión, ¿Cuál es el estado de la question?

A mí me interesa un cierto cine español, que retoma, trabaja, modifica, juega con elementos que --cuando uno mira a otros elementos históricos de la cultura española, o de otras artes, encuentra puntos de coincidencia. Pienso, por ejemplo, no sé si has visto alguna película española de él en Alex de la Iglesia, como el *Día de la Bestia*, que se entiende mejor si lo relacionas con la pareja cervantina (Don Quijote y Sancho) por el tipo de transposiciones, de recreaciones.

Bueno, hay cineastas que sienten, consciente o inconscientemente, --a mí no me importa si son conscientes o no--, vinculados con una cierta visión cultural. A mí me interesa eso. ¿Cuál es el problema del País Vasco? Es que no hay. La visión cultural vasca es muy pequeña, es muy escasa y toda de corte oral.

Y, a menos que no nos vayamos a una circulación cultural por una parte muy interesante yo no digo en este campo sino en otro más general, de figuras muy puntuales como Jorge Oteiza. Yo creo que no hay.

Entonces, de algunas maneras, lo que estaban haciendo estos jóvenes cineastas vascos, es hacer un cine, el mismo cine que harían los andaluces si hablaran andaluz.

¿Has visto *Loreak* por ejemplo? O el mismo *Handía*. ¿Se puede comparar *Handía* con

algo? No se puede comparar. Como mucho, *Handía* podría hacerlo con el *Hombre Elefante* de David Lynch. Por eso, ese discurso sobre el cine vasco o catalán o lo español correr el riesgo de empujarse mucho las cosas. De no levantar las miradas, de no hacer ver que... es un discurso muy limitado, provinciano.

Es claro, en la medida que está vinculada en la reivindicación política a la que aspira; esta contradicción en la que vive el mundo ahora, que por una parte hay globalización, y, (Europa si quiere sobrevivir, tiene que superar sus fronteras interiores), y por otra parte hay tensiones hacia la independencia como el caso catalán, como estamos viendo todos los días. Eso ya pasó en Yugoslavia. Había que mirar en el sistema el tema de las producciones.

El problema es cuando esto, que es un tema político, desborda sobre la cultura, corre el peligro de hacer un elemento sobrestético que son universales.

Eso es lo que dice algún cineasta: "No yo no quiero hablar con algún colega mío de aquí, directores españoles, no tengo nada que ver. Yo me identifico con un cineasta canadiense o con un cineasta iraní. Y me refiero a Víctor Erice, un grande cineasta español de aquí. ¿Qué tiene que ver lo que hace él con el cine español actual? Yo creo que poco. Por el contrario, tiene mucho que ver con lo que hacen otros cineastas por el mundo.

Por eso yo me temo que esta pregunta que hacías, y que yo me hacía en ese artículo como conferencia de apertura (del congreso del 2015 sobre el cine vasco).

Por eso a mí me interesa la estética. Es evidente que una película no es solo estética, sino que plantea un problema político, económico, cultural, etc.

El Gobierno Vasco financia muchísimas películas vascas, clasificadas como tales, que tiene que responder a unas normas.

Evidentemente, pero a mí me esos problemas -que son interesantes- me interesan poco, a mí me interesa solo el corte **estético**, por así decirlo, que ahora no están de moda, ya que los Estudios Culturales abominan todo lo que sea estético, sospechoso de elitismo, etc. Bueno, que le vamos a hacer, yo lo respeto, a otros les interesa otras cosas y a mí lo que me interesa es eso. A mí de una película me interesa que sea capaz de hacerme ver cosas que yo no sería capaz de ver sin el ayuda de esa película. ¿Cuándo estoy leyendo un libro que le pido yo al libro? Que me haga ver o conocer lo que sin este escritor yo no era capaz de concebir. Y eso a mí me da igual que sea francés, chino, catalán, vasco o castellano.

Si no estuviéramos en un mundo de Babel (muchos idiomas), este problema se afrontaría de otra manera, pero como una lengua hace de operador de separación. Por ejemplo, el hecho de que diga que el euskera es la lengua propia del País es simplemente falso: pese a que los políticos digan que eso es así, yo siempre he oído hablar castellano desde que hay memoria.

Por otra parte, además, para más inri, históricamente, la gente que vivía aquí siempre ha participado a la historia de la Corona de España.

Este es un tema muy complicado del que estamos obligado a hablar, pero no sabría que decir más de lo que he dicho ahora.

Además de la cuestión lingüística, ¿existe una cuestión político-administrativa que justifique la petición de cine vasco?

Tampoco estoy seguro de que haya sido siempre así. Yo creo que, en algún momento, un cineasta haya sentido eso como una misión.

La recuperación y narración de leyendas locales crea una nueva modalidad, quizás con implicaciones político-ideológicas, en el país vasco. Pero ¿Cuánto es exportable? me refiero a la película di Urkijo, Errementari, que creo que difícilmente pueda ser entendida en todos sus elementos, si proyectada en Italia.

Yo creo que en el fondo todas estas leyendas son muy traducibles.

Hace años leí un libro sobre brujería de Carlo Ginzburg, sobre el *Queso y los gusanos*, y habían trabajado sobre un corpus italiano que no era muy diferente de lo que ya considero común.

¿Su interés, su búsqueda es en particular sobre el cine vasco de los orígenes o el moderno?

Considerar la evolución del cine vasco desde las Jornadas del '76, hasta la actualidad. ¿Qué ha hecho ese implante teórico?

Digresiones sobre el ejemplo de *La terra trema* sobre la vida de los pescadores que cuando la estrenan en Milán la tienen que subtítular al italiano porque si no se entiende nada, los diálogos están en siciliano. Y la verdad de la película reside en esto, en que los actores/pescadores hablan como en su día a día cotidiano.

Este cine está menos ideologizado, ya no se hace estas preguntas. A veces están allí, estos temas. ¿No sé si ha visto la película catalana Verano del '93? Es una película de la que se ha hablado mucho y tenido mucha repercusión. La primera película de esta joven cineasta catalana donde se habla en catalán sobre una niña pequeña cuyos padres mueren de Sida, es acogida y va a vivir con sus tíos. Bueno, hay una cierta emergencia de ese catalanismo, por así decirlo. Mientras no se puede decir lo mismo, del cine vasco actual, por ejemplo, *Loreak* es una película interesante. Y de lo que quiere hablar, sin entrar a discutir, podría ser también una película catalana.

¿Cuáles son los imprescindibles para esta cuestión desde los años 70 en adelante hasta la actualidad?

Yo diría la trilogía vasca de Imanol Uribe: *El proceso de Burgos*, *Fuga de Segovia*, y *La muerte de Mikel*. (Es interesante la evolución en las 3 películas)

Luego Uribe hace algunas otras películas aquí que es de tema político.

Hay un hilo conductor, ... luego yo vería también alguna otra, como *Días de humo* de

Eceiza, *Los Ikuskas*, por lo que tienes de proyecto claramente orientado de ideología bastante exclusivista, diría yo, aunque hay muchos que trabajan allí y no participan de esa ideología pero el proyecto, muy claramente sí.

Luego, después las cosas se hacen más difusas y guapas, no sabría yo muy bien. Pero, claro, está ... que no es una película vasca, Alex de la Iglesia que es de Bilbao, es un entusiasta español, está enraizado en las tradiciones de España, que es Berlanga, Quevedo: es la gran tradición de lo grotesco hispánico, y que aquí no hay.

Pero, bueno, hay algunos elementos que participan de este tema. Es que si tuviera un libro le podría decir, es que yo tengo poquísima memoria. El libro ese, donde están las actas y las ponencias, allí se hace un recorrido de toda la historia³⁰².

Luego está otra película que es interesante para el cine vasco, hecha antes de que exista el cine vasco, y es *Ama Lur*, que tiene un estatuto particular, es como San Juan el Bautista que viene a anunciar la venida de Cristo, ¿no? Y *Ama Lur* es del '68, cuando todavía había dictadura.

¿Hay algo simile a Teorema di Pasolini?

Si, si. Yo lo que creo percibir es que son películas normales, incluso aunque adopten a veces posiciones políticas que yo puedo no compartir, pero no tienen la beligerancia, la voluntad de: "O esto o nada. Tiene que ser así. Nada que no sea así es inadmisibile", ¿no? Yo creo que eso está, afortunadamente abandonado. Esto ha pasado, así como en la literatura, por ejemplo,

como Bernardo Atxaga, con la metáfora del renacuajo, a mí el cuento que más me gusta del Renacuajo es el del Cuento de Castilla. A mí me parece estupendo que un escritor vasco escriba de Castilla en euskera, a mí me reconforta. Si tuviera que elegir un cuento de este libro, yo elegiría este. A parte de que es el más interesante. Más del estereotipo que uno tiene del País Vasco, ¿no?

Entonces yo creo que este cuento rompe con el estereotipo. Otra cosa es que es... yo creo que algunas de las películas que se están haciendo ahora, no se salen del estereotipo.

¿Hay estereotipos en el nuevo cinema? ¿y en los cortometrajes?

Es no suelo ver mucho los cortometrajes.

Es que la distribución se da en los festivales, Zinebi es un festival internacional, pero hay otros pequeños. ¿Y la respuesta a la pregunta donde hemos salido? ¿es negativa?

³⁰² Allude al fondamentale volume di atti del convegno promosso dalla Fondazione Fimoteca Vasca, AA.VV. *Euskal Zinema: Zinemagileen Hiri Belaunaldi/Cine Vasco: Tres Generaciones de cineastas*, Euskadiko Fimoteca Fundazioa, Fundación Fimoteca Vasca, Donostia, 2015. In esso si fa il punto sulla questione del cinema basco nel 2015 che, come si `detto, rappresenta un anno di svolta per le produzioni e il pubblico.

Yo, en este momento.... Mi respuesta es que no, la razón es que no hay un criterio estético, no se hace cine con lo político, no creo que el arte debe de tener un criterio político. Se puede hacer mucho cine político, pero.

Sin embargo, el criterio estético a veces afecta más al público que el criterio ideológico, porque también es inconsciente.

Yo creo que la capacidad de una obra de arte de influir está en la finura, por así decir, en la manera en que el cineasta o el pintor, o escritor o el músico sea capaz de...

Son los principios de Aristóteles que siempre están ahí de todos modos...

Sí, en eso yo creo que no se ha descubierto mucho nuevo...

Entre la Poética e la Retórica. Sobre todo, la Retórica...

Si, si, digamos que en una óptica para nada absolutista un 90% está allí. Queda otro 10% nuevo. Yo creo que la novedad está en dirigir una película que me haga ver lo que yo no soy capaz de ver...

Esto me puede pasar con cineastas americanos, con cineastas iraní, con cineastas argentinos, franceses, españoles, no hay... pero con unos pocos, no con la inmensa mayoría de los cineastas españoles, de los cineastas franceses ni con la inmensa mayoría de los cineastas italianos. Yo nunca me olvidaré de la película *Paísá*, porque era muy mayor, nunca llegaba aquí, o la misma *La terra trema*, para poner ejemplos italianos. O otra película que vi casi adolescente, *El gatopardo*. La ví y me quedé impactado. Me acuerdo perfectamente de esas cosas. Pero actualmente de películas italianas no me parece que haya muchas de interés, no?

Y yo creo que no, de verdad.

Yo sigo a Nanni Moretti, Sorrentino...

KEPA SOJO GIL, director y catedrático

La cuestión del cine vasco es todavía viva, aunque sean pasado muchos años desde que se puso, en modo más o menos definido, en el 1976. Creo que en los últimos años (2015-2020), las producciones de cine han estrenado muchas películas en las cuales son características que pertenecen al País Vasco', o pueden referirse a la imagen o al sentido vasco, o algo así. Para resumir tus opiniones, sobre todo considerando lo que escribiste en 1997, y luego en 2015, ¿no crees que exista un cine vasco, definido en unas características?

El cine vasco se inserta dentro del cine español porque la producción, ayudas, técnicos, actores e idiosincrasia están dentro del cine español. Ahora bien, hay filmes que por su temática o por el idioma en que están realizados, son claramente identitarios con la cultura vasca. Hay una nueva generación de directoras y directores que hacen cine desde el País Vasco y otros que se han ido fuera, principalmente a Madrid, a seguir con sus carreras.

¿Cuál es, según tu opinión, la temporada más importante del cine vasco, o de lo que se ha definido como tal?

En los años 80 hubo un boom de cine vasco inserto en la Transición y en el objetivo de recuperar la identidad vasca tras los años del franquismo. En las dos primeras décadas de siglo XXI también ha habido un impulso al cine en euskera con películas emblemáticas como *Loreak*, *Handia* o *Amama*, gracias a algunos directores procedentes de la Generación Kimuak que llevaron una buena carrera en el mundo del corto desde finales del XX.

El cine vasco hoy: ¿ideología o estética? ¿Crees que existe una dimensión ideológica en el mostrar en la narración cinematográfica elementos de cultura vasca tradicionales?

Siempre se ha relacionado el cine vasco con el nacionalismo y actualmente ya se han hecho proyectos que han superado esa cuestión e interesan más desde un punto de vista estético que ideológico. Eso es importante, creo yo.

¿Crees que las medidas de ayuda del Gobierno Vasco para el desarrollo de los proyectos cinematográficos sean suficientes para crear una industria vasca, también sin ayudas de coproducción?

Las ayudas de Gobierno Vasco y de EITB son importantes, pero para sacar adelante un proyecto de enjundia es necesario tener una televisión detrás, Mediaset, Atresmedia o TVE, además de alguna plataforma digital, tan en auge actualmente.

Tu es el director de una película, La Pequeña Suiza, en que ha sido representado un aspecto muy divertido del sentido de identidad. ¿Puedes hablar nos de la idea de este texto y del desarrollo como proyecto cinematográfico?

La pequeña Suiza pretende desmitificar ciertos temas que han sido tabú en el País Vasco en los años duros. La cuestión del rechazo de sectores vascos de la identidad española ha sido algo muy frecuente en cine más militante, pero proponer, desde la comedia, el rechazo de la identidad vasca y española a la vez era algo que me divertía mucho. Generar una alianza entre un nacionalista vasco y otro español, unidos para luchar contra la cultura suiza, es algo muy divertido para mí. El proyecto tuvo muchos vaivenes en el caso del guion, pero luego funcionó muy bien en la taquilla y en Netflix.

Javier Ocaña, en el País, hablando de la película Vitoria, 3 de marzo, admite que hoy más que in otras situaciones o temporadas, sirve el cinema político. ¿que podría significar una idea así para el cine vasco?

El cine político siempre ha tenido un valor revisionista. Ahora, pasados los años de los hechos narrados hay una perspectiva mayor y es más fácil contar hechos que con poco tiempo de reposo.

Las últimas películas (2018-2020), tuvieron y tienen una distribución cada vez más internacional, teniendo sin embargo muchos caracteres locales. ¿Cómo sería posible para hacer que un espectador extranjero pueda comprender todas las referencias que pertenecen al País Vasco? Estoy hablando de películas como la tuya, la Pequeña Suiza, o Fe de Etxarras, o Errementari, hasta las últimas como Akelarre.

El cine debe tener mensajes universales para entenderse en todos los sitios, a pesar de contar localismos y particularidades, como es el caso de mi película. Casos como el que contamos, de forma inventada en *La pequeña Suiza*, hay en muchos lugares del mundo: comunidades de una cultura y lengua insertas en otra realidad cultural y lingüística. No he visto aún *Akelarre*, pero en el resto de las películas pasa algo parecido.

¿Cuál es, según tu opinión, una imagen exportable del País Vasco?

El País Vasco actual es una amalgama de lo moderno y lo tradicional. Tenemos nuestros valores culturales de siempre, pero adaptados a los nuevos tiempos.

¿Puedes hablarnos de tus nuevos proyectos como director?

He escrito dos guiones junto a mi esposa y colaboradora Sonia Pacios y estamos buscando financiación para sacarlos adelante. Uno es comedia y otro una película más social.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

OPERE GENERALI

AA.VV. *Basque Literary History*, a cura di Mari Jose Olaziregi, Center for Basque Studies University of Nevada, Reno, Nevada, 2012.

AA.VV., *Pasolini Roma* [Exposición], Barcellona: Centre de Cultura Contemporània, Skira Flammarion, 2013, Archivio San Telmo Museoa, 791.43 Pasolini

AA.VV., *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*, López Guil Itziar-Carrillo Morell D., a cura di, Peter Lang ed., 2020. (ebook)

AA.VV. *Cinema in Spagna oggi, Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, a cura di Armocida P., Spagnoletti G., Vidal N., Lindau-Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, Torino, 2002.

Ayerbe Sudupe Mikel, *Euskal Narratiba Garaikidea. Narrativa Vasca Contemporánea*, Etxepare Euskal Institutua, San Sebastián, 2012.

Arocena Fausto, *El País Vasco visto desde fuera*, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1949.

Arroitajuregi Jone, *Egungo euskal haur eta gazte literatura: katalogo bat*, Etxepare Euskal Institutua, San Sebastián, 2012.

Benigni, Paola, *La letteratura italiana per il turismo culturale. Luoghi, forme e modelli*, Universitalia, Roma, 2018.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

de Stasio, Loreta, *Metamorfosi e migrazioni della Commedia dell'Arte*, Guerra Edizioni, Perugia, 2003.

Greimas, Algirdas Julien,- Courtés, Joseph, *Semiotica. Dizionario ragionato di teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

Jakob, Michael, *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze, 2005.

Juaristi, Jon, *Sacra Nemesis. Nuevas historias de nacionalistas vascos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1999.

Lanz, Juan José, *La luz inextinguible. Ensayos sobre literatura vasca actual*, Siglo Veintiuno Editores, 1993.

Letamendia Belzunce, Francisco, - Coulon, Christian., *Cocinas del Mundo. La política en la mesa*, Editorial Fundamentos, Colección Ciencia, Madrid, 2000.

Monreal Huegun, Beatriz, *Guipúzcoa en escritores y viajeros*, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastian, 1983.

Kortazar, Jon, *La pluma y la tierra. Poesía vasca contemporánea (1978-1995)*, Prames, Zaragoza, 1999.

Kortazar, Jon, (ed.), *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, Iberoamericana, Varvuert, Madrid, Frankfurt am Main, 2016.

Kortazar, Jon, *Pott Banda (1977-1980) Ekilibrista Bihotza*, Sorzain Argitaletxea, Bilbao, 2017.

Paya Xabier, *Ahozko Euskal Literaturen Antologia*, *Antología de Literatura Oral Vasca*, Etxepare Euskal Institutua, San Sebastián, 2013.

Sánchez Ekiza Karlos, *Euskal musika klasikoa*, Etxepare Euskal Institutua, San Sebastián, 2012.

De Ugalde, Martin, *Hablando con Chillida- vida y obra*, Txertoa, San Sebastián, 2007.

Urkizu, Patri- Sorondo, Juan Aguirre, *Teatro y cine vasco*, OSTOA S.A., Lasarte-Oria 2002.

Zuaznabar, Guillermo, *Lo spazio nella forma. La scultura di Oteiza e l'estetica basca*, trad. it. B. Melotto, Marinotti, Milano, 2011.

Zunzunegui Santos, *Metamorfosi dello sguardo: museo e semiotica*, trad. it a cura di L. Scalabroni, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2011.

MONOGRAFIE LETTERATURA

Kortazar, Jon, *El poeta Gabriel Aresti (1933-1975)*, BBK – Bizkaiko gaiak, Bilbao, 2003.

Kortazar, Jon, *Literatura vasca desde la Transición. Bernardo Atxaga*, Ediciones del Orto, Madrid, 2003.

Kortazar Jon- Etxaniz Xabier, *Literatura vasca: puertos abiertos*, INSULA, 797, 2013.

OPERE GENERALI STORIA DELLA LETTERATURA BASCA

Juaristi, Jon, *Literatura vasca*, Taurus, Barcelona, 1987.

Kortazar, Jon, *Literatura Vasca Siglo XX, Eusko Kultur Eragintza ETOR*, San Sebastian, 1990.

OPERE DI LETTERATURA FINZIONALE E POETICA

Antza, Mikel, *En país extraño*, Txalaparta, Navara, 2019.

Aranburu, Fernando, *Patria*, Guanda, Parma, 2019.

Aresti, Gabriel, *El ciclo de la piedra. Antología*, a cura di Jon Kortazar, Visor, colección de poesía, Madrid, 2020.

Atxaga, Bernardo, *L'ottava casa*, trad. it. Passigli Editori, Firenze, 2011.

Atxaga, Bernardo, *Poemas & híbridos*, Colección Visor de Poesía, Madrid, 2003⁵.

Atxaga, Bernardo, *Lista de locos y otros alfabetos*, Siruela, Madrid, 1998.

Atxaga Bernardo, *Dall'altra parte della frontiera. Poesie e ibridi*, a cura di Giuliano Soria, Guanda, 2003.

Loti, Pierre, *Ramuntcho*, trad. it. a cura di Cesare Cerati, Bietti, Torino, 1963.

Saizarbitoria, Ramon, *Ehun metro*, Lur, Donostia, 1976.

-----, *Cento metri*, trad. it. a cura di Danilo Manera e Xabier Kintana, Memoranda, Massa Carrara, 1985.

-----, *Cien metros*, Erein, Donostia, 2017. Ed. con prólogo di Jon Kortazar.

Uribe, Kirmen, *Bilbao-New York-Bilbao*, Seix Barral, Barcelona, 2017⁵.

STORIA DEL PAÍS VASCO

Arana Goiri, Sabino, *La Patria de los vascos*, (ed. A. Elorza). Haranburu Editor, San Sebastián, 1996.

Castells Artetxe, Miguel, - Letamendia Belzunce, Francisco, Ortzi, *El proceso de Euskadi en Burgos*, Txalaparta, Navarra, 2020²

De Pablo, Santiago, *La patria soñada. Historia del nacionalismo vasco desde su origen hasta la actualidad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015.

Egaña, Iñaki, *Diccionario histórico político de Euskal Herria*, Haranburu editor, San Sebastián, 1996.

-----, *El proceso de Burgos. 50 años después*, Txertoa, San Sebastián, 2020.

Elorza, Antonio, *La religione politica*, Editori riuniti, Roma, 1996.

-----, (coord.), *La Historia de ETA*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.

Ezkerro, Mikel: *Historia del Laurak Bat*. Colección Urazandi, Vitoria, Servicio Editorial del Gobierno Vasco, marzo 2003.

Garate, Justo, *Viajeros extranjeros en Vasconia*, Elkin, Buenos Aires, 1989.

Garmendia Urdangarín, José Maria, *ETA: Nacimiento, desarrollo y crisis (1959- 1978)*, in Elorza, Antonio (coord.) *La Historia de ETA*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, S.A., 2000, pp. 77-168.

Granja de la, José Luis - Pablo de, Santiago - Rubio Pobes, Coro, *Breve historia de Euskadi. De los fueros a nuestros días*, DEBATE, Penguin, Barcelona, 2020².

Juaristi, Jon, *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*, Espasa, Madrid, 1997.

Juaristi, Jon, *Historia mínima del País Vasco*, Turner, Madrid, 2013.

Letamendia, Francisco, *Breve historia de Euskadi*, Madrid, Ruedo Ibérico 1980.

---- ---- ----, *Historia de Euskadi: el nacionalismo vasco y ETA*, Barcelona, Ibérica, Ediciones y Publicaciones, 1977.

---- ---- ----, *El hilo invisible: identidades políticas e ideologías*, Ed. Universidad del País Vasco, 2013.

Miccichè, Andrea, *Lingua, razza ed evoluzione dell'identità basca. Come cambia un nazionalismo: il caso del Partido Nacionalista Vasco*, in «*Spagna contemporanea*», 2012, 41, pp. 79-98.

Montero, Manuel, *Historia del País Vasco de los orígenes a nuestros días*, Txertoa, Donostia-San Sebastián, 2013³.

Oteiza, Jorge, *Oteiza y la arquitectura*, Pamplona, Arre, Navarra, 1996.

Roquero Ussía, Charo, *Historia de las mujeres en Euskal Herria*, Txalaparta, Navarra, 2019.

ETNOGRAFIA BASCA

Andra, Mari, *Folklore vasco*, Editorial Vizcaina, Bilbao, 1963.

Atxaga, Bernardo, *País Vasco. Historia de una tabla*, <https://www.atxaga.eus/blog/1507707527> [data di consultazione 9/11/20]

Barandiaran Jose Miguel y colaboradores, *Vida pesquera, pastoril y agrícola. Otros temas de vida tradicional*, «Anuario de Eusko-folklore», 1960, Colección Auñamendi, Icharopena, Zarauz, 1960.

Barandiaran Jose Miguel, *Mitología Vasca*, Txertoa, San Sebastian, 2014²¹.

Barandiaran Jose Miguel, *Brujería y Brujas*, Txertoa, San Sebastian, 2012¹⁰.

Crespo, C.-de Ugartechea, José Mari, *De la pesca tradicional en Lequeitio*, Barandiaran, José Miguel e collaboratori, *Anuario de eusko-folklore*, 1960, Editorial Icharopena, Colección Auñamendi, Zarauz, 1960, pp. 11-41.

Garmendia Lanarraga, Juan, *Mitos y leyendas de los vascos. Apariciones, brujas y gentiles*. Haranburu Editor, San Sebastián, 1995.

OPERE GENERALI STORIA DEL CINEMA BASCO

AA.VV. *Euskal Zinema: Zinemagileen Hiri Belaunaldi/Cine Vasco: Tres Generaciones de cineastas*, Euskadiko Filmoteka Fundazioa, Fundación Filmoteca Vasca, Donostia, 2015.

AA.VV. *Haritzaren negua. "Ama Lur" y el País Vasco de los años 60*, a cura di Unsain, José Maria, San Sebastián Euskadiko Filmategia / Filmoteca Vasca, 1993.

Angulo, Jesus, - Rebordinos, José Luis, Santamarina, Antonio, *Breve historia del cortometraje vasco*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2006.

Bakedano, José Julián, *El conflicto perpetuo*, Pamiela, Pamplona, 2003.

De Miguel Martínez Casilda, - Rebolledo Zabache José Angel, - Marín Murillo Flora, *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años 80*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1999.

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

De Pablo, Santiago y Fernández, Joxean (a cura di), *Cine y Guerra Civil en el País Vasco*, Donostia Kultura, Euskadiko Filmategia/Filmoteca vasca, San Sebastián, 2012.

De Pablo, Santiago, *The Basque nation on-screen: cinema, nationalism, and political violence*, Reno, Center for Basque Studies, 2012.

Fernández de Arroyabe Olaortua, Ainhoa- Zubiaur Gorozika, Nekane, - Lazkano Arrillaga, Iñaki, *Cortometrajes de KIMUAK. Semillas del cine vasco*, Comunicación Social Ediciones y publicaciones, Salamanca, 2014.

Gutiérrez, Juan Miguel, *Sombras en la caverna. El tempo vasco en el cine*, Donostia, Eusko Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos, 1997.

Hernández Ruiz, Javier - Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la Transición Española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.

Higginbotham, Virginia, *Spanish Film Under Franco*, University of Texas Press, 1987.

Kinder, Marsha, *Blood cinema: the Reconstruction of National Identity in Spain*, University of California Press; 1993¹.

Lanarraga, Koldo, - Calvo, Enrique, *Lo Vasco en el cine. [Las personas]*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1999.

Lanarraga, Koldo, - Calvo, Enrique, *Lo Vasco en el cine. [Las películas]*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1997.

Pérez Bowie José Antonio, (a cura di), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2003.

Pérez Bowie José Antonio, (a cura di), *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación Salamanca*, Ediciones Universidad Salamanca, 2010, Acta salmanticensia. Biblioteca de Arte; 27.

Rodríguez, María Pilar, *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Universidad de Deusto- Filmoteca Vasca, Bilbao-San Sebastián, 2002.

Stone, Robert- Rodriguez Maria Pilar, *Basque Cinema. A Cultural and Political History*, I.B. Tauris, London-New York 2015.

Unsain, José María, *Hacia un cine vasco*, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1985.

---- ---- ----, *El cine y los vascos*, Eusko Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos, San Sebastián, 1985.

---- ---- ----, *Haritzaren negua: «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60*, Filmoteca Vasca/Euskadiko Filmategia, Donostia-San Sebastián, 1993.

Zulaika, Joseba, *Del Cromañon al Carnaval: los vascos como museo antropológico*, 1996, Erein, Donostia-San Sebastian.

Zunzunegui Santos, *El cine en el País Vasco: la aventura de una cinematografía periférica*, colección imagen 1, Filmoteca regional de Murcia, Murcia, 1986.

----- ---- ----, *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya, 1985.

---- ---- ----, *Lo sguardo plurale*, trad. it. a cura di Maria Cristina Addis, Bulzoni, Roma, 2016.

MONOGRAFIE FILM

Euba Ugarte, Argibel, *Basker. Documentales suecos sobre cultura vasca en la década de 1960*, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibersitatea, Bilbao, 2016.

Gurutz Jauregui – Maraña Feliz – Gutierrez Juan Miguel, *HARITZAREN NEGUA*, “*Ama Lur*” y el País Vasco de los años 60, Euskadiko Filmategia - Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2006.

Zunzunegui, Santos, *Euzkadi. Un film de Teodoro Ernandorena*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1983.

MONOGRAFIE REGISTI

Angulo, José , Heredero, Carlos, Rebordinos, JoséLuis, *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1993.

Angulo, José - Santamaria Antonio, *Daniel Calparsoro, cine de autor, cine de género*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia 2017.

Angulo, José - Beloki, Maialen - Rebordinos, José Luis - Santamarina, Antonio, *Anton Eceiza: cine, existencialismo y dialéctica*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2009.

Angulo, José, - Rebordinos, José Luis, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, / Festival de cine de Huesca, San Sebastián, 2005.

Arocena, Carmen, *Victor Erice*, Cátedra, Madrid, 1997.

Ausmesquet Nosea, Santiago, *El documental etnográfico en España: Pío Caro Baroja*, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2004.

Oter, Jorge, Zunzunegui, Santos, (a cura di) *José Julián Baquedano. Sin pausa*. Azkuna Zentroa/UPV-EHU, Bilbao, 2016.

Roldán Larreta, Carlos, *La luz de un sueño. El cine de Helena Taberna*, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia 2019.

Stone, Robert, *Julio Medem*, Manchester University Press, Manchester, 2013.

COLLETTIVE GENERALI

AA.VV. *Storia del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, Einaudi, Torino, vol. 3, tomo II.

Talens Jenaro-Zunzunegui Santos, (a cura di), *Modes of representation in Spanish Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

Caparrós Llera, José Maria, (coord.), *Historia & Cinema. 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*, Universitat de Barcelona, 2009.

Sojo, Kepa Gil, (a cura di), *Compositores vascos de cine*, NEFF, Colecciones NEFF Bildumak, Álava, 2003.

ARTICOLI CINEMA E LETTERATURA

Alba, Francisco Fernández De, *El día de la bestia: recasting Madrid*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool 85.1, 2008, pp. 33-45.

Aldarondo, Ricardo, *Il cinema basco degli anni '90*, in AA.VV. *Cinema in Spagna oggi, Nuovi autori, nuove tendenze*, XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, a cura di Armocida P., Spagnoletti G., Vidal N., Lindau-Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, Torino, 2002, pp. 79-85.

Andión, Margarita Ledo; Gómez, Antía María López; Pereiro, Marta Pérez, *European cinema in the languages of stateless and small nations*, in *Revista Latina de Comunicación Social*, English ed.; Tenerife 71, 2016, pp. 309-331.

Apalategui, Ur, *La evolución romanesca del sujeto vasco: negociaciones literarioideológicas entre la estrategia de diferenciación y el deseo de homologación*, 452oF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 9, 2013, pp. 56-77, [data di consultazione: 11/11/2019]

Ardánaz, Natalia, *La Transición política española en el cine (1973-1982)*, in *Comunicación y sociedad*, 1998, XI, 2, pp. 153-175.

Atxaga, Bernardo, *Realidad vasca, miradas y resultados*, in *El Paseante*, Siruela 18/19, 1991, 136-141.

Aulestia, Gorka, *Bernardo Atxaga : un escritor cautivador*, in *Lapurdiium*, 7, 2002, pp.93-135.

Barambones, Josu, *Una mirada telescópica al cine en euskera: versiones originales, dobladas y subtituladas*, in *Hermeneus* 13, pp. 25-59.

Benet, Vicente José, *Cinema spagnolo postfranchista, 1975-1979*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, Einaudi, Torino, vol. 3, tomo II, pp. 1115-1117.

Colbert Goicoa, David, *From Paradise to Parody: The Transformation of the Rural Arcadia in Basque Film*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, 90.4, 2013, pp. 459-474.

--- --- ---, *Reírse de la diferencia. El fenómeno 'Ocho apellidos vascos'*, in Kortazar, Jon, (a cura di), *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, Iberoamericana, Varvuert, Madrid, Frankfurt am Main, 2016, pp. 357-376.

Coulon, Christian, *La cocina como objeto político*, in Letamendia, Francisco- Coulon, Christian, *Cocinas del Mundo. La política en la mesa*, Editorial Fundamentos, Colección Ciencia, Madrid, 2000, pp. 19-28.

De Pablo, Santiago & Barrenetxea Marañón, Igor, *Del oasis vasco a la Euskadi resistente: El País Vasco en el cine documental extranjero*, in *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 2006,15, pp. 171-190.

De Pablo, Santiago, *El linaje de Aitor en la pantalla: cine, Historia e identidad nacional en el País Vasco*, in G. Camarero, B. De las Heras & V. De Cruz (Eds.), *Una ventana indiscreta: la historia a través del cine*, Madrid: Universidad Carlos II, 2008, pp. 105-130.

---- ---- ----, *El cine y la historia contemporánea del País Vasco: Un estado de la cuestión*, in Caparrós Llera José Maria, (a cura di) *Historia & Cinema. 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 157-169.

---- ---- ----, *Lengua y identidad nacional en el País Vasco: del Franquismo a la democracia*, in AA.VV., *Les discours sur les langues d'Espagne*, a cura di Christian Lagarde, Presses universitaires de Perpignan, Perpignan, 2009, pp. 53-64.

Del Olmo, Carlo, *Aproximación al concepto de nación en el teatro de Gabriel Aresti*, in Kortazar, Jon, (a cura di), *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, Iberoamericana, Varvuert, Madrid, Frankfurt am Main, 2016, pp. 111-140.

Etcheverry-Ainchart, Paul, *Le Pays Basque et les tentatives de construction nationale*, in Goihenetxe, Manex, (a cura di), *Histoire générale du Pays Basque*, vol. V, Elkar, Donostia-San Sebastian, 2005, pp. 275-285.

Etxebeste, Zigor, *El uso y la presencia del euskera en el cine vasco*, in Fernández, Joxean, (a cura di), *Cine vasco. Tres generaciones de cineastas*, Euskadiko Filmategia Fundazioa, San Sebastián, 2015, pp. 319-330.

Fernandez, Joxean, *Cine Vasco y euskera, debates de identidad*, in AA.VV., *Les discours sur les langues d'Espagne*, a cura di Lagarde, Christian, Presses universitaires de Perpignan, Perpignan, 2009, pp. 269-280.

Fernandez, Joxean, *Les voies de différenciation di cinéma basque*, in AA.VV., *Le cinéma espagnol: Histoire et culture*, a cura di Feenstra, Pietsie - Sánchez-Biosca, Vicente, Armand Colin, Paris, 2014, pp. 135-149.

Gutierrez, José Maria, *Cine documental vasco: Conservando la memoria colectiva*, in *Ikusgaiak* 5, 2001, pp. 89-115.

Iturbe, José Ángel - Letamendia, Francisco, *Cultura, política y gastronomía en el País Vasco*, in Letamendia, F.- Coulon, C., *Cocinas del Mundo. La política en la mesa*, Editorial Fundamentos, Colección Ciencia, Madrid, 2000, pp. 45-78.

Izagirre, Koldo, *Gure zinemaren historia petrala*, Susa, Donostia-San Sebastian, 1996.

Kortazar, Jon, *Cuerpos y voces: postmodernidad y poesía en la obra de Kirmen Uribe*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool 85.1, 2008, pp. 111-142.

---- ---- ----, *Identidades en la literatura vasca. Entre modernidad y postmodernidad*, in AA.VV., *La identidad en la literatura vasca contemporánea*, a cura di Iratxe Esparza Martín e Jose Manuel Lopez Gaseni, Peter Lang, Berna, 2015, pp. 75-93.

---- ---- ----, *La literatura vasca en la transición (una mirada sistémica)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.

---- ---- ----, *La poesía di Gabriel Aresti, un proceso di ideologización en la literatura vasca contemporánea*, in Kortazar, Jon, (a cura di), *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, Iberoamericana, Varvuert, Madrid, Frankfurt am Main, 2016, pp. 73-110.

---- ---- ----, *Tensiones en la literatura vasca contemporánea* in Poch, Dolors, Juliá, Jordi (eds): *Escribir con dos voces. Bilinguismo, contacto idiomático y autotraducción en literaturas ibéricas*. Valencia: Universitat de Valencia, 2020, pp.75-94.

---- ---- ----, *Abecedario y títulos en Harri eta Herri/Piedra y Pueblo (1964) de Gabriel Aresti* in AA.VV., *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*, López Guil Itziar-Carrillo Morell D., a cura di, Peter Lang ed., 2020. (ebook)

Junguitu, Maitane, *El camino de la coproducción en el largometraje de animación vasco*, in *Con A de animación* número extra, 6, 2016, pp. 190-205.

Lorente Bilbao, Eneko, *Cruce de miradas. La pelota vasca con Orson Welles in Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, 2008, pp. 269-299.

Lorente Bilbao, Eneko - De Diego, Rosa, *Cine e imaginario rural en el País Vasco*, in Beltrán Almería Luis- De Diego Rosa – Sotelo Vázquez, Marisa – Thion, Dolores, *Diálogos en la frontera. De la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2016, pp. 261-280.

Malalana Ureña, Antonio – Fernández González, Gonzalo, *Eta y el Cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine/Eta and the Cinema. Sources of information for professionals from the world of cinema*, in *Revista General de Información y Documentación*; Madrid 16.2, 2006, pp. 195-216.

Manterola Agirrezabalaga, Elizabete, *Evolución del cine en euskera y su traducción*, in *MonTi. Monografías de Traducción e Interpretación*, n.4, 2019 pp. 113-144.

Martinez, Josu Martinez, *En busca de Ramuntcho: cineastas extranjeros en el País Vasco-francés*, in *Comunicación y Sociedad*; Pamplona 29.3, 2016, pp.16-31.

Mora, Vicente Luis, *Líneas de fuga "neorrurales" de la literatura española contemporánea*, in *Tropelias:Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n. extra 4, 2018, 198-221.

Otaegi Imaz, Maria Lourdes, *Distopia eta paradisia Euskal Hirian: Bernardo Atxagaren "Etiopia" makrotestuaren irakurketa semiotikorakohausnarketa kritikoak*, in *Lapurdum, revista de estudios vascos*, 17, 2013. Pp. 109-173.

Pagola, Jon, *El nuevo cine vasco: sobre flores y gigantes*, in <https://basqueculture.eus/es/> [data di consultazione 10/02/2019]

Roldán Larreta, Carlos. *Euskera y cine: una relación conflictiva*, in *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 28:71, 1996, pp. 163-176.

-----, *Cine Vasco y etnografía, un camino abandonado*, in *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 70,1997, pp. 329-341.

-----, *Antton Ezeiza en el debate Cine / Euskera*, in *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, Año 29, 74,1997, pp. 129-142.

-----, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1999.

-----, *El cine vasco en la década de los ochenta: Auge y caída de un fenómeno artístico singular*, in *ONDARE, cuadernos de artes plásticas y monumentales*, Número

26. Dedicado a: Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005 (Donostia, 2008) 26, 2008, pp. 425-440.

Sarasola, Beñat, *Harri eta Herri eta Etiopia Artean: modernitatea euskal poesian*, in 452^a F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2013, 79-94.

Smith, Paul Julian, *Homosexuality, Regionalism, and Mass Culture: Eloy de la Iglesia's Cinema of Transition*, in Talens Jenaro - Zunzunegui Santos, (a cura di), *Modes of representation in Spanish Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, pp. 216-251.

Sojo Gil, Kepa, *Acerca de la existencia de un cine vasco actual*, in *Sancho el Sabio*, 7, 1997, pp. 131-140.

Sojo Gil, Kepa, *The evolution of euskera in the Basque Cinema*, inedito, per cortesia dell'autore.

Torrado Morales, Susana, *La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía*, *Sancho el Sabio*, 21, 2004, 183-210.

Urkixo, Joanes. *Firmas invitadas. Joanes Urkixo – Escribir 'Lasa y Zabala'*, 2014 Bloguionistas. <https://bloguionistas.wordpress.com/2014/10/20/lasa-y-zabala/> [data di consultazione: 10/02/2019]

Vidal Estévez, Manuel, *La trilogía vasca del cine español*, in Angulo Jesús, Carlos F. Heredero y Rebordinos José Luis (a cura di.), *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Donostia- San Sebastián, Filmoteca Vasca: Fundación Caja Vital Kutxa, 1994, pp. 31-44.

Vuelta García, Salomé, *La letteratura basca prende il largo: il mare di Kirmen Uribe*, in *LEA, Lingue e letterature d'Oriente e Occidente*, n. 5 (2016), pp. 313-331.

Zabalondo, Beatriz, *Dificultades de la traducción para el doblaje en euskera*, in Montero Domínguez, Xoán (a cura di), *A Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña: experiencias investigadoras e profesionais*. Vigo: Universidade de Vigo, 2010, pp. 173-184.

Zaldua, Iban, *Conflicto (vasco) y literatura (en euskera), 1973-2013: Sherezade al revés*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool 93.10, 2016, pp. 1141-1156.

Zulaika, Joseba, *El mapa y el territorio: Cuestiones ontológicas y epistemológicas sobre el terrorismo/The Map and the Territory: ontological and epistemological questions about terrorism*, in *Relaciones Internacionales*, Madrid, 32 (Jun-Sep 2016), pp. 15-32.

Zunzunegui, Santos, *El cine en Euskadi: notas para un debate abierto*, in *Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de Sección. Arte Plásticas y Monumentales*, n. 2, San Sebastian, 1983.

-----, *El largo viaje hacia la ficción*, in Angulo Jesús, Carlos F. Heredero y Rebordinos, José Luis (a cura di), *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca Vasca: Fundación Caja Vital Kutxa, 1994, pp. 53-68.

-----, *En torno al concepto de cine vasco* in de Pablo, Santiago (a cura di), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho el Sabio, 1998, pp. 275-302.

MOSTRE, CATALOGHI.

AA.VV., *La paz aplazada: documentos y ensayos en torno a una exposición*. [Vitoria-Gasteiz], Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, D.L. 2018. p. 177

Los Zubiaurre. Memoria gráfica. Mostra 2019. Bilboko museo de bellas artes ed., Bilbao.

Pasolini Roma, 2013, CCCB, Skira Flammarion, París, Barcelona.

SCENEGGIATURE, PROGETTI E DOCUMENTI DI ARCHIVIO

Aguirre, Javier, *El delicato llanto de la mar: basado en la novela "Mrs. Caldwell habla con su hijo" de Camilo José Cela*; 1988. Archivio Filmoteca Vasca, Erreserba BZA G 57.

Alcalde Garayoa, José Maria, *Los Navegantes*, (guion, presupuesto y cartas), 1987, Archivio Filmoteca Vasca, Erreserba G 269.

Altuna, A., Esnal, T., Bueno, P., *Aupa Etxebeste*, guión cinematográfico, ed. Ocho y Medio s.l., 2010.

Armendariz, M., - Lasa, K.-, López Linares, J.L., Querejeta E., *Tasio 25*, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo - Istitución Príncipe de Viana, 2009.

Armendariz, M., *Obaba*, prefazione a cura di Eduardo Haro Tecglen, Ediciones B, 2006.

Atxaga, Bernardo, *Bateko Urrea*, (senza data), Archivio Fimoteca Vasca, Erreserba Baq G 22.

Bakedano Sarrionandia, José Julián, *Aquella maldita espada en el crisol*, 1988, Archivio Fimoteca Vasca, Erreserba Baq G 28.

Bakedano Sarrionandia, José Julián, *Da Gernika a Nueva York pasando por Berlin, Sinopsis, presupuesto y guión*, Archivio Fimoteca Vasca, Erreserba Baq G 16-18.

Bakedano Sarrionandia, José Julián, *El joven arte vasco*(progetto), 1985, Archivio Fimoteca Vasca, Erreserba G 228.

Bakedano Sarrionandia, José Julián, *En este silencio del paisaje*, (sceneggiatura), 1988, Archivio Fimoteca Vasca, Erreserba G 248A.

Lertxundi Esnal, Anjel, *El nuevo crimen de Bezama*. (sceneggiatura), 1987, Archivio Fimoteca Vasca, Erreserba G 280-281

Olea, Pedro, *El intruso* (Trattamento), Archivio Fimoteca Vasca, Erreserba G 206.

Ruiz de Austri, Maite, *Vitoria-Gasteiz. Capital de Euskadi*, (sceneggiatura), 1986, Archivio Fimoteca Vasca, Erreserba G 377.

Saizarbitoria, Ramón, *Ehun metro*, 1985, (sceneggiatura) Archivio Fimoteca Vasca.

Trecu Egui, Rafael, *Unidos por un río*, (sceneggiatura), 1999, Archivio Fimoteca Vasca, Erreserba G 387.

Uribe, I., *Días contados*, Alma-Plot, colección *Tal Cual-Biblioteca facsímil de guiones originales*, 1994.

STAMPA

INFORME 8, Las mujeres e la producción artística de Euskadi, ed. EMAKUNDE/Instituto Vasco de la Mujer, Vitoria-Gasteiz, 1994.

L'Unità, 5 dicembre 1970

L'Unità, 29 dicembre 1970.

L'Unità, 30 dicembre 1970.

L'Unità, 5 settembre 1975.

Punto y Hora de Euskal Herria, n. 20, 1977; n. 52, 1977.

El diario vasco, 10 marzo 1983, "Akelarre" de Pedro Olea, para desmitificar a las brujas, senza firma.

La Voz, 29 luglio 1983.

Navarra hoy, 2 gennaio 1987.

Noticias de Navarra, 30 maggio 2021, Ramón Barea: "Es maravilloso hacer protagonistas pero es terrible la tensión de elegir bien para no retroceder casillas" di Fermín Pérez Nievas. <https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2021/05/30/ramon-barea-maravilloso-protagonistas-terrible/1150808.html> [data di consultazione 1/06/2021]

Fotogramas, 1993, *El regreso de Pedro Olea*, di Juan Hernandez Les.

El contraplano, 22 settembre 2018, *Entrevista a Telmo Esnal*, di Sandra Rozas, <https://elcontraplano.com/2018/09/22/entrevista-a-telmo-esnal-el-dantzari-cineasta/>, [data di consultazione 10/01/2019]

El correo, 22 aprile 2021, *Telmo Esnal se hace a la mar*, di Oskar Belategui, <https://www.elcorreo.com/butaca/cine/telmo-esnal-20210422103652-ntrc.html>, [data di consultazione 22/04/2021]

El País, 12 agosto 2014. *Un Nuevo Romanticismo*, di Bernardo Atxaga, https://elpais.com/cultura/2014/08/05/babelia/1407258522_315359.html [data di consultazione 10/02/2019]

El País, 10 febbraio 2015. *En la arcadia vasca de Orson Welles*, di Borja Hermoso. [data di consultazione 10/02/2019]

El País, 25 agosto 2015. *El cine vasco se consolida*, di Inés P. Chavarri, https://elpais.com/ccaa/2015/08/25/paisvasco/1440513792_769644.html [data di consultazione 10/02/2019]

El diario vasco, 10 febbraio 2018, *El cine vasco se reivindica con una quincena de películas para este año*, di Ricardo Aldarondo. [data di consultazione 10/02/2019]

El diario, 8 febbraio 2015, *Las lecturas ventajistas no quitan un hecho palpable: la unidad cultural por ejemplo con el euskera*, di Garigoitz Montañés (intervista con Bernardo Atxaga)

https://www.eldiario.es/navarra/ultimas-noticias/politicos-cultural-vascos-metralla-ilogico_128_4389507.html [data di consultazione 10/02/2019].

La Vanguardia, 19 dicembre 2018, *Telmo Esnal convierte las danzas tradicionales vascas en lenguaje universal*, di Alicia G. Arribas,
<https://www.lavanguardia.com/vida/20181219/453647421326/telmo-esnal-convierte-las-danzas-tradicionales-vascas-en-lenguaje-universal.html> [data di consultazione 05/01/2019]

La Vanguardia, 2 novembre 2020. *El año de ETA en televisión: 'El desafío:ETA', 'Patria' y 'La línea invisible'*, di Francesc Puig.
<https://www.lavanguardia.com/television/20201102/49122460397/eta-series-documental-el-desafio-patria-la-linea-invisible.html> [data di consultazione 02/11/2020]

Su NIEVO.

OPERE GENERALI

Nievo, Stanislao, a cura di, *Parchi Letterari dell'Ottocento*, Fondazione Ippolito Nievo, Marsilio, Venezia, 1998.

Nievo, Stanislao, a cura di, *Parchi Letterari del Novecento*, Fondazione Ippolito Nievo, Ricciardi & Associati, Roma, 2000.

Nievo Stanislao, *Storie di un viaggiatore. Cinquant'anni intorno al mondo*, a cura di Mariarosa Santiloni, Gaspari Editore, Udine, 2014.

AA.VV, *Mater Matuta*, a cura di Fondazione Ippolito Nievo - Istituto Italiano di Cultura New York, Roma, 2002.

AA.VV. *Diarium. Tra storia e memoria immagini dell'agro pontino*, a cura di R. Perticaroli, catalogo della mostra Diarium, presso Sabaudia, palazzo comunale 29-30-31 luglio 2003, con la collaborazione della Fondazione Ippolito Nievo-I Parchi Letterari "Omero", Itinera ed. Novecento, Latina, 2003.

AA.VV., *Stanislao Nievo a Roma. Narrativa e cultura del secondo Novecento*, Atti della giornata di studio del 7 aprile 2016 all'Università di Roma Tor Vergata, a cura di Maria Rosa Santiloni, Franco Cesati Editore, Firenze, 2015.

AA.VV., *Stanislao Nievo all'incrocio delle arti. Letteratura, cinema, fotografia*, Atti della giornata di studio del 7 aprile 2016 all'Università di Roma Tor Vergata, a cura di Maria Rosa Santiloni, Franco Cesati Editore, Firenze, 2016.

AA.VV., *Stanislao Nievo e le scritture di viaggio*, a cura di Mariarosa Santiloni, Atti della Giornata di Studio – 15 aprile 2015, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Franco Cesati editore, Firenze, 2016.

AA.VV., *Il mendicante di Stelle. Il narrare di Stanislao Nievo tra mito, natura e letteratura*, a cura di Mariarosa Santiloni e Maria Maddalena Vigilante, Edizioni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Collana *Spazi 900*, Roma 2016.

AA.VV., *Nel "Viaggio Verde". La poesia e L'Agro Pontino di Stanislao Nievo*, Atti delle giornate di studio, Sabaudia 6 e 7 aprile 2017, a cura di Mariarosa Santiloni Universitalia, Roma, 2017.

AA.VV. *Stanislao Nievo Scrittore – Giornalista e il giornalismo degli scrittori*, Atti delle Giornate di studio Sabaudia 3 e 4 maggio 2018, a cura di Mariarosa Santiloni, UniversItalia, Roma, 2019.

AA.VV., *Stanislao Nievo e la memoria dell'immagine. Novecento, Letteratura e Fotografia*, a cura di Mariarosa Santiloni, Atti delle giornate di Studio. Sabaudia 11 e 12 aprile 2019, Franco Cesati Editore, 2020.

Santiloni Mariarosa, a cura di, *Stanislao Nievo fotografo. Ritratti Natura Civiltà*, Franco Cesati editore, 2019.

Toscani Claudio, *Il mendicante di Stelle. Stanìs Nievo, storia di uno scrittore*, Marsilio, Venezia 2002.

ARTICOLI

Benigni, Paola, *Stanislao Nievo: un narratore alla ricerca di sé "per l'alto mare aperto"* in AA.VV., *Stanislao Nievo all'incrocio delle arti. Letteratura, cinema, fotografia*, Atti della giornata di studio del 7 aprile 2016 all'Università di Roma Tor Vergata, a cura di Santiloni, Mariarosa, Franco Cesati Editore, Firenze, 2016, pp. 61-69.

Favaro, Angelo, *Archeosofie dalla luce al sottosuolo dal sottosuolo all'alto mare aperto* in AA.VV., *Stanislao Nievo all'incrocio delle arti. Letteratura, cinema, fotografia*, Atti della giornata di studio del 7 aprile 2016 all'Università di Roma

Tor Vergata, a cura di Santiloni, Mariarosa, Franco Cesati Editore, Firenze, 2016, pp. 39-53.

Favaro, Angelo, *Stanislao Nievo e il giornalismo culturale di un romanziere poeta. Alla ricerca dell'uomo d'avvenire*, in AA.VV. *Stanislao Nievo Scrittore – Giornalista e il giornalismo degli scrittori*, Atti delle Giornate di studio Sabaudia 3 e 4 maggio 2018, a cura di Santiloni, Mariarosa, UniversItalia, Roma, 2019.

La Rosa, Giovanni, *A colloquio con Stanislao Nievo sulla fotografia, narrazione dell'alterità* in AA.VV., *Stanislao Nievo e la memoria dell'immagine. Novecento, Letteratura e Fotografia*, a cura di Santiloni, Mariarosa, Atti delle giornate di Studio. Sabaudia 11 e 12 aprile 2019, Franco Cesati Editore, 2020, pp. 89-98.

Pierangeli, Fabio, *Pasolini e Nievo un possibile dialogo interrotto troppo presto*, in AA.VV. *Stanislao Nievo all'incrocio delle arti. Letteratura, cinema, fotografia*, a cura di, Atti della giornata di studio del 7 aprile 2016 all'Università di Roma Tor Vergata, a cura di Santiloni, Mariarosa, Franco Cesati Editore, Firenze, 2016, 2016, pp. 27-37.

Pierangeli, Fabio, *La continuità nella differenza: il reporter e lo scrittore*, in AA.VV. *Il mendicante di stelle. Il narrare di Stanislao Nievo tra mito natura e letteratura*, a cura di Santiloni, Mariarosa e Vigilante, Maria Maddalena, Edizioni della Biblioteca Nazionale centrale di Roma, collana Spazi 900, n. 5, 2016, pp. 25-36.

Pierangeli, Fabio, *La ruota e il destino: Stanislao Nievo tra reportage e romanzo* in AA.VV., *Stanislao Nievo e le scritture di viaggio*, a cura di Santiloni, Mariarosa, Atti della Giornata di Studio – 15 aprile 2015, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Franco Cesati editore, Firenze, 2016, pp. 35-43.

Rampazzo, Elena, *Tra Ippolito e Ulisse: Stanis Nievo autore per la televisione e la radio*, in AA.VV. *Stanislao Nievo Scrittore – Giornalista e il giornalismo degli scrittori*, Atti delle Giornate di studio Sabaudia 3 e 4 maggio 2018, a cura di Santiloni, Mariarosa, UniversItalia, Roma, 2019.

Toscani, Claudio, a cura di, *Radiografie di scrittori. Stanis Nievo*, in «Il ragguaglio Librario», 47, aprile 1980.

Olivieri, Ugo Maria, *Stanislao Nievo e il paesaggio*, in Santiloni Mariarosa, a cura di, *Stanislao Nievo a Roma. Narrativa e cultura del secondo Novecento*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2015, pp. 45-47.

Olivieri, Ugo Maria, *Natura e paesaggio nell'opera di Stanislao Nievo*, in AA.VV., *Stanislao Nievo all'incrocio delle arti. Letteratura, cinema, fotografia*, Atti della giornata di studio del 7 aprile 2016 all'Università di Roma Tor Vergata, a cura di Santiloni, Mariarosa, Franco Cesati Editore, Firenze, 2016, pp. 21-25.

Zografidou Z., *Visione fotografica e ispirazione poetica. Immagini dell'opera di Elio Vittorini e Stanislao Nievo* in AA.VV., *Stanislao Nievo e la memoria dell'immagine. Novecento, Letteratura e Fotografia*. a cura di Santiloni, Mariarosa, Franco Cesati Editore, Firenze, 2020, pp. 73-87.

OPERE

Nievo, Stanislao, *Il prato in fondo al mare*, Marsilio 2010.

Nievo, Stanislao, *Il Padrone della Notte*, Mondadori, Milano, 1976.

Nievo, Stanislao, *Aurora*, Mondadori, 1979.

Nievo, Stanislao, *Il palazzo del silenzio*, Mondadori, 1989.

Nievo, Stanislao, *Canto di pietra*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1989.

Nievo, Stanislao, *Il sorriso degli dei*, Elliott, Roma, 2015.

Nievo, Stanislao, *Aldilà*, Marsilio, Venezia, 1999³.

MANOSCRITTI DI STANISLAO NIEVO

Il Naufragio dell'Ercole, (radiodramma) Stanislao Nievo, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo.

La balena si è trasferita a Piazza dei Cinquecento, Stanislao Nievo, 1970, soggetto per un film, piano finanziario, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo.

L'ultima impronta, di Stanislao Nievo e Antonio Climati, 1970, soggetto per un film, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo.

La nuova scimmia (Il gioco nuovo), di Stanislao Nievo, 1970, soggetto per lungometraggio, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo.

Il rettile santo, di Stanislao Nievo, 1972, soggetto per lungometraggio, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo.

La fame, di Stanislao Nievo, 1970, soggetto, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo.

L'apocalisse programmata, di Stanislaw Niewo, 1970, soggetto per documentario, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

Il Duemila, di Stanislaw Niewo, 1970, soggetto per una serie televisiva in cinque puntate, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

L'arca di Noè, di Stanislaw Niewo e Antonio Climati, (senza data), soggetto per un programma televisivo, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

Anatomia di una battaglia, di Stanislaw Niewo e Antonio Climati, 1970, soggetto per serie televisiva, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

Come l'hanno risolto gli altri, di Stanislaw Niewo, 1970, soggetto per serie documentari, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

La scimmia nuova, di Stanislaw Niewo, soggetto, trattamento e documenti di preparazione, (senza data), Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

Paradiso selvaggio, di Stanislaw Niewo, pre-sceneggiatura del film documentario, documenti per la preparazione riprese, (senza data), Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

Paludi Pontine/Circeo, di Stanislaw Niewo, sceneggiatura per IV puntata, I, 1983 (non esistono riferimenti al programma), Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

L'uomo del Circeo (Ulisse e l'erba moly), di Stanislaw Niewo, sceneggiatura per un video/performance (ad oggi non è possibile ricostruire data e programma/rappresentazione di riferimento, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

I giorni, Di Stanislaw Niewo, sceneggiatura per programma radiofonico, 2 giugno 1985. Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

L'incendio della biblioteca di Alessandria, di Stanislaw Niewo, soggetto e trattamento, senza data, Archivio Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo.

Stampa

Il Radiocorriere, n. 19, 9/15 maggio 1976.

ARCHIVI

Archivio della Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo, Roma.

Archivo Filmoteca Vasca, Donostia San Sebastián.

Arhivio San Telmo Museo, Donostia San Sebastián.

Archivo Ayuntamiento Vitoria-Gasteiz, fondo Azpiazu. <https://www.vitoria-gasteiz.org/>

Archivo e biblioteca ARTIUM, Centro-Museo vasco de Arte contemporáneo, Vitoria-Gasteiz.

BOPV, Boletín Oficial del País Vasco. (<https://www.euskadi.eus>)

Euskadi Artxibo Historikoa, <http://dokuklik.euskadi.eus/badator/badatorbilatzailea>

<http://www.astasu.eus/es/udal-artxiboa>

<https://www.navarra.es/inm/es/9001/0071/1002/>

Boletín Oficial del País Vasco, BOPV, n. 41, 26 marzo 1982.

Boletín Oficial del País Vasco, BOPV, n. 71, 2 giugno 1982.

Boletín Oficial del Territorio Histórico de Álava, 19 giugno 2020, n.69.

FILMOGRAFIA

Kimuak, cortometraggi, selezione completa dal 1999 al 2019.

SERIE

La línea invisible, dir. Mariano Barroso, scritta da Michel Gaztambide e Alejandro Hernández, 2019, Movistar+.

Patria, F. Viscarret e O. Pedraza, scritta da Aitor Gabilondo, 2020, HBO España.

El desafío: ETA, dir. H. Stuvan, scritta da David Zurdo, Amazon Studios, 2020.

Hondar ahoak. (Bocas de arena), dir. Koldo Almandoz, scritta da K. Almandoz e A. Aldarondo, 2020.

FILM

Basker, Dan Grenholm e Lennart Olson, 1963.
El País Vasco, Pio Caro Baroja, 1966.
Mañana de domingo, Antonio Giménez-Rico, 1966.
Ama Lur, Nestor Basterretxea e Fernando Larruquert, 1968.
Rutas de Euskadi, Javier Aguirre, 1981
Toque de queda, Iñaki Nuñez, 1978.
Ikuska I 'Ikastolak', José Luis Egea
Ikuska IV 'Euskal Telebista', Xabier Elorriaga
Ikuska V 'Elebitasuna', Koldo Izagirre
Ikuska VII 'Barandiaran', Talde-Iana
Ikuska VIII 'Arabako herrien heriotza', Koldo Larrañaga
Ikuska IX 'Euskal artistak', José Julian Bakedano
Ikuska X 'Kontrasteak', Iñaki Eizmendi
Ikuska XIV 'Zuberoako artzainak', Antxon Ezeiza
Ikuska XV 'Euskaldunberriak', Juan Miguel Gutierrez
Ikuska XVI 'Donibaneko arrantzaleak', Antxon Ezeiza
Ikuska XVIII 'Bertsolaritza', Antxon Ezeiza
Ikuska XX 'Sailaren laburpena', Antxon Ezeiza
La Muerte de Mikel, Imanol Uribe, 1984.
Tasio, Montxo Armendariz, 1985.
Akelarre, Pedro Olea, 1985.
Cien metros, Alfonso Ungría, 1985.
Azpiko Gizonal El hombre dabajo, Pello Varela, 1987.
Akixo, Juanma Bajo Ulloa, 1989.
La madre muerta, Juanma Bajo Ulloa, 1993.
Yoyes, Helena Taberna, 2000.
La pelota vasca: la piel contra la piedra, Julio Medem, 2003.
80 egunean-For 80 days, Jon Garaño e Jose Mari Goenaga, 2010.
Bi Anai, Imanol Rayo, 2011.
La casa Emak Bakia, Oskar Alegria, 2012.
Las Brujas de Zugarramurdi, Alex de la Iglesia, 2013.
Laza y Zabala, Pablo Malo, 2014.

Loreak, Jon Garaño e Jose Mari Goenaga, 2014.

Ocho apellidos vascos, Emilio Martínez Lázaro, 2014.

Amama, Asier Altuna, 2015.

El negociador, Borja Cobeaga, 2015.

Los ecos del Irrintzi, Iratxe Fresneda, 2016.

Fe de Etxarras, Borja Cobeaga, 2017.

Handia, Jon Garaño e Aitor Arregi, 2017.

Errementari, Paul Urkijo Alijo, 2018.

El árbol de la sangre, Julio Medem, 2018.

Dantza, Telmo Esnal, 2018.

Margolaria, Oier Aranzabal, 2018.

70 binladens, Koldo Serra, 2018.

Vitoria 3 de Marzo, Victor Cabaco, 2018.

Cuando dejes de quererme, Igor Legarreta, 2018.

Black is Beltza, Fermin Muguruza, 2018.

Oreina, Koldo Almandoz, 2018.

Muga dentzen da pausoa, (Entrare nel confine), Mainer Oleaga, 2018.

La pequeña Suiza, Kepa Sojo, 2019.

Ventajas de viajar en tren, Aritz Moreno, 2019.

El Silencio de la ciudad blanca, Daniel Calparsoro, 2019.

Agur Etxebeste, Telmo Esnal y Asier Altuna, 2019.

Zumiriki, Oskar Alegria, 2019.

El Guardián Invisible, Fernando González Molina, 2017. (Trilogía del Baztán)

Legado en los huesos, Fernando González Molina, 2019. (Trilogía del Baztán)

Ofrenda a la tormenta, Fernando González Molina, 2020. (Trilogía del Baztán)

La trinchera Infinita, Jon Garaño, Aitor Arregi e Jose Mari Goenaga, 2020.

Ane, David Perez Sañudo, 2020.

Akelarre, Pablo Agüero, 2020.

Hil Kanpaiak, Imanol Rayo, 2020.

Olea... ¡Más alto!, Pablo Malo, 2020.

Arzak since 1897, Asier Altuna, 2020.

Baby, Juanma Bajo Ulloa, 2020.

Erlauntza (Enjambre), Mireia Gabilondo, 2020.

SITOGRAFIA

<https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/>

<https://kultursharearea.eus>

<http://www.artxibo.euskadi.eus/es/inicio>

<https://basqueculture.eus/es/>

<https://www.etxepare.eus/es>

<https://www.eitb.eus/>

<https://www.euskadi.eus/y22-bopv/es/>

<https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/>

<https://dokumeta.gipuzkoa.net/handle/10690/103746>

<http://www.filmotecavasca.com/es/>

<http://www.fondazioneievo.it/it/>

<http://www.liburuklik.euskadi.eus/jspui/>

<https://www.sabinoarana.eus/>

<https://www.sanchoelsabio.eus/>