

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

**LANDA- ETA HIRI-IDENTITATEAK TALKAN
EUSKAL ZINEMA BERRIAN**



DOKTORE-TESIA

Zuzendaria: Katixa Agirre Miguelez

Beñat Doxandabaratz Otaegi

Leioa, 2020

*Iribe eta Eñauti,
aitari eta amari,
Olatzi, Katixari,
eta maratoiari,
bihotz -bihotzez*

«L'identité se forge à partir des rapports et des relations qu'une personne entretient avec l'autre. La construction de l'identité est donc inséparable de la notion d'altérité»
(Amin Maalouf).

AURKIBIDEA

<u>1.-SARRERA: Euskal zinema, non hintzen eta non hago?.....</u>	<u>11</u>
<u>1.1.- Helburuak.....</u>	<u>12</u>
<u>1.2.- Ikerketa-objektua: Euskal zinema berria.....</u>	<u>14</u>
<u>1.2.1.- Euskal zinemaren definizio labainkorra.....</u>	<u>14</u>
<u>1.2.2.- Euskal zinemaren bilakaera.....</u>	<u>20</u>
<u>1.2.2.1.- Txapela ikusezina buruan.....</u>	<u>21</u>
<u>1.2.2.2.- Gure Sor Lekuaren aurkikuntza.....</u>	<u>24</u>
<u>1.2.2.3.- Welles-en euskaldun petoak.....</u>	<u>26</u>
<u>1.2.2.4.- Elorzaren ahalegina: euskal zinema euskaraz.....</u>	<u>27</u>
<u>1.2.2.5.- Ikuska: euskal zinemaren harrobia.....</u>	<u>28</u>
<u>1.2.2.6.- Eusko Jaurlaritza Euskal Herriko zinema babestuz.....</u>	<u>30</u>
<u>1.2.2.7.- Euskal zinema definitu ezinik jarraituz.....</u>	<u>31</u>
<u>1.2.2.8.- Euskal gobernuaren zinema politika, laiotzetik.....</u>	<u>34</u>
<u>1.2.2.9.- XXI. mendetik aurrerako euskal zinema.....</u>	<u>35</u>
<u>1.2.2.10.- Komunikazio-esparru propioaren beharra.....</u>	<u>41</u>
<u>1.2.2.11.- Euskara naturalagoa hobetsiz.....</u>	<u>45</u>
<u>1.2.2.12.- Eragin konplexua euskal kulturari.....</u>	<u>47</u>

<u>1.2.2.13.- ETBren funtsezko papera.....</u>	<u>48</u>
<u>1.2.2.14.- Audientzia zabalago batera heltzea helburu.....</u>	<u>49</u>
<u>1.2.2.15.- Euskal zinemaren erronkak.....</u>	<u>52</u>
<u>1.2.2.16.- Streaming plataformak.....</u>	<u>55</u>
<u>1.3.- IKERKETA GALDERAK.....</u>	<u>59</u>
<u>1.4.- HIPOTESIAK.....</u>	<u>63</u>
<u>2.- MARKO TEORIKOA.....</u>	<u>64</u>
<u>2.1.- Nazioa, estatu-nazioa, eta estaturik gabeko nazioak.....</u>	<u>64</u>
<u>2.1.1.- Nazioaren nozioak</u>	<u>65</u>
<u>2.1.2.- Nazionalismoaren sorrera.....</u>	<u>68</u>
<u>2.1.3.- Estatu-nazioaren konnotazioak.....</u>	<u>71</u>
<u>2.1.4.- Estaturik gabeko nazioen oztupoak.....</u>	<u>73</u>
<u>2.1.5.- Besteekin konparatzea: identitate sortzaile.....</u>	<u>76</u>
<u>2.1.6.- Hizkuntza: nazio-identitatearen oinarri.....</u>	<u>78</u>
<u>2.2.- Zinema, historia eta gizartearen ispilu.....</u>	<u>82</u>
<u>2.3.- Zinema, identitate eta nazioaren hauspoa.....</u>	<u>85</u>
<u>2.4.- Zinema Nazionala: eztabaida iturri.....</u>	<u>89</u>
<u>2.4.1.- Nazionala, edo periferikoa?.....</u>	<u>93</u>

<u>2.4.2.- Zinema nazionala Hollywood imitatzen.....</u>	<u>94</u>
<u>2.4.3.- Zinema nazionala, kontrabotere.....</u>	<u>96</u>
<u>2.4.4.- Zinema transnazionala.....</u>	<u>97</u>
<u>2.4.5.- Europako ekimen supranazionalak.....</u>	<u>102</u>
<u>2.4.6.- Zinema nazionalaren audientzia.....</u>	<u>103</u>
<u>2.4.7.- Ikasketa enpirikoen beharra.....</u>	<u>104</u>
<u>2.4.8.- Zinema nazio-marka sustatzeko.....</u>	<u>106</u>
<u>2.4.9.- Estaturik gabeko zinema nazionala.....</u>	<u>109</u>
<u>2.5.- Identitatearen definizioa.....</u>	<u>110</u>
<u>2.5.1.- Nazio-identitatea euskal zineman.....</u>	<u>113</u>
<u>2.5.2.- Landa-identitatea idealizatuz.....</u>	<u>119</u>
<u>2.5.3.- Paisaiaren garrantzia euskal zineman.....</u>	<u>124</u>
<u>2.5.4.- Euskal errepidearen esanahia.....</u>	<u>127</u>
<u>2.5.5.- Aldaketa indibiduala, ez kolektiboa.....</u>	<u>131</u>
<u>2.5.6.- Kolektiboaren presio soziala.....</u>	<u>133</u>
<u>2.6.- Euskal landa- eta hiri-identitateak.....</u>	<u>134</u>
<u>2.6.1.- Baserriaren idealizazioa, Frantziako Iraultzaren ondorio.....</u>	<u>135</u>
<u>2.6.2.- Komunikabideen indar hiritartzailea.....</u>	<u>136</u>

2.6.3.- Euskara: belarra hiriko espaloietan.....	139
2.7.- Banako identitatearen esnatzea.....	141
2.7.1.- Landa- eta hiri-identitateak, aurrez aurre.....	143
2.7.2.- Landa-identitatea: kolektiboa.....	145
2.7.3.- Hiri identitatea: banakoa.....	146
3.- MARKO METODOLOGIKOA.....	147
3.1.- Corpus bat eraikitzen.....	147
3.2.- Analisi-motak.....	149
4.- FILMEN KASU AZTERKETA.....	152
4.1.-Loreak amamarentzat.....	152
4.1.1.- <i>Loreak</i> : Euskal kalekumeak, noraezean.....	153
4.1.2.- <i>Amama</i> : Gugandik sortutako nia.....	161
4.2.- Beste gu.....	169
4.2.1.- <i>80 egunean</i> : ez-leku uhartean.....	170
4.2.2.- <i>Ander</i> : Baserriko armairuak zabalduz.....	182
4.3.- Hiritik baserrira / baserriatik mundura:.....	195
4.3.1.- <i>Kutsidazu bidea</i> , <i>Ixabel</i> : Simaur usaineko Converse-ak.....	196
4.3.2.- <i>Handia</i> : Lurrun treni beldurra zien erraldoia.....	208

<u>4.4.- Ez-lekua: hirugarren bidea.....</u>	<u>222</u>
<u>4.4.1.- <i>Pikadero</i>: Existitza ala bizitza?.....</u>	<u>225</u>
<u>4.4.2.- <i>Oreina</i>: ur uherren kontra.....</u>	<u>233</u>
<u>5.- ONDORIOAK.....</u>	<u>242</u>
<u>6.- ERREFERENTZIAK.....</u>	<u>261</u>
<u>7.- FILMEN FITXA TEKNIKOA ETA ARTISTIKOA.....</u>	<u>274</u>

1.-SARRERA: Euskal zinema, non hintzen eta non hago?

Euskal zinematzat euskaraz egindako zinema hartzen bada, euskal zinema 2005ean esnatu zen lozorrotik. Izan ere, geroztik, eta 12 urteko etenaldiaren ondoren -euskarazko azken filmak *Offeko maitasuna (1992) eta Urte ilunak (1993)* izan ziren- urtero hiru film egiten baitira batez beste euskaraz, horren aurretik anekdotikoa zena joera bihurtuta. Loralditxo horretan, euskal zinemak berritasun nabarmenak ekarri ditu. Batetik, euskara modu naturalago eta sinesgarriago batean erabiltzen ditu (de Pablo, 2012: 79). Eta bestetik, gaiak ere aldatu ditu, hau da, euskal gatazkaren indarkeriari buruzko diskurtsoa alboratu eta klase-, genero- eta sexu-gatazkak irudikatzera pasa da nagusiki (Gabilondo, 2012: 94). Eta nazio-identitate horietatik haratago doazen bestelako identitate horiek berpizten dute, justuki, euskal zinemari buruzko eztabaida, gisa horretan hobeki ulertuko dugulakoan zinemak duen harremana euskal kultura eta gizartearekin.

Gaur egun kontzienteagoak gara gure identitate nazional, erregional, sexual, etniko, erlijioso eta klasekoaz gure arbasoak zirena baino, eta garbi ikusten dugu nahiko erraz mugi gaitzkeela “ni” edo “gu” identitate horietako batetik bestera. Eta gaur egun norbanakoek gaitasun handia dute beren komunitate propioak sortzeko eta nahi duten identitate kultural kolektiboa eraikitzeko (Smith, 1993). Eta zinema, horren isla ez ezik, mugimendu horren bide-erakusle edo hauspoa ere izaten ari da.

2005etik aurrerako Euskal zinema berri horren jomuga ikusle euskaldunak badira ere, audientzia handiago batera heltzea ere badute helburu, azpidatzen bidez eta nazioarteko zinemaldietan parte hartuta, hain zuzen. Identitate kolektiboa eta

bakarkakoa uztartzen dituelarik, ez da beharrezkoa zinema berri hori “zinema nazionalizat” jotzea, hizkuntza (euskara) baitute elementu bateratzaile.

Hizkuntzak, dena den, ez dira komunikabide hutsak, haratago doaz, mundua ikusteko eta ulertzeko sistema baten adierazle edo azaltzaile; hizkuntzaren auzia, hortaz, ez da bakarrik linguistikoa, geopolitikoa eta historikoa ere bada. Zinema eta hizkuntza batera doazelarik, Philip Schlesingerrek (1991: 170) dioen bezala, komunikabideak -eta zinema komunikabide bat da- beharrezkoak dira edozein nazionalismo-mota sustatzeko, “whether that which already has taken the form of an established nation-state or that which aspires to do so. Bere iritziz, masa-hedabideek erreflexu baldintzatuak sortzen dituzte, talde identifikazioa komunitate handiago baten baitan sustatzeko asmoz.

Nolanahi dela, XXI. mendearen hasiera arte, euskal zinemaren gaietan nahiz teorizazioan identitate nazionala izan da aztergai nagusia; bestelako identitateak, ordea, ahantziak, lozorroan geratu dira. Hau da, ustez naziogintza eta euskaltasunetik kanpo dauden genero- eta sexu-identitateez ari gara, ekarpen garrantzitsua egin diezaioketenak euskal zinemaren inguruko kontzeptualizazioari, existitzen den errealitate baten isla baitira. Nazio-identitateetik haratago doazen bestelako identitate horiek berpizten dute, hain zuzen, euskal zinemari buruzko eztabaida, zeren uste baitugu modu horretan hobeto ulertuko dugula zinemak duen harremana euskal kultura eta gizartearekin.

1.1.- Helburuak

Tesi honek bi helburu nagusi ditu. Batetik, euskarazko zinemaren baitako landa-identitatea eta hiri-identitateak aztertzea eta aurrez aurre jartzea. Izan ere, euskarazko zinema berri honetan antzeko pisua daukate bi mundu horiek, eta irudi osoago bat lortuko litzateke bi dimentsio horiek (eta beraien arteko talkak) aztertuz gero. Eta

bestetik, kontuan izanik identitate kolektiboa gehiago lotzen dela baserri-giroarekin, eta identitate indibiduala, ostera, hiriarekin, beste xedea da aztertzea euskal zinema berri horretan identitate kolektiboek (euskaltasuna, euskara, auzolana, nazioa, abertzaletasuna, memoria, historia,...) eta bakarkako horiek (generoaren kontzientzia eta emakumeen ahalduntzea, sexualitate ez-hegemonikoaren esnatzea, modernotasuna, aurrerapena,...) nola eta zergatik egiten duten talka, eta nola uztartzen diren (uztarterik baldin badago).

Helburu horrekin, zortzi film aztertuko ditugu, bikoteka multzokatuta: batetik, hirian kokatutako *Loreak* (Jose Mari Goenaga, Jon Garaño, 2014), zeinean pertsonaiak kaletar peto-petoak diren; eta *Amama* (Asier Altuna, 2015), baserrian girotua, landatar eta kaletar identitateak aurrez aurre jartzen dituena, elkarri mokoka. Bigarrenik, *Ander* (Roberto Castón, 2009) eta *80 egunean* (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2010), bestelako sexu identitateen esnatzea eta ondorengo gatazka kontatzen dutenak, identitate indibidual eta kolektiboaren arteko talka ere pantailaratuta. Hirugarrenik, *Kutsidazu bidea, Ixabel* (Fernando Bernués, Mireia Gabilondo, 2006) eta *Handia* (Jon Garaño, Aitor Arregi, 2017), garai desberdinetan kokatzen badira ere, hiritik baserrirako eta baserritik hirirako jauzia kontatzen dutenak, hurrenez hurren, eta aldaketa/talka horrek protagonistei nola eragingo dien.

Eta laugarrenik, aurreko kasu azterketen osagarri gisa, “ez-lekuaren” gaiari helduko diogu, hau da, landa/hiria dikotomia tradizionaletik harago dagoen beste bide bati. Izan ere, ikergai dugun euskal zinema berrian hainbat pelikulatan irudikatzen zaigu ez-lekua, eta horren adibide ditugun *Pikadero* (Ben Sharrock, 2015) eta *Oreina* (Koldo Almandoz, 2018) pelikuletan pausatuko gara.

1.2.- Ikerketa-objektua: Euskal zinema berria

1.2.1.- Euskal zinemaren definizio labainkorra

2005etik aurrera Euskal Telebistak euskal ikus-entzunezkoa sustatzeko gutxienekoa egin badu ere (euskal zinema finantzatzeko ekarpenak egiteko konpromisoa onartu eta diru-sarreraren %6 produkzio independentean inbertitu), urrun dago erakunde publiko modura egin beharko lukeenetik. Berez, bestelako faktore batzuek azaltzen dute euskal zinemaren berpiztea, hala nola zinegileen talentuak berak, Eusko Jaurlaritzaren bultzada -Ikus-entzunezko produkzioa sustatzeko finantziario dekretua, esaterako-, edo Espainiako Gobernuako laguntza lerroa (Rodriguez Zapatero presidentea izan zenekoa), nahiz eta gero PPK bertan behera utzi. Zernahi gisaz, aipatutako faktore horiei esker, uste dugu euskal zinemak, oztopoak oztopo, geroari baikor begira diezaiokeela, zeren erakutsi baitu arrakasta lortu dezakeela, ikusle nahiz kritika aldetik. Horren harira, ezin hobeki egokitzen da laster bostehun urte beteko dituen Bernat Etxeparek esan zuena zinemaren plazara eramanda: “berze jendek uste zuten ezin skriba zaiteien, orai dute phorogatu enganatu zirela. Heuskara, Ialgi adi zinemara”.

Zinemaren sorreratik bertatik, zazpigarren artea presente egon da Euskal Herrian. Lumière anaiek 1895ean film baten lehen emanaldi komertziala egin ondoren (Parisko Boulevard des Capucines-eko Grand Cafén), asmakizun berria, zinematografoa, 1896ko udaran heldu zen Biarritzera, eta Donostia, Bilbo, Iruñea eta Gasteizera geroxeago. Lehenbizi, urte hartako ekainean, Euskal Herrian egindako lehen pelikula filmatu zuten Biarritzen: *Rochers de la Vierge*, erakusten zuena leku ezagun horretan itsaso zakarrak harkaitzak nola jotzen dituen. Zinemaren hasierako interesa gauzen mugimendua harrapatzea izanik, bide-erakusle izandako beste filmazio batzuen

berri badugu, hala nola, Antonio Salinasek 1897an Gasteizko Plaza Zaharrean egindakoak, Eduardo Gimeno ere urte horretan egindakoak (Tren berezi baten helduera Donostiara zezenketa egunean) Jose Maria Obregonek 1897an Bilbon egindako filmazioak, edo Jose Florensenak, Gasteizko Florida kalea eta San Miguel elizatik irteera erakusten zutenak, 1899an.

Nolanahi ere, azken horiek filmazio puntualak izan ziren, amateurrek eginak eta jarraipenik gabeak. Euskal Herrian ez dugu zinema pantaila batetik tren bat aterarazi zuten Lumière anaia euskaldunik izan, edo gure bazterrak eta jendeak filmatu zuten Manakis anaiarik; berez, ikusiko dugun bezala, Euskal Herriaren begirada filmikoa kanpotarrena izan da askotan, dokumentaletan bereziki. Gurean ez dugu izan Méliès bezalako zinema magorik, zinematografoa kapelan sartu, zinema bihurtuta atera eta ikusizko amarruen bidez ilargira eraman gintuenik; ez dugu izan Hollywooodera joan eta izar bihurtutako aktore euskaldunik, ez Cinecittà edo Ealing bezalako inolako estudiorik, ezta *ametsen lantegian* aditu den teorikorik ere. Madrila joandako euskal aktore, soinu-egile edo teknikari finak alde batera utzita, izan baditugu euskal zinegile batzuk (Uribe, De la Iglesia, Urbizu, Armendariz, Medem, Bajo Ulloa) arrakasta lortu dutenak, gehienak Madrilen ere lan eginda, tarteka euskal gaitzat (zuzenean edo zeharka) har litezkeen istorioetara itzultzen badira ere, arrazoi desberdinengatik beren burua euskal zinemaren etiketapean sartzeari muzin egiten diotenak.

Hollywoodekoa ez den zinema orok bezalaxe, bestelako faktoreei egin behar die aurre euskal zinemak. Gabilondo eta Colmeiok diotenez, Espainiako zinema ikusezina da, izan ere, urteroko film gutxi batzuk kenduta, ez du lortzen audientzia zabal batengana iristea. Hollywoodeko monopolioak banaketa eta erakusketa zinematografikoaren kontrola duenez gero, espainiar zinemak zaila baldin badu ikusleak

lortzeko, askoz zailagoa da Euskal Herria, Katalunia edo Galiziako zinentzat, ia ikusezin bilakatzeraino, zeren espainiar kultura nazionalistak bizkar ematen dio Estatu-nazioaren baitan dagoen kultura nahiz hizkuntza aniztasunari. “But this invisibility is evident within the autonomous communities themselves. It may be easier to see a Galician film made in Buenos Aires than Seville, or an Andalusian film in Havana rather than Madrid” (Gabilondo, Colmeiro, 2012: 82).

Trabak traba, eta testuinguruari erreparatuta, ez dezagun ahaztu euskal kasuaz gain, zinema katalana ere momentu ona ari dela bizitzen ikusle zein kritika aldetik; batzuk aipatzearen, horra hor, *Pa Negre* (Agusti Villaronga, 2010) -439.744 ikusle izan zituen eta Oscarretarako izendaturiko lehen film katalana, nahiz eta gero lehen fasea ez gainditu-, *El bosc* (Óscar Aibar, 2012) edo *Estiu 1993* (Carla Simón, 2017) -3 Goya irabazi zituen eta Oscarretara ere bidali zutena-. Halaber, 2010etik hona, Novo cinema galegoa ere bolada onean dago -Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC) delakoa ikus-entzuneke sorkuntza kementsua sustatzen hasi zenetik-, British Free Cinemaren ildo errealista jarraitzen eta kritika onak nahiz sariak lortu dituzten pelikulen bitartez, hala nola, *Piedad* (2012, Otto Roca), *Trato* (Xacio Baño, 2018) edo *O que arde* (Oliver Laxe, 2019), Epaimahaiaren saria irabazi zuena Canneseko Zinema-jaialdiko *Un Certain Regard* sailean.

Egungo euskal zinema Estatuko beste zinematografien testuinguruan jarri eta gero, adierazi nahi dugu, tesi honetan ulertzen dugun moduan, euskal zinemak euskara duela ezaugarri nagusi. Alde horretatik, hizkuntza eta identitatea hertsiki atxikiak daudelarik, hizkuntza gutxitua duen edozein kulturak, eta bere baitako komunikabide eta bestelako espresibideek ikusgaitasun arazoak dituzte, alegia, ez dute espaziorik bere kulturaren auto-ezagutza egiteko. Baina denboran atzera eginez, euskal zinemaren

kasuan -baita katalanean edo galegoan ere, jakina- are makurragoa izan da bidea, zeren ia 40 urtez frankismoaren mintzo- eta sorkuntza-debekua bete-betean pairatu behar izan baitu, beti ere euskararen diglosia egoeran, estaturik gabeko nazioa izanda, berezko zinema industriarik gabe eta ikusleen babesik gabe. Era berean, euskal zinemak ez du *Neorrealismorik*, *Nouvelle vague*, *New Basque Cinema* edo *Free cinema-rik* izan. Izatekotan, 70eko hamarkada amaieratik 80ko hamarkadaren erdira arte “Nuevo Cine Vasco” izan zuen, nagusiki gaztelaniaz egin zena, eta sortu zen bide beretik desagertu zena: Eusko Jaurlaritzak diru-laguntzak emateari utzi zionean.

Euskal Herriko zinemaren ikusezintasun historikoaren faktorea gutxi balitz, Franco hil ondorengo konfigurazio politiko berriaren baitan ere, eta “Nuevo Cine Vasco” hura sortu zelarik ere, haren existentzia bera ere zalantzan jarri izan zen, identitate-krisialdian are gehiago murgilarazita. Hala, euskal zinemari buruzko teorizazio gehiena bere definizioaren ingurukoa izan da, hala nola: bakarrik euskaraz egiten dena da euskal zinema, zuzendariak Euskal Herrian jaiotakoak badira euskal zinema da, ekoizlea euskalduna bada jada euskal zinema da, bakarrik euskal kontatzeko manera erabiltzen bada da euskal zinema, eta abar.

Esan bezala, hamarkadetan zehar, Euskal Herriko zinemaren definizioaren inguruan makina bat eztabaida mikatz eta bateraezin sortu bazen ere, asko sinplifikatuz, bost pentsamolde ildotan laburbildu genezake:

- Euskal zinema irizpide kultural eta bereziki linguistikoen arabera definitzen dutenak, literaturak egiten duen bezala. Eta haien buru, Antxon Ezeiza zena: *“Euskal zinema euskaraz egindakoa da; euskal estetika bat izan behar duela eta herrigintzarekin loturik egon behar duela”* (Ezeiza, 1985: 255).

- Euskal zinema irizpide estilistikoaren arabera ulertzen zutenak. *Ama Lur* dokumentalaren itzal luzeari segika, Gutiérrezek (1997) aldarrikatzen duena da euskal molde bat irudiak eta soinuak erabiltzerakoan istorio bat kontatzeko; euskal zinema bat, berezko tempo eta barne-erritmoa izango duena.
- Euskal zinemagintza irizpide ekonomikoaren arabera ulertzen zutenak. Angel Amigo ekoizleak gisa honetan laburtu zuen: “*también es vasca una película de romanos rodada en Sicilia y hablado en latín, si el producto es de una empresa vasca*” (Roldan Larreta-n aipatua, 1995: 40).
- Euskal zinemaren ikuspegi enpiriko edo soziologikoa (Zunzunegui, 1985; de Pablo, 1998; Roldán Larreta, 1999), ondorioztatu zuena euskal zinema ezin dela ukatu baina ezinezkoa dela hura definitzea, oso konplexua baita.
- Euskal zinemaren irizpide psikoanalitikoa, Martí-Olivellak edo Gabilondok (2002) argudiatzen dutena. “Uncanny” (arrotza, arraroa) kontzeptu freudianoa erabiltzen dute euskal zinemaren identitate paradoxikoa ulertzeko: zinema bat ukatua eta baieztatua aldi berean, kanpotar politiko eta kulturala bere buruarentzat.

Euskal zinema zer den definitzeko orduan malgutasunez jokatzearen aldekoak bagara ere (Euskal Herriko zinematzat har genezake Euskal Herrian girotutako istorio bat, bertako arazoak kontatzen dituen, gaztelaniaz izanda ere), bat gatoz Antxon Ezeizak zioenarekin, eta horri eutsiko diogu lan honetan, alegia, euskal zinema euskaraz egindakoa dela, irizpide kultural eta bereziki linguistikoen arabera, euskal literaturarekin egiten den bezalaxe. Are gehiago ikusita 2005etik aurrera, euskaraz egindako filmak ugaltu egin direla, eta horri esker badagoela izena eta izana duen

euskal zinemaz gogoeta egitea. Gure irudiz, oso desberdina da film bat euskaraz edo gaztelaniaz egitea, biak euskal zinegileek Euskal Herrian errodatuta egonda ere. Esan nahi baita, zinema gizartearen ispilu eta eraikitzaile dela iritzita, Euskal Herrian gaztelaniaz egindako filmek bere bidetxoak egin duten bitartean (kopuruz nahiz ikusle aldetik zinema-aretoetan), euskal zinema nahi eta ezinaren erakusgarri izan da, txikia, industriarik gabea eta euskara bera baino egoera diglosikoagoan. Horregatik jarri nahi dugu arreta euskarazko zinema berri honetan, 2005etik aurrera abiadura hartu duela baliatuz, zer ikertu franko baduelako eta joera-aldaketa baten erakusle delako, urte ilunen ondotik asko lagundu dezakeelakoan euskararen eta euskal kulturaren normalizazioan.

Ikerketa honetan, beraz, eta terminologia argi utzi aldera, euskaraz egindako zinemari euskal zinema deituko diogu; eta gaztelaniaz zein euskaraz egindakoaz ari garenean, aldiz, Euskal Herriko zinema.

Nahiz eta teoriko batzuek historikoki gure zinemaren existentzia bera ere ukatu duten, uste dugu egungo Euskal Herriko zinema bizi-bizirik dagoela, bertako zinegileen belaunaldi berri bati esker, (Telmo Esnal, Asier Altuna, Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, Aitor Arregi, Koldo Almandoz, Pablo Malo, Paul Urkijo, eta abar), euskal gatazkaren indarkeria irudikatzen haratago joan dena, eta, generoak zabaldua, askotariko gaiak kontatzen dituen, horrek ekar lezakeen onurekin ikusleen interesa handitzeko xedez eta euskal zinema aretoetan ikus dezaten. Horietako askok, gainera (Garaño, Goenaga, Arregi, Esnal eta Altunak bereziki) euskarazko fikziozko zinema egitearen aldeko apustu garbi bezain ausarta egin dute, hain euskara naturala erabilita (euskalki desberdinak sartuta), zeinari esker ikuslea istorioan erabat murgiltzen den, filma zein hizkuntzatan den ahaztuta.

1.2.2.- Euskal zinemaren bilakaera

Zinematografoa 1896an heldu zen lehen aldiz Euskal Herrira, Biarritzera justuki, Lumièren etxeak bertan filmatutako *Rochers de la Vierge* filma proiektatu zutenean. Hurrengo hilabete eta urteetan euskal hiri garrantzitsuetara iritsi zen asmakizun berria, tokiko bazter eta jai esanguratsuak filmatuta (Letamendi & Seguin, 2000).

Kultura paregabe eta jatorri misterioetsuko herri izaera zuelako, Euskal Herria bera subjektu zinematografiko interesgarria zen zinegileentzat, erromantizismoak eta XIX. mendeko antropologoen osatutako iruditeriari jarraiki. Izagirrek (1996: 31) azpimarratzen duenez: “Euskal Herria geografiaz eta folklozez ongi definituriko nazioa da, exotikoa eta bitxia kamera frantses espainiarrei. Erran liteke zinemagintzaren lehen egunetik bertatik izan zela gure herria filmatua, hala erreportaje partikularretan nola albistegietan”.

Zinema, bere sorrerarik bertatik, hedabide herrikoi bihurtu zen: “A diferencia de la prensa, que en la mayor parte del mundo interesaba sólo a una pequeña elite, el cine fue, casi desde el principio, un medio internacional de masas” (Hobsbawm, 1995: 198). Aitzitik, Euskal Herrian zinema egitea abentura kimerikoa bihurtu zen, ia ikusezina, beti ere laiotzetik ibilian. Oztopoak oztopo, hainbat zinegile –bertakoak nahiz kanpotarrak– euskal komunitate ikusezin hori pantailan ikusgarri egiten saiatu ziren, gehienbat dokumentalen bitartez eta nortasun kolektiboaren irudikapena hobetsita. Horrek duen konnotazioarekin, izan ere, historikoki, nortasun kolektiboaren eraikuntza gehiago lotu izan zaio dokumentalari fikziozko zinemari baino. Berez, 1979ko EAEko eta 1982ko Nafarroako gobernu autonomoen sorrera arte (eta horrekin batera EITBren sorrera eta ondorengo zinemarentzako diru-laguntza sistema oparoa) egindako produkzio urriaren

zati handi bat dokumentala izan zen; batetik fikzioa egitea baino askoz erraz-merkeagoa delako, eta, bestetik, gurean dokumentalak telebistak bete beharreko papera hartu zuelako errealitate hurbila agertzeko. Bata zein bestea izan, Josu Martinezek (2014: 114) azpimarratzen duen gisan, “estaturik gabeko nazioetan edo / eta askapen prozesuetan murgildutakoetan, dokumentalak garrantzia handia ukan du nortasun kolektiboaren auto-errepresentazioan”.

Esan gabe doa, dokumentalak eginda ere, zinegile horiek jakin bazekitela dokumentalaren eta fikzioaren arteko mugak lausoak direla oso, Flaherty-ren *Nanook Iparrekoan* (1922) dokumental aitzindarian fikziozko elementuak errealitatea irudikatzen dutenak bezainbeste diren bezalaxe -eskimalak iglu barruan filmatzea ezinezkoa izanda ere, hala agertzen ziren, amarrua erabilita-. Azken batean, dokumentalean ere sortutako errealitatea eta erabaki subjektiboak daude, fikzioarekin mugarrian, hala nola, ahotsa nori eman aukeratzea, kamera non jarri, zer utzi planotik kanpo (fikzioan bezala, planoan agertzen dena bezain adierazgarri edo adierazgarriago izan daitekeena), noraino grabatu edo muntaia nola egin.

1.2.2.1.- Txapela ikusezina buruan

Historikoki lozorroan baino laiotzean bizi izan den Euskal Herriko zinemak egindako ibilbidea lau arotan bana daiteke: 20ko hamarkadatik 50kora, 60ko eta 70eko hamarkadak, Euskal Herriko zinemaren historia liburuan gehiago idaztea ekarri zuten 80ko eta 90eko hamarkadak; eta azkenik, 2000tik goiti (2005etik aurrera bereziki) sortutako euskal zinemaren loraldia, ikerketa honen mamia, hain zuzen.

Zinema egitea abentura zen garai horietan, Euskal Herriko fikziozko lehen filma *Pour Don Carlos* (La Capitana Alegría) (1921) emakume batek zuzendu zuen: Jeanne

Roques “Musidora” paristarrak, Jacques Lassaynerekin (Jaime de Lasuen) batera, Hondarribian errodatua eta kontagai zuena gerra karlistetan girotutako istorio bat. Hurrengo urtetan etorri ziren fikziozko pelikula gehiago, baserri giroko istorio kostunbristak eta hiri girokoak kontatuta. Halaxe, bi unibertso paralelo horien erakusle ziren: *Un drama en Bilbao* (Alejandro Olavarría, 1923), *Lolita la huérfana* (Aureliano González, 1924), *Edurne modista bilbaína* (Gil de Espinar, 1924), *Martinchu Perrugorria en día de romería* (Alejandro Olavarría, 1925), *El milagro de San Antonio* (Kardec, 1925) edo *El mayorazgo de Basterretxe* (Azcona anaiak, 1924). Halere, film betegarriak izan ohi ziren, luzemetraien osagarri. “Se realizaron bien por encargo, bien con la idea de ofrecer material de relleno en la programación de las salas de exhibición o simplemente con la intención de utilizarlos más tarde como complementos de sus propios largometrajes” (Unsain, 1985: 107). Garai hartakoak dira, baita ere, Manuel de Inchaustiren lehen lan etnografikoak, *Eusko Ikusgayak* (1928-1928) euskal kultura tradizionalaren alderdi ezberdinak agertzen zituzten dokumental laburrak.

Euskara lehen aldikotz zineman Ipar Euskal Herrian entzun zen, *Au Pays des Basques* (M. Champreaux, 1930) dokumentala proiektatu zutenean. Gaumont-en produkzio bat zen, zinema soinudunerako trantsizioaren garaian kokatua, berez kanpoaldean filmatutako lehena Estatu frantsesean. Dokumentalean egiazko euskaldunak agertzen ziren, beren eguneroko bizitza, kamerarentzako antzezten. Indigenei buruzko begirada erromantikoa zen Champreuxena, desagertzeaz zegoen mundu idealizatua irudikatzen zuena, osoki. Hegoaldean, berriz, 1933an entzun zen lehen aldiz euskara zinema areto batean, *Au Pays des Basques* filmaren proiektzioa egin zelarik, *Alma vasca* izenburuarekin. Hegoaldeko prentsak zioenez, euskal ohiturak eta euskarazko elkarrizketak jasotzen zituen.

Espainiako II Errepublikaren testuinguruan (1931tik Gerra Zibila 1936ean piztu arte), euskal nazionalismoak sormenerako askatasun handiagoa zuelarik, Euzkadi izeneko propaganda dokumental soinuduna egin zuen Teodoro Hernandorena EAJko militante ohiak (Macias 2011). Euskal Herriko Aberri Egunaren irudiez osatua, espainol hutsez filmatu bazen ere, gogoetari bide eman zion zinema nazionala egiteko beharraz:

En 1933 se iba a realizar un film que iba a convertirse en un intento único de poner en pie una cinematografía directamente ligada a la expresión de las ideas nacionalistas, en concreto, a las del Partido Nacionalista Vasco. El origen del film arrancó de manera imprevista y con motivo de la celebración del Aberri Eguna que iba a tener lugar en San Sebastián el 16 de abril de 1933 bajo el lema “Euzkadi-Europa. (Zunzunegui, 1985: 235)

Gerra Zibila hasi baino lehen film bitxi bat egin zen: *Sinfonía Vasca* (1936) dokumental laburra, Adolf Trotz zinegile alemaniarrek enkarguz zuzenduta, eta Euskal Herria gaitzat hartuta baserri-giroko irudi idiliko eta bukolikoak erakusten dituen, euskaldunen berezitasun eta zintzotasuna gorai patuta, hiriarri bizkar emanda, beti ere Jesús García Leozen musikaz lagunduta, eta iruzkinik gabe. Bitxiena da 80ko hamarkadan galdu eta 2013an ostera aurkitutako *Sinfonía Vasca*, politikoki hain epela eta aseptikoa izanda, bando guztiek erabili zutela: abertzaleek (erbesteko Euskal gobernuaren interesen alde, 1951an EAJk filmaren erakusketa eskubideak erosi zituen), errepublikanoek eta frankistek, nahiz eta berez filmaren ekoizleak bizkaitar eskuin monarkiko eta espainolistako kide ziren: Joaquin Goyanes, Antonio Obregon eta Tomas de Zubiria, gerra ondotik faxisten alde jarri zirenak.

Euskal film-ondare urria babesteko saiakeraren bat kenduta (erbestean zegoen euskal gobernuaren edo Latinoamerikako diasporan bizi ziren euskaldunen eskutik), Gerra Zibila ondorengo urtetan euskal zinema hutsaren hurrengoa izan zen. Gutiérrezek (1994: 284) ere gerra osteko errepresio artistikoa nabarmentzen du:

La represión, manifestada en forma de feroz censura en el terreno cinematográfico, fue la tónica de los años que siguieron a la guerra civil. El bando de los vencedores impuso la prohibición de abordar no sólo aspectos lingüísticos, sino todo lo relacionado con una Euskalherria con especificidad cultural.

1.2.2.2.- *Gure Sor Lekuaren aurkikuntza*

40ko hamarkadan, Bigarren Mundu Gerra bete-betean zela, atzerritarrek Euskal Herriaz egindako dokumental bat nabarmendu behar da: UFA ekoiztetxearen *Im lande der Basken* (Herbest Brieger, 1944), faktura profesional bikaineko lana, nazien garaiko alemanen Ipar Euskal Herriari buruzko ikuspegia ematen zuena. Josu Martinezen (2014: 171) esanetan, europarrek Euskal Herriari buruz eraikitako diskurtsoarekin dago lotuago: “Euskal Herria, Pirinioetako bi aldeetan zabaltzen den herri zaharra da; hizkuntza misteriotsu eta kultura tradizional exotikoa duena. Muga politikoetatik haratago biziraute duen herri naturala”.

50eko hamarkadatik aurrera, film amateurak ugaldtu ziren, elizarenak izan ohi ziren zine-klubetan (Bilboko Zine Klub FASen esaterako) proiektatzen zirenak. Gotzon Elorzak 60ko hamarkadan egindako dokumental sorta euskaraz egindako lehenbizikotzat hartzen bazen ere, Josu Martinez zinegile eta ikerlariak galdutzat ematen zen euskarazko lehen filma aurkitu zuen: *Gure Sor Lekua* (1956). Diasporan

bizi ziren euskaldunei zuzendutako film hau Andre Madré jeneral hazpandarrak egindako bakarra izan zen, eta Jean Elizalde “Zerbitzari” idazle, apaiz eta euskaltzainak idatzi zuen. Madréren alargunaren Pariseko etxeko ganbaran egoera onean aurkitua, dokumentalak garaiko nekazari giroko bizitza irudikatzen du "zazpi lurraldetan", eta baita saregileen eta baserritarren lana ere.

Pelikula koloretan eta egoera onean egon arren, Martinezen aurkikuntza preziatuari zerbait garrantzitsua falta zaio: pelikulak ez du soinu banda magnetikotik itsatsita. Dena den, hala prentsako artikuluek nola filma ikusi zutenek argi eta garbi uzten dute filmak soinua zeukala eta eskuaraz zela. *Gure Sor Lekua* tituluaren ondotik, euskarazko afixa luze bat agertzen da: “*Huna ESKUAL-HERRITIK urrun bizi diren herritarrentzat, batere ofiziokoak ez diren eskualdun bihotzdun batzuek moldatu duten ikusgarria...*”. Hala izanik ere, Josu Martinezen iritziz, ez dirudi *Gure Sor Lekuaren* egilea euskal kulturaren modernizazio olatuan koka dezakegunik. “Ikusia dugu arras ziklo zaharreko pertsonaia dela (...) komunikaziorako frantsesa, eta errito eta tradizioetarako euskara erabiltzen duenetakoa” (291).

Martinezen esanetan, dokumentala egiteko ideia 1952an bururatu zitzaion Madré-ri, Teodoro Hernandorena entzun zuenean, Parisen egindako Euskararen eguna zela eta. Honatx Madréren hitzak:

Pensant donc uniquement au plaisir qu’un film basque même d’amateur pourrait procurer à mes frères expatriés, et encore heureusement peu conscient des difficultés qui m’attendaient, je me fis dès lors un devoir de mener cette entreprise à bonne fin”. (Lahina, 1956: 247-252)

Gure Sor Lekuaren ondotik, isiltasuna jin zen berriro ere Euskal Herriko zinemara, nahiz eta nazioarte mailako bi zinemaldi sortu ziren (Donostiakoa 1953an, eta Bilbokoa 1958an), fikzio eta dokumentalaren arlokoak, hurrenez hurren. Urte horietan, zinegile amateurrek eman zioten hatsa Euskal Herriko zinemagintzari, tartean euskal artistak zirela: Juan Ignacio de Blas, Carlos Zubeldia, Jesús de Blas, Antonio Eceiza, Elías Querejeta, Néstor Basterretxea, Fernando Larruquert, etab (Unsain, 1985: 141-142).

1.2.2.3.- Welles-en euskaldun petoak

50ko hamarkadakoak dira, baita ere, Orson Welles maisuak egindako dokumentalak: *The land of the Basques* eta haren segida zen *The Basque pelote* (1955), Welles bera protagonista zuten *Around the World with Orson Welles* bidaia-programako kapituluak. Ordura arteko dokumentalak ez bezala, *The land of the Basques* ez zen zinema aretoetan ikusteko lana, hamarkada hartan sortu berria zen telebistarako egindakoa baizik, hain zuzen, punta-puntako Associated Rediffusion ekoiztetxeak egin Britainia Handiko ITV telebista katearentzat.

Haatik, forma aldetik desberdina bada ere, Wellesen Euskal Herria eta euskaltasuna Champreux eta Briegerrek irudikatu zutenaren haurride da, eta pertzepzio kolektibo hori *Haurrak ikasazue* da esaldian laburbiltzen da. Momentu batean, Chris haur amerikar-ziburutartuak, horren esanahia azalduko dio Welles-i, bertsotan xarmanki paratua: “Haurrak ikasazue euskaraz mintzatzen, ongi pilotan eta oneski dantzatzen”. Euskal identitatea zineman Pierre Lotik “Ramuntcho”n sortutako estereotipo literarioaren segida zen: euskaldun baserritarrak, paisaia berde bukolikoetan itxiak bizi

direnak, naturarekin bat eginda, hiritik isolatuak, beren hizkuntza misteriotsuan eta ohitura xelebreekin.

Alde horretatik, bitxia da ikustea elkar ezagutzen ez zuten eta garai, pentsaera eta jatorri desberdinekoak ziren zinegile hauek guztiek euskaltasunari buruzko imajinarioa partekatzen zutela. Martinezen (2014: 365) iritziz, “nekez esplikatu daiteke erromantiko europarrek Euskal Herriaz eraikitako herri indigena irudiaren zabalpen hutsetik. Nekezago, euskal nazionalismoaren diskurtsoaren balizko hegemonia batetik”. Faktore anitzen gurutzaketaren ondorio dela iritzita ere, zinegile horiek antzeko moduan ikusi eta filmatu zuten Euskal Herria, “hainbeste, non, haiek jakin gabe, tradizio filmiko bat (genero zinematografiko bat, kasik!) osatu duten beren lanekin”.

1.2.2.4.- Elorzaren ahalegina: euskal zinema euskaraz

60ko eta 70eko hamarkadetan gaindi Frankismoaren errepresio giroak jarraitu bazuen ere, saiakera sendoagoa etorri zen zinema arloan. Lehenik, arestian aipatu Gotzon Elorzaren dokumental sorta: *Ereagatik Matxitxakora* (1959), *Aberria* (1961) eta *Elburua Gernika* (1962). Madrék ez bezala (ez baitzuen deus esan euskara gizartearen esparru guztietara zabaltzeko beharrari buruz) Elorzaren erabakia filmak egiteko hautu kontzientea izan zen, ”zinema (ere) euskaraz (ere) egin daitekeela frogatzeko ariketa. Nolabait esateko, haren filmetan, hizkuntza bera da mezua. Euskara da mamia” (Martinez, 2014: 291).

Gero, 60ko hamarkadaren hondarrean, Euskal Herriko zinemaren ikono bihurtutako *Ama Lur* (1968) etorri zen, dokumental poetikoa, antropologikoa eta kulturala, gure zinemaren historiako mugarri bihurtu zena, ikusleen artean 30 urtetan lozorroan egondako nazio eta identitate kontzientzia berpizteko asmoa zuena,

zentsuraren galbahetik pasa zena (gauzak erakutsi gabe adieraziz) garai hartako crowdfunding delakoari esker errodatu zena, finantziazioa diru-bilketa herrikoi bati esker lortu baitzuen.

70eko hamarkadaren erdialdera, Antxon Ezeizak adierazi zuen “euskal zinemarik ez zela euskararik gabe”. Hori bera aldarrikatu zen 1976an Bilbon egindako Euskal Zinemaren Astean, Donostiakoan eta Donibane Lohitzuneko Zinemaren Euskal Astean, beti ere garai hartako ideologizazioa eta sektarismoaren mende. Ezeizak eta Julio Caro Barojak esandakoren haritik, Euskal Zinema nazionalik izango bazen, euskaraz filmatu behar zen eta gaztelaniazko azpiztituluekin jarri. Euskaldunek egina, euskal gai bat kontatuta, eta euskaraz (Gutiérrez, 1994: 287).

1.2.2.5.- Ikuska: euskal zinemaren harrobia

Kontzeptu horren argitan, eta egitura autonomiko berria baliatuta, “Ikuska” dokumental sorta egin zuten (1979-1984), guztiak euskaraz eta Ezeizak koordinaturik. Konpromisoa eta salaketa zuten ezaugarri Ikuskako 21 laburrek, Euskal Herriak bizi zuen egoera salatu, memoria historikoaren berreskuratzea helburu; baina baita ere euskal zinema nazionalaren eta euskal industriaren lehen haziak landatu eta kimuak sortzea, zinegile nahiz teknikarien pizgarri. Ikusken lehenbiziko lemak argi uzten zuen: “Euskararik gabe ez da euskal zinemarik”.

Bertan Filmeak etxeak 1978 eta 1984 bitartean ekoiztu zituelarik, eta Noticiari katalanean inspiratuak, Ikuskek eguneroko jario informatibotik haratago dauden Euskal Herriko gaiak euskaraz kontatzen zituzten, hala nola, herria eta hiria, euskal emakumea, euskal kanta berria, euskaldun berriak, Donibaneko arrantzaleak, bertsolaritza, euskal kulturaren zabalpena, beti ere euskal zinema nazionala sortze bidean. Ikuska bakoitzak

zuzendari desberdin bat bazuen ere (hasiberriak nahiz ordurako ezagunak), sorta osoak batasun estetikoa zuen –esaterako, dokumental guztien aurkezpen karetan euskal ikur kanonikoa ageri zen: lauburua-, eta Caja Laboralek eta Orbegozo fundazioak eskainitako finantزابide oparoari esker, faktura tekniko ona ere bai, hain zuzen, denak 35mm-tan errodatu ziren, zuzeneko soinuarekin, muntaia bizkor eta Javier Agirresaroberen argazki-zuzendaritza zainduarekin.

Martinezek dioen gisan, ordura arteko filma guztietan, euskaldunak pantailan agertu bai, baina hitzik gabeko jendeak ziren. “Asko jota, kantuz eta dantzaz espresatzen zirenak. *Ikuska* sailean herria mintzo da. Haren arazoez hitz egiten entzuten dugu kaleko jendea, dela hiriko zein herriko; zahar zein gazte; emakume zein gizon” (Martinez: 210).

Kritikari batzuek esan zuten Ikusketan, alde batetik, manipulazio sozio-politiko zegoela (euskal industriaren gaineko *Ikuskarik* ez zen egin, langileen gehiengo erdalduna zelako, eta horrek errealitatea faltsutu egiten zuen), eta, bestetik, Euskal Herriaren ikuspegi partziala ematen zutela (batzuen ustez ezker abertzalearena –Ezeiza ezker abertzaleari atxikia zegoen-; bestetzuena, aldiz, EAJrena ematen zuela, nazionalismo kontserbadorearen kutsua zutelakoan). Gehienak, ordea, ados zeuden kalitatezko dokumentalak zirela, saiakera landu eta ausarta zela euskal zinema nazionalaren oinarriak finkatzeko. Alabaina, *Ikuska* saila porrot komertziala izan zen: jende gutxik ikusi zituen dokumentalak zinema aretoetan, alde batetik, laburrak zirelako -10 minutu ingurukoak –, nahiz eta egokiak izan film luze baten aurretik jartzeko-; eta, bestetik, 35 mm-tan errodatuak zeudelako; hau da, Euskal Herriko zinema areto guztiak formatu horretan proiektatzeko egokituak ez zeudenez, *Ikuskak* ezin izan ziren herri gehien-gehienetan eman. Aldi berean, 1979an abiarazitako Eusko Jaurlaritzak ez zuen

begi onez ikusi *Ikuskaren* ildoari segida ematea, eta beste lehentasunak zituen. Zoritxarrez, beraz, *Ikuskekin* ez zen lortu proiektuan parte hartutako zinegile eta tekniko ugariak euskal zinema euskalduna egiten engaiatzea, eta proiektua bukatu zenean, gehien gehienak lehenago lanetara itzuli ziren: Madrilera edo espainolezko *zinema baskoa* egitera (Martinez, 2014: 214).

1.2.2.6.- Eusko Jaurlaritza Euskal Herriko zinema babestuz

1981tik 1989ra bitarte, euskal gobernuak martxan jarria zelarik, Eusko Jaurlaritzak Euskal Herriko zinemaren aldeko apustu sendoa egin zuen, filmen kostuaren %25eko diru-laguntzak ezarrita. Horri gehitu behar zitzaizkion 1982an emititzen hasitako ETBren emisio-eskubideen erosketa –beste %25- eta Espainiako gobernuaren “Miró legea” delakoa –aldeaz aurretiko diru-laguntza, %50rainokoa-. Hortaz, 80ko hamarkadan, euskal film baten finantziazioa ia %100koa izan zitekeen.

Hizkuntzari dagokionez, gaztelaniaz egindako filmak ziren, nahiz eta gai aldetik euskal errealitatea kontatzen zuten, hala nola, *Segoviako ihesa* (I. Uribe, 1981), *Tasio* (M. Armendariz, 1984), *La muerte de Mikel* (I. Uribe, 1984), *Akelarre* (Olea, 1984), *27 ordu* (M. Armendariz, 1987), *Ander eta Yul* (A. Díez, 1989). Garai hartako euskarazko film luze bakarra –animaziozkoak kenduta, noski- Antxon Ezeizaren *Ke arteko egunak* (Antxon Ezeiza, 1989) izan zen. Era berean, aipatu behar dira Irati produkzio-etxearen hiru film ertainak, euskaraz eginak: *Ehun metro*, *Hamaseigarrenean aidanez* eta *Zergatik panpox* (1985), zinemaren munduan euskara sartzearen aldeko apustu duinaren erakusgarri. Film ertainaren euskarri desagokiak, ordea, Eusko Jaurlaritzaren ahalegin txalogarri hori zapuztu zuen. Garai hartan, Pérez Gómezek (1986: 21) adierazi zuen euskal zinemak oztopo purista hori gainditua zuela: “El cine vasco es aquel que se hace

en Euskadi con temas, mentalidades y gentes de allí. Solo los fundamentalistas siguen reclamando el idioma como certificado de garantía”.

1.2.2.7.- Euskal zinema definitu ezinik jarraituz

Bitartean, nolahi ere, eztabaida teorikoak jarraitzen zuen, Euskal Herriko zinemaren (“Cine vasco” delakoaren) definizioari ekarpen berriak eginda: “euskal zinema da euskal zuzendariek egindako edozein film” (Lasagabaster, 1995: 352); eta Angel Amigo ekoizlearen esanetan, euskal zinema ere bada euskal ekoizleek egindako edozein film, “también es vasca una película de romanos rodada en Sicilia y hablado en latín, si el producto es de una empresa vasca” (Roldan Larreta-n aipatua, 1995: 40).

90eko hamarkadan, hain definizio zabal batekin aski ez bazen, Kepa Sojok (1997: 133-134) beste ahalegin bat egingo du Euskal Herriko zinema definitzeko: “aquellos productos realizados por directores nacidos o hechos en el País Vasco, dentro de una serie de hechos relacionados o no con el País Vasco, pero básicamente ambientados en los límites de Euskal Herria o en otros lugares del mundo pero mostrándose las inquietudes de los protagonistas siempre que estos representen ser vascos”. Halako definizio lauso batekin, badirudi euskal zinemaren inguruko eztabaida teorikoak hondoan jo zuela.

Beste muturrean dugu Juan Miguel Gutiérrezen ikuspegi berria euskal zinemaren berezko ezaugarriei buruz. Gutiérrezek (1997) aldarrikatzen duena da euskal molde bat istorioak kontatzeko, irudiak eta soinuak modu bereizgarri batean erabilia; euskal zinema bat, berezko tempo eta barne-erritmoa izango duena. Horretarako, euskal ahozko literatura aztertzen du (koplak zaharrak, erromantzeak, bertsolariak), musika-arteak (txalaparta, melodiak, etab.), arte plastikoak (historiaurrean ere arakaturik Oteizak

eta bestek eraginda) arte keinuen bidezkoak (dantzak, koreografiak). Narrazio moldeen barruan, noski, euskara bera ikertzen du, zinemara eraman nahirik.

Gutiérrezen esanetan, benetako euskal filma izan dadin, ez da nahikoa euskaraz izatea, baizik eta euskara narrazio moldearen barruan txertatzea. Horretarako, ordea, film bakarra hartzen du erreferentziatzat, bere ikus-entzunezko euskal lengoaiaren proposamenaren irteera eta helmuga puntua bere horretan: *Ama Lur* (Nestor Basterretxea eta Fernando Larruquert, 1968) dokumentala. Gutiérrezek *Ama Lur* proposatzen du, nagusiki gaztelaniaz bada ere (euskarazko pasarte batzuekin) berezko euskal narrazio-moldea jarraitzen zuelako, bertsolaritza, ahozko tradizio eta kopla zaharren erritmoa muntaian erabilia (generikotik zehatzera, handitik txikira, metafora modura). Elipsien bidez, Larruquertek eta Basterretxeak atzekoz aurrerako teknika erabili zuten muntaian, kopla zaharren trantsizioak, adibidez, dokumentalaren sekuentzia batean, harri-jasotzaile baten harri borobila pilotari baten pilota bihurtzen da.

Larruquertek (1968) berak honako hau zioen *Ama Lur* filmari buruz :

Nuestra intención es hacer un cine vasco, lo cual resulta muy complejo. Hacer cine vasco, como pintura vasca no quiere decir rodar temas vascos o pintar aldeanos con boina. Lo importante es que nuestro cine, a pesar de nosotros, se vea vasco. Queremos captar el espíritu y la forma. Un cine vasco, lo mismo que el de cualquier otra región española o cualquier otro país, debe tener una característica propia, según como sea es pueblo, su comportamiento, su forma de vida; su forma de estética, en una palabra.

Zernahi gisaz, eta “Euskal Herriko zinemaren” etiketa laburbiltze aldera, haren existentziaz eztabaidatu duten kritikari batzuek ikuspegi enpiriko edo soziologikotik

egin dute (Zunzunegui, 1985; de Pablo, 1998; Roldán Larreta, 1999) eta ondorioztatu Euskal Herriko zinema ezin dela ukatu baina ezinezkoa dela hura definitzea, oso konplexua baita. Ikuspuntu psikoanalitikoago batetik, berriz, Martí-Olivellak (1997: 207-209) dio euskal zinema “subjektu etorkin” duala bihurtu dela, izan ere, alde batetik, bere migrazioaz ohartu da eta hura baliatzen du; eta, bestetik, ez dago inoiz etxean:

“Basque cinema has become a kind of dual “migrant subject”, one that is fully aware of and exploits its migrancy and another that is never at home since home is predicated as violent and/or nonexistent” (...) “Basque cinema becomes a “migrant subject” always already alien, a cultural and political stranger to itself”.

Horren haritik, Gabilondok (2003: 93) honakoa gaineratzen du: “Rather, the contradictory negativity of Basque cinema –nonexistent but existent- needs to be analyzed historically as a form of simultaneous repression and representation”.

Gabilondo eta Martí-Olivella bezalako autoreek “uncanny” (arrotza, arraroa) kontzeptu freudianoa erabiltzen dute euskal zinemaren identitate paradoxikoa ulertzeko: zinema bat ukatua eta baieztatua aldi berean, kanpotar politiko eta kulturala bere buruarentzat. XXI. mende hasieran film bat baldin badago eztabaida hau guztia irudikatzen duena hori Julio Medemen *Euskal pilota: larrua harriaren kontra* dugu. Hain justu, Joseba Gabilondok dioenez, zenbait alderditatik, Euskal Herriko zinemaren existentzia bere ukaziotik baino ez da onartzen. Medemek, istorio bitxi bat kontatu baino, nahiago du euskal auzia errealitatean kokatzea, bai politikoki bai historikoki. Hori lortzeko, iritzi-espektro plurala duen jendea filmatzen du Euskal Herriko egoerari buruz mintzo. Hala ere, nahiz eta erabilitako zinema teknikak txaloak jaso, *Euskal pilota*-k estreinalditik bertatik kritika bortitza eta irrazionalak jaso zituen espainiar

estatuko zenbait sektoretatik, bereziki Alderdi Popularretik. Gabilondoren (2003: 94) ustez, horrek baieztatu baino ez du egiten euskal zinemaren kanpotar jitea, zeren bere existentzia bere ukaziotik eta errepresiotik baino ez da onartzen .

1.2.2.8.- Euskal gobernuaren zinema politika, laiotzetik

Beste tokietan ez bezala, 80ko hamarkadako diru-laguntzen politika oparoak ez zuen ekarri industria bat sortzea euskal zinemagintza sustatzeko. Euskal gobernuak onartu bazuen ere ekoizpenak nabarmen handitu zirela, Kultura Saileko arduradunek –Joseba Arregi buru- uste zuten euskal filmek ez zutela kalitatearen bermarik. Produktua ez zitzaien gustatu: ez itxura eta ez mamia, izan ere, euskal zinegile gehienek ikuspuntua urrunduz egiten zen ikuspuntu instituzionaletik. Hori ikusita, 90eko hamarkadan, Eusko Jaurlaritzak erabaki erratiko hartu zuen: ordura arteko politika zinematografikoa deuseztatzea eta koprodukzioan sartzea, Euskal Media sozietatea sortuta, merkatuan lehiatuko duen euskal ikus-entzunezko industria bat sortzea helburu, baina diru-laguntza kenduta eta inbertsioaren kontzeptua ezarrita. Horrela, Euskal Mediak errentagarria ez zen Euskal Herriko zinemari arnasbidea kendu zion. Zenbait produkzio etxeri dirua esleitzerakoan izandako faboritismoa tarteko (Roldán Larreta, 1995: 217), eta diru-laguntzak ukatzen zitzaizkiela ikusita, talentu handieneko zinegileek (Bajo Ulloa, Medem, De la Iglesia, Urbizu, Calparsoro) uko egin zioten euskal zinemaren etiketari, estugarria iruditzen baitzitzaien, eta gehienak Madrila joan ziren lanera. Gabilondok “uncanny” edo “unheimlich” hitza erabiltzen du paradoxa hori deskribatzeko, eta bere irudiz euskal zinemaren etxe arrotz horretaz ari denean, egiazki nazioari/aberriari buruz ari da, alegia, historikoki ukatutako aberriari buruz.

Bi hipotesi horietan, hortaz, alienazio puntu bat iradokitzen bada ere, bien ardatza etxearen nozioa dugu, batetik, Euskal Herriko zinema (“Cine vasco” delakoa), irrikatutako aberri modura ageri da, ukatu behar den desira-objektu lortezina. Eta, bestetik, zerbait familiarra da asmoz, etxeakoa. Baina Gabilondok (2002: 264) dioen gisan “uncanny”-rekin-, etxera itzultzen denean modu arrotz eta lazgarrian egiten du: “Basque cinema occupies a distinctive position among contemporary Spanish discourses of subject formation. It is characterized by an uncanny questioning of its own identity and existence which is not found in, for example, Basque literature and art”.

1.2.2.9.- XXI. mendetik aurrerako euskal zinema

Zorionez, 1996tik aurrera, Eusko Jaurlaritzak konturatu egin zen Euskal Mediak euskal zinemara ekarritako galeraz, eta Joseba Arregik defendatutako politika zokoratu egin zen. Hala ere, Euskal Herriko zinema sustatzeari buruzko gogoetaldia espero baino gehiago luzatu zen, eta zenbait urtetan sektorea ia geldirik egonda gero, 2003an Eusko Jaurlaritzako Kultura eta Industria, Merkataritza eta Turismo sailek *Ikus-entzunezkoaren Liburu Zuria* aurkeztu zuten. Gerora jarraipena izan duen urratsa izan zen, euskal ikus-entzunezkoa garatzeko, enpresa, finantza eta industria mailako neurriak hartu dituen, eta ETBri funtsezko zeregina eman diona euskal zinemaren industria bultzatzeko (Roldán Larreta, 2004).

Esan bezala, euskal zinema zalantzez beteta sartu zen 2000. urtean finantzaketa publikoari eta izaerari dagokionez, harik eta euskal erakundeek aipatutako ildo berria abiarazi zuten arte. Horrekin batera, euskal zinemaren kontagaiak ere zabaltzen joan ziren. Hala, XXI. mendeko lehen hamarkadaren hasieran, kutsu politikoa zuten filmak estreinatu baziren ere, besteak beste, *Yoyes* (Helena Taberna, 2000) eta bazterrak

harrotu zituen *Euskal pilota: larrua harriaren kontra* (Julio Medem, 2003) (biak gaztelaniaz filmatuak), 2005etik aurrerako euskarazko zinemak ordura arte ia jorratu gabea zen komediaranzko bidea hartu zuen (*Aupa Etxebeste*, *Kutsidazu bidea*, *Ixabel*, *Eutsi*, *Urte berri on, amona!*, *Bypass*), dokumentala ere joera bihurtuta –*Nomadak TX* eta *Agian* (2006), *Amerikanuak* (2010), *Bertsolari* (2011), *Zuloak* (2012), *Barrura begiratzeko leihoak* (2012) eta *Galerna, ekaitz ezezaguna* (2012)-. Era berean, zinegile batzuek, beraien lehen opera primak zuzendu zituzten, Kimuak euskal film laburren katalogoaren bidez zenbait nazioarteko sari irabazi eta gero (Telmo Esnal eta Asier Altuna –horiek beti euskarazko lanekin-, Jose Mari Goenaga eta Jon Garaño, Borja Cobeaga, Koldo Serra,...).

2005. urtea inflexio puntua izan zen euskal zineman. Izan ere, urte hartan *Aupa Etxebeste!* (Asier Altuna, Telmo Esnal) filma estreinatu zen, 12 urteko lehorrea izan eta gero (euskarazko azken filmak Koldo Izagirrereren *Offeko maitasuna* eta Arantxa Lazkanoren *Urte ilunak* izan ziren, 1992 eta 1993an). Dokumentalak alde batera utzita, 2006an fikziozko komedia bat estreinatu zen: *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (Fernando Bernués, Mireia Gabilondo). 2007an, *Eutsi* (Aberto J. Gorritiberea). 2009an, *Ander* (Roberto Castón) eta *Zorion perfektua* (Jabier Elortegi); 2010ean, *80 egunean* (Jose Mari Goenaga, Jon Garaño) eta *Izarren argia* (Mikel Rueda); 2011ean, *Arriya* (Alberto J. Gorritiberea), *Urte berri on, amona!* (Telmo Esnal), *Zigortzaileak* (Arantza Ibarra) eta *Bi anai* (Imanol Rayo), eta *Mugaldekoak* (Fernandu Bernués, Mireia Gabilondo); 2012an, *Dragoi ehiztaria* (Patxi Barko), *Bypass* (Patxo Telleria, Aitor Mazo), *Baztan* (Iñaki Elizalde), eta *Xora* (Peio Cachena); 2013an, *Amaren Eskuak* (Mireia Gabilondo); 2014ean, *Lasa eta Zabala* (Pablo Malo) eta *Loreak* (Jose Mari Goenaga, Jon Garaño); 2015ean, *Amama* (Asier Altuna); 2016an, *Igelak* (Patxo Telleria); 2017an,

Handia (Jon Garaño, Aitor Arregi); 2018an, *Oreina* (Koldo Almandoz), *Errementari* (Paul Urkijo), *Dantza* (Telmo Esnal) eta *Soinujolearen semea* (Fernando Bernués); eta 2019an, *Agur Etxebeste!* (Telmo Esnal, Asier Altuna).

Hona hemen 2005etik aurrera egindako euskal filmen zerrenda, fikziozkoak nahiz dokumentalak, ikusle-kopurua eta bildutako diru-kopurua jarrita¹:

URTEA	FILMA	ZUZENDARIA	IKUSLEAK	BILDUTAKO DIRU-KOPURUA
2005	<i>Aupa Etxebeste</i>	Asier Altuna, Telmo Esnal	71.972	341.504,88 €
2006	<i>Kutsidazu bidea, Ixabel</i>	Fernando Bernués, Mireia Gabilondo	45.590	212.880,89 €
2006	<i>Nomadak TX</i>	Harkaitz Martínez de San Vicente, Igor Otxoa, Pablo Iraburu, Raúl de la Fuente	10.210	47.621,47 €
2006	<i>Agian</i>	Arkaitz Basterra	539	2.519,70 €
2007	<i>Eutsi!</i>	Alberto J. Gorritiberea	26.463	126.766,05 €
2009	<i>Ander</i>	Roberto Castón	704	2.937,80 €
2009	<i>Zorion perfektua</i>	Jabier Elortegi	6.282	33.682,74 €
2010	<i>80 egunean</i>	Jose Mari Goenaga, Jon Garaño	22.258	122.595,70 €
2010	<i>Izarren argia</i>	Mikel Rueda	25.228	133.876,66 €
2010	<i>Zigortzaileak</i>	Arantza Ibarra	4.513	18.532,95 €

¹[ICAA](#)

2010	<i>Amerikanuak</i>	Nacho Reig	2.254	11.484,80 €
2011	<i>Arriya</i>	Alberto J. Gorritiberea	11.704	59.324,82 €
2011	<i>Urte berri on, amona!</i>	Telmo Esnal	31.745	177.531,97 €
2011	<i>Bi anai</i>	Imanol Rayo	3.477	19.057,44 €
2011	<i>Mugaldekoak</i>	Fernando Bernués, Mireia Gabilondo	624	3.163,14 €
2011	<i>Bertsolari</i>	Asier Altuna	16.295	81.249,50 €
2012	<i>Dragoi ehiztaria</i>	Patxi Barko	30.442	126.328,17 €
2012	<i>Bypass</i>	Patxo Telleria, Aitor Mazo	39.009	184.448,32 €
2012	<i>Xora</i>	Peio Cachena	625	3.798,20 €
2012	<i>Gazta zati bat</i>	Jon Maia	-	-
2012	<i>Zuloak</i>	Fermin Muguruza	1358	6.376,45 €
2012	<i>Barrura begiratzeko</i>	Eneko Olasagasti, Josu Martinez, Mireia	-	-

	<i>leihoak</i>	Gabilondo, Txaber Larreategi, Enara Goikoetxea		
2012	<i>Galerna, ekaitz ezezaguna</i>	Jabier Elortegi	-	-
2013	<i>Amaren eskuak</i>	Mireia Gabilondo	6.401	30.123,34 €
2013	<i>Asier eta biok</i>	Aitor Merino, Amaia Merino	28.382	154.419,59 €
2014	<i>Lasa eta Zabala</i>	Pablo Malo	64.686	328.359,57 €
2014	<i>Loreak</i>	Jose Mari Goenaga, Jon Garaño	52.533	272.867,69 €
2014	<i>Echevarriatik Etxeberriara</i>	Ander Iriarte	870	4.891,56 €
2014	<i>Goazen gudari danok</i>	Iban Gonzalez	513	693,00 €
2015	<i>Pikadero</i>	Ben Sharrock	-	-
2015	<i>Amama</i>	Asier Altuna	59.478	305.337,97 €
2016	<i>Igelak</i>	Patxo Telleria	31.137	156.331,95 €
2017	<i>Handia</i>	Jon Garaño, Aitor Arregi	133296	750.072,15 €

2017	<i>Arizmendiarrieta, gizon kooperatiboa</i>	Gaizka Urresti	2.296	9.649,30 €
2018	<i>Errementari</i>	Paul Urkijo	32.468	178.973,20 €
2018	<i>Soinujolearen semea</i>	Fernando Bernués	17.446	93.304,20 €
2018	<i>Oreina</i>	Koldo Almandoz	10.550	48.845,02 €
2018	<i>Gure oroitzapenak</i>	Oskar Alegria, Özcan Alper, Asier Altuna, Mireia Gabilondo, Eugène Green, Itziar Leemans, Josu Martinez, Fermin Muguruza, Ane Muñoz, Maider Oleaga, Carlos Quintela, Maialen Sarasua	1.099	5.113,41 €
2019	<i>Agur Etxebeste!</i>	Telmo Esnal, Asier Altuna	24.180	125.572,62 €

1.2.2.10.- Komunikazio-esparru propioaren beharra

Gaur egungo euskal zinemak duen itzala ongi antzemateko, bere ingurumarian jarri behar da arreta, alegia, euskarazko komunikabideek orokorrean bizi duten egoeran eta gizartean duten eraginean.

Aitor Zuberogoiak (2003) bere Doktore-tesian ondorioztatzen du prentsa abertzalean historikoki euskara beti izan dela egoera diglosikoan, eta urteak igarota, ezta gaur egungo kazeta bakar batean ere euskararen presentziak ez duela hazteko joerarik (kasu gehienetan, justu kontrakoa), euskarak erdaren parean bazter-hizkuntza izaten jarraitzen baitu. Hori gogoan, honako gogoeta metaforikoa egiten du: “prentsa abertzale elebiduna urrezko kaiola bihurtu da euskararentzat, eta haren egoera diglosikoa betikotzen du” (2003: 528).

Masa-hedabideek gizartean zenbateraino eragin dezaketen jakinda (iritzi publikatuak iritzi publiko sortzaile baitira), euskara bezalako hizkuntza gutxituek beren errealitatera egokitutako komunikazio-ereduak garatu beharuko lituzkete, eta euskarazko produktuen bidez berezko identitate bat eskaini liezaiokete hedabide-kontsumitzaileari. Hain zuzen, hori egin ezean, beraienak egingo du. Horren kari, Gartzia, Idoiaga, eta Zallok (1999: 412) azpimarratzen dutenez, sistema mediatikoa eta kultura-industria ezinbesteko osagai sozializataileak dira:

El sistema mediático y de industrias culturales (disco, libro, cine, prensa, radio, televisión) (...) es el otro componente socializador decisivo [bestea hezkuntza baita, egileen ustez]. La mayor parte de la cultura normalizada tiene su origen en su ámbito o se transmite a través de él. (...) La importancia en sí misma de un sistema mediático autorreferencial es definitiva en una sociedad moderna (...) Una comunidad se hace en torno a la gestión de sus problemáticas.

Orobat, Josu Amezagak (2012) nabarmentzen duenez, euskarazko komunikabideek garrantzi estrategiko izugarria dute. Bere irudiko, alde batetik, kontuan hartu behar da 2012ko V. Inkesta Soziolinguistikoaren arabera azken hogeitun urtean euskararen ezagutzak %40 goiti egin duela, baina erabilerak %4 baino ez. Eta bestetik, desoreka hori egonda ere, positibotzat hartu behar da euskaldunen erdiak baino gehiagok (450.000) euskarazko hedabideak kontsumitzea, modu batera edo bestera. Horren aurrean, euskarako komunikabideen aldeko apustu estrategikoa proposatzen du Amezagak (2012), “eta eskola sisteman bezala itun bidezko komunikabideen sistema bat diseinatzen hasi beharko litzateke, non komunikabide publiko eta pribatuez gain, beren eginkizun sozial bazterrezina eta eskolaren osagarritasuna bermatuko dituzten komunikabideak taxuz eratuko diren (...) Euskaldun sakabanatuak euskarazko komunikazio espazioan sartzeko bide eraginkorrak eta, horren ondorioz, erabilera areagotzeko tresna paregabeak dira komunikabideak”².

Euskal ikus-entzunezkoei dagokienez, Euskal Telebistak sortze-helburuen artean zituen bai euskararen normalizazioa sustatzea bai euskal kulturaren zabaltzea, eta horien barruan, ikus-entzuleengan ohitura sortzea telesailak zein filmak euskaraz kontsumitzeko. ETBk lehen emanaldia egin zuenetik, 1983an, bidea argilunez beterik ageri da, eta ez dirudi EITB taldeak azken 30 urteotan bilakaera logikoa izan duenik bere sortze-helburuak betetzeari dagokionez, nahiz eta aitortu behar zaion hezkuntza sistemarekin batera ekarpen garrantzitsua egin duela euskara eta euskal zinema normalizazio bidean jartzeko.

2 <https://www.berria.eus/paperekoa/1513/004/001/2012-03-17/komunikabideak-estrategikoak-dira.htm>

Aranaren hitzetan (2013), “ETBko hasierako audientzia datuek erakusten zuten amaierarik ez zeukan gorako joera. Astiro baina gora zihoan ETB euskarazkoa. Baina ETB1 eta ETB2ren arteko jarrera dikotomikoa gertatu zenean gertatu zen aldaketa. Euskarazkoan, kirola eta umeak eta, gaztelaniazkoan, jendarte osoarendako informazioa, iritzia... Eredu dikotomiko horrekin ez da lortu euskarak presentzia mediatiko sendoa edukitzea. Izan ere, umeak, gazte eta heldu izatera iristen direnean, ETB1ekin ez dute nahikoa”³.

Gisa berean mintzo da Amezaga (2012), ETBren eredia berraztertzeke beharraren alde, eta “agortutzat” ematen du 1992an finkatutako eredu duala, “kaltegarria izatera iritsi baita hein batean”. Bere esanetan, ereduan dago arazoa, eta “ETB1ek gaur egun duen arazo nagusia ETB2 da”. “Gaztelaniazko telebista pisu handia eta proiektzio soziala irabazi duen heinean, euskarazko telebistari espazioa kentzen joan zaio. «Euskara tradizioaren eta umeen hizkuntza gisa agertzen da; gaztelera, berriz, gaurkotasuneko politikagintza, aisia eta kanpoko fikzioarena. Ez dago, gainera, zubirik bi hizkuntzen artean”.

Komunikazio-esparru propioa eraikitzea, beraz, funtsezkoa da euskara eta euskal kulturaren biziraupenerako. Hedabideetan euskara diglosian bizi bada, euskal zinemaren kasuan, diglosia hori are larriagoa da. Jose Maria Sanchez Carrión *Txepetxek* frogatu bezala (1991:33-71), hizkuntzen ikaskuntza- zein transmisio-prozesuen oinarrian, bi norabideko zirkuitua dago: motibazioa-ezagutza-erabilera/erabilera-ezagutza-motibazioa. Txepetxen eskemaren arabera, euskaldun berriek motibaziotik abiatzen dute

3 <https://goiena.eus/arrasate/1386609363569-edorta-arana-eitbren-eredu-dikotomikoa-aldatu-egin-behar-da-gaina-jo-du-eta>

ikaskuntza-prozesua; eta euskaldun zaharrek alderantziz, erabileratik, hain zuzen. Haatik, zentralitate propiorik ezartzen ez duten ereduak, nekez motibatuko dituzte hiztun berriak. Egia da euskal zinemari dagokionez, 2005etik aurrera, batez beste, hiru film estreinatzen direla euskaraz urtero. Baina gainerako ekoizpenak haurrentzako filmak dira, gehienetan bikoiztuak, euskaraz egindako animazio-film urriak izan ezik.

Loraldiak loraldi, euskarazko zinemak presentzia eskasa du zineman, eta euskara, Zuberogoitiak dioen gisan (2003) ezer baino gehiago, hizkuntzari berari, politikari, bertsolaritzari edo folkloreaki buruz aritzeko baliabide mugatua baino ez bada, euskaldun berri potentzialek bizkor osatuko dute (osatzen dute) sekuentzia: “gauza garrantzitsuak erdaraz esaten dira, ergo euskara osagarria, anekdotikoa da, betelanerako baino ez da baliagarri, ergo euskaraz ez dago gune bizi eta komunikatzailerik”.

Hortaz, film gehien-gehienak Euskal Herriko zinema aretoetan erdaraz (gaztelaniaz nahiz frantsesez) estreinatzen direlarik, Sanchez Carriónnek izendatzen dituen “situaciones efectivas de uso” horietan hizkuntza gutxitua (ustez) ezgauza izanik, hizkuntza gutxitua ama-hizkuntza dutenek ere (oso sektore kontzientziadunek salbu) emeki-emeki beren hizkuntza mintzaira eskolagabe modura ikusiko dute, idatzizko gauzak, eta ikus-entzunezkoak ere bai, kontu garrantzitsuak, erdaraz esaten dira-eta. Beraz, erabilera-esparruen defiziten ondorioz, ez dute beren hizkuntzan alfabetatzeko ez gogorik ez beharrik sentituko, eta faktoreon baturak motibazio-hutsunea eragingo du, hizkuntzaren ordezkatzeko-prozesua bizkortuta (Zuberogoitia, 2003).

1.2.2.11.- Euskara naturalagoa hobetsiz

Loralditxo horretan, 2005etik 2015ra arte estreinatu diren 30 film horietan (dokumentalak barne), alde batetik euskara modu naturalago eta sinesgarriago batean erabiltzen da. De Pablok (2012:74) dioen gisan, “a presence of the Basque language in films that is more prominent and less artificial than it was during the 1980s”. Horrez gain, ikus-entzunezko produktuak, gaineratzen du Barambonesek (2011), sinesgarriak izan behar dira ikuslearentzat. Bere ustez, azken produktuak nolabaiteko koherentzia linguistikoa eta dramatikoa izan behar du. Eta elkarrizketa zinematografikoak ahozko diskurtsoa imitatzen saiatzen badira ere, ez dute lortzen ahozkoaren berezkotasun hori.

Euskara normalizazio bidean dagoen hizkuntza minorizatua bada ere, gaur egun ohikoa da euskaraz natural egingo duten aktore multzo aski zabala aurkitzea. Baina Barambonesek oroitarazten du 80ko hamarkadan aktore gutxi zegoela euskara modu naturalean egingo zuenik. Gaur egun ez da halakorik gertatzen, baina garai hartan ez zen batere erraza halako aktorerik aurkitzea. Anjel Lertxundi idazleak eta euskarazko bi film (*Hamaseigarrenean aidanez* eta *Kareletik*) zuzendu zituenak honako hau zioen gabezia horretaz:

Los mayores problemas que he tenido a la hora de la dirección de los actores han sido problemas del euskera, del recitado. Problemas de que los actores en algunos momentos, aunque fueran actores euskaldunes, no tenían el hábito suficiente de expresión en euskera, con lo cual desbarraban. (Rodán Larreta, 1997: 238n aipatzen den bezala)

Izardek dioenaren arabera (2003: 52), “gakoa ez datza egiazko testu bat idaztean, baizik eta errealitate sentsazioa ematen duen testu bat sortzean baizik”. Horren haritik, Barambonesek dio euskara batuaren erabilera testuinguru formaletara mugatzen dela,

eta horren ondorioz askotan sortzen direla Zabalbeascoak (2008), “deskokatzeak” deitzen dituen, gehienbat itzulitako elkarrizketen sinesgarritasunaren inguruan, pertsonaiek beren ezaugarri sozial, kultural, ekonomiko edo geografikoekin bat ez datozen hizkera edo euskalkia erabiltzen dutenean. Hala, ikusleari ez zaio sinesgarria egingo Getaria eta Orioko arrantzaleek euskara batuan hitz egitean,

Kareletik (Angel Lertxundi 1987) filmean gertatzen den bezala, sinesgarritasunaren kalterako. Hori, ordea, ez da gertatzen *Oraingo izen gabe*-n (José Julián Bakedano 1986). Durangaldeko baserri batean girotua, protagonistek bizkaieraz egiten dute berba, errealitatean egiten den moduan, eta horrela ikus-entzunezko testua koherentea da eta sinesgarria. *Oraingo izen gabe* film ertainaz aparte, 80 eta 90eko hamarkadan euskaraz filmatutako film gehienek batua erabiltzen bazuten ere, badira film batzuk, *Hamaseigarrenean aidanez* (Angel Lertxundi 1985) narrazioari koherentzia eta sinesgarritasuna ematen saiatzen direnak ahozketasunaren ukitua sartuta, hika erabilia. Ikusle eta kritikaren onarpen zabalak erakutsi zuen euskarak ere dramatizatzeko balio duela (Barambones, 2011: 10).

Gaur egungo euskarazko zinemara etorrita, Barambonesek azpimarratzen du hiru filmetan (*Aupa Etxebeste*, *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* eta *Eutsi*), eta kalitate artistikoa alde batera utzita, agerikoa dela ahalegin bat dagoela elkarrizketak hizkuntza arruntera ekartzeko, euskalkien bitartez, nagusiki gipuzkoarra, maila fonetikoan nahiz morfologikoan. Maila lexikoan, orobat, gaztelaniazko esamoldeak erabiltzen dira, errealitatean egiten den gisan, zerbait pentsaezina bikoiztutako bertsioetan. Horrek aditzera ematen du gidoilariak askatasun handiagoan ari direla hizkuntza aldaerak sartzeko, nahiz eta arau estandarrarekin bat ez etorri.

1.2.2.12.- Eragin konplexua euskal kulturaren

Gabilondo eta Colmeirok (2012: 93-94) nabarmentzen dute euskarazko zinema berri horrek eragin konplexua izan duela euskal kulturaren, irudimenezko eraketa berriak, izar sistema berriak eta esfera publikoan eztabaida berriak sortu baititu. Hala ere, gaineratzen dute kritikariek ez dituztela euskarazko film horien efektuak kontuan hartzen, izan ere, film horiek nolabaiteko ikus-goibeltasuna dute, zeinaren ondorioz aspergarriztat, ez zirikatzailetzat, parrokiakotzat edo kostunbristatzat (bertako ohiturak modu nostalgikoan irudikatuta) hartzen diren. Dena den, aurreko hamarkadetan ez bezala, honako hau nabarmentzen dute 2005etik goitiko euskal zinema horretaz: “These films do not elicit any Spanish fantasies about a primal scene in which a Basque subject is supposed to be violent” (Gabilondo, Colmeiro: 94).

Bestalde, Batkhin-en dialogismo eta heteroglosiaren teoriak (1981) azaltzen duten gisan (Gabilondo, Colmeiro 2012: 95ean aipatzen den bezala), Gabilondo eta Colmeirok diote hizkuntzaren afera ere historikoa dela, eta euskarak historikoki jasan duen menpekotasun eta errepresioa direla eta, literaturak funtsezko rola izan duela, bereziki ahozko literaturak eta herri antzerkiak, euskal kulturaren arazoak gehien irudikatu dituen espresibidea izan baitira. Euskal zinemaren norabide berriak literaturaren (ahozkoa eta idatzizkoa) lorratza jarraitu duela diote:

Discourses and representational strategies developed by literature (oral and written) shape the way in which Basque cinema in euskara approaches its Basque subject matter, shifting its discourse from the violence that marks so much earlier Basque cinema to class, gender and sexual struggles. (2012: 95)

1.2.2.13.- ETBren funtsezko papera

Azken hamarkadako produkzioan ETBren ekarpena garrantzitsua izan da, izan ere, azkenean, 2004ean, euskal zinemarekiko gutxieneko betebeharrak aintzat hartu eta gero (Ikus-Entzunezkoen Europako Legeak dio telebistek beren diru-sarreraren %6 produkzio independentean inbertitu behar dute), eta euskal zinema finantzatzeko ekarpenak egiteko konpromisoa onartu baitu, euskarazko zinema industriari jarraipena emango dion testuinguru ekonomiko eta kultural sendoa lortzeko ahaleginetan, nahiz eta 2010etik 2014ra bitarte, ETBren ekarpen hori erdira jaitsi zen. Miren Maniasek (2013) dioen modura, egungo egoerara iristea lortu da Espainiako Ministerioak, Eusko Jaurlaritzak, ETB eta ikus-entzunezko sektoreko hainbat eragilek euskal kulturaren alde –eta ikus-entzunezkoen alde bereziki- egindako apustu ekonomikoari eta haien artean adostutako hainbat hitzarmenei esker. Halaxe, ekimen ugari egin dira euskarazko zinema babestu eta sustatzeko, hala nola, arestian aipatutako Euskal Ikus-entzunezko sektorearen Liburu Zuria (2003), Kulturaren Euskal Plana (2004), Eusko Jaurlaritzak EAEn Ikus-entzunezko produkzioa sustatzeko finantziario dekretua (2007), Espainiako Zinemaren Legea (2007)- Espainiako hizkuntza ofizialkidetan egindako lanetara Kultura Ministerioak bideratutako laguntza lerro bereziaren garrantzia azpimarratuz- eta azkenik, Espainiako Ikus-entzunezko Komunikazioaren Lege Orokorra (2010) – zeinetan hizkuntza ofizialkidetan egindako telebista edukien programazioa arautzen eta babesten den– (Manias, 2013: 87). Hala ere, diru-laguntza lerro hori bertan behera geratu zen, PPko gobernua agintera heldu zenean.

Halaber, 2008an, *Aupa Etxebeste!* lanarekin hasitako bidea sendotu egin zen, ETBk eta IBAIAk eta EPEk lankidetzan hitzarmena sinatu zutenean euskal ikus-entzunezko ekoizpen independentea bultzatzeko. Akordio horren helburu zehatz bat zen

ikus-entzunezkoen alorrean euskara normalizatzea, euskarazko filmak sortu, ekoiztu, banatu eta estreinatuta, beti ere euskal produkzio-etxeen nazioarteko koprodukzioak bideratuz. Nolanahi ere, lehen genion bezala, onberegiak izango ginateke esango bagenu ETBk euskal zinema sustatzeko egindako ekarpena nahikoa dela, uste baitugu aski urrun dagoela erakunde publiko modura egin beharko lukeenetik: ikus-entzunezko edukien faktoria handia bihurtu, eta ahalik eta banaketa kanal gehienetara heldu, horien artean streaming plataformak lehenetsita. Aurrerago azalduko dugun moduan, paradoxikoa da euskal zinemak oparoaldia bizitzea, eta, aldi berean, ETBk fikziozko telesailei bizkar ematea.

Kontuak kontu, euskal zinematzat euskaraz egindako zinema hartzen bada, esan dezakegu euskal zinema 2005etik lozorrotik esnatu dela, zeren geroztik areto komertzialetan 30 film estreinatu baitira euskaraz edo gehiena euskaraz. Hamar urtetan, batez beste urtero hiru film estreinatu dira, horren aurretik anekdotikoa zena joera bihurtuta. Gibelean geratu dira 80ko hamarkadan euskal zinemaren izaeraren gainean izandako eztabaidak eta oinarri ekonomiko sendorik gabe ekoizten aritzeko eredu hauskorra. Mikel García Idiakezek (2011: 222) dioten bezala, “azken urteotako euskarazko uzta oparoa ikusirik, agerian gelditu da EAEn nahikoa baliabide tekniko eta artistiko ditugula agerian eta filmak egiteko nahia azaldu dute euskal zinemagileek”.

1.2.2.14.- Audientzia zabalago batera heltzea helburu

Dena dela, euskarazko zinemak bere bidea egin dezan, loraldi hori ona izaten ari bada ere, honako hau galdetu behar da: zer nolako filmak dira? Nola pentsatuak? Nola finantzatuak? Maniasen (2013: 87) esanetan kontuan hartu behar dira publikoaren kontsumo ohituretan eta zinemaren negozio-ereduan jazotako aldaketak, hala nola,

formatu eta eduki berrien ugaritzea, eta Internetaren etorrera. Euskal zinemagintzaren erronka nagusia bere ahuleziak sendotzea da: “batetik, euskal pelikulek orokorrean duten publikoaren erantzun kaskarra hobetzea, eta bestetik, produktuen maila hobetzea”.

Euskarazko zinemak bizi izandako loraldi horren harira, Gabilondo eta Colmeirok (2012) azpimarratzen dute arazo eta erronka berriak sortu direla. Beren irudiz, hizkuntzaren auzia ez da soilik linguistikoa, baita geopolitikoa ere. Euskaraz egindako euskal zinema, salbuespenak salbuespen, Euskal Herrian bertan egindako zinema da, elebitasuna edo hirueletasuna (euskara, gaztelania eta frantsesa), euskaldunei zuzendua, helburu ere baduena audientzia zabalago batengana heltzea, azpituduluak erabilia nazioarteko zinema jaialdietan. Esaterako, *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006) Donostiako Zinemaldian aurkeztu zuten eta Epaimahaiaren Sari Berezia irabazi zuen Peñiscolako Festival Internacional de Cinema de Comedia delakoan. *Ander* filmak, bestalde, CICAЕ saria irabazi izuen Berlingo Zinemaldian eta Violette d’Or Toulouseko Cinespaña festival delakoan.

Nolahahi ere, 2014. urtera arte fikziozko euskarazko film luzeek ez zuten errepikatu *Aupa Etxebeste!* filmarekin 2005ean lortutako arrakasta: 71.972 ikusle ikusle izan baitzituen. Geroztik ikusle kopuruak beheranzko joera hartu bazuen ere –80 egunean (22.087), *Izarren argia* (25.228), *Dragoi ehiztaria* (22.575) eta *Bypass* (36.008) izan ziren nabarmenenak–, 2014. urtea oparoa izan zen euskal zinemarentzat, zeren osoki euskaraz filmatua dagoen *Loreak* eta elebiduna den *Lasa eta Zabala* filmek 130.000 ikusletik gora bildu zituzten -52.533 ikusle eta 72.000 hurrenez hurren- IBAIAk emandako datuen arabera. *Lasa eta Zabala*k, beraz, *Aupa Etxebestek!* lortutako ikusle kopurua hobetzea lortu zuen.

Era berean, 2014ko Donostiako Zinemaldian, bi euskal film Sail ofizialean aritu ziren: *Loreak* (Urrezko Maskorra irabazteko lehian) eta *Lasa eta Zabala* (Lehiaz kanpo). *Loreak*-ek, gainera, London Film Festival, Zurich Film Festival eta Tokyo International Film Festival delakoetan parte hartzeaz aparte, Lehen Saria irabazi zuen Palm Springs International Film Festival-ean (Cine Latino Saria). Era berean, Feroz Sarietan sei izendapen jaso zituela, Itziar Aizpuruk Bigarren mailako aktore onenaren saria irabazi zuen. Film onenaren Goya sarietarako ere izendatu zuten, film eta jatorrizko musika onenaren kategorietan, hain zuzen. Horren ondotik, Espainiako Zinema Akademiak Ingelesa ez den hizkuntza batean egindako film onenaren Oscar Sarirako hautagai izendatu zuten. Nahiz eta azkenean film finalisten artean ez geratu, Oscar sarietarako lehian parte hartu zuen euskarazko lehen filma izan zen *Loreak*.

Amama-ri dagokionez, Donostiako Nazioarteko Zinemaldian Sail Ofizialean lehiatu eta gero, Euskal Film onenaren Irizar Saria irabazi zuen. Eta nazioarte mailan 70 zinema-jaialdietan parte hartu zuelarik, zenbait sari lortu zituen *Amama*-k, tartean, Nantesko Zinema Jaialdiko epaimahaikide gazteen saria, Ikuslearen saria Holandako European Minority Film Festival eta Grenobleko Ojoloco Zinema-jaialdian.

Euskal zinemaren loraldi berri horretan, 2015 eta 2016 urteak emankorrak ez izan arren (*Amama* eta *Igelak* baino ez ziren estreinatu, hurrenez hurren), 2017an estreinatu zuten inoizko euskal film ikusiena izan dena: *Handia* (Jon Garaño, Aitor Arregi) bai leihatilan -ICAAren arabera 133.296 ikusle izan baitzituen, gisa horretan Iñaki Aizpururen *Erreportariak* (1984) gaindituta, alegia, ordura arte euskarazko film ikusiena zena, 90.085 ikuslerekin-. *Handia* ere euskal film sarituena ere izan dugu: Donostiako Zinemaldian Epaimahaiaren Sari Berezia eta Euskal Zinemaren Irizar saria irabazteaz gain, Goya sarietan 10 sari lortu zituen zeuzkan 13 izendapenen artean

(Horien artean aktore berri onenaren saria, ile-apainketa eta makillaje onenaren saria eta musika onenaren saria, nahiz eta Zuzendari onenaren eta film onenaren sariak ez lortu).

Beraz, baikor izateko moduko datuak dira, are gehiago jakinda 2005ean sarreren salmenta 2014. urtean baino %35 altuagoa zela, Euskal Ekoizle Burujabeen Elkarteak (IBAIA) nabarmendu zuenez. Nolanahi ere, gorabehera ekonomiko horiek ez dira harrizkeoak, zeren, Barambonesek (2011) dioen moduan, euskarak zinemarekin duen harremana ez du inoiz jarraipenik izan Euskal Herriak ekoiztutako ikus-entzunezko testuen hizkuntza kodearen parte izateko, eta euskarazko film gutxi egitea diglosia egoeraren isla baino ez da. Alde horretatik, zinemak duen egiteko sozial eta kulturala hizkuntza nagusiek -gaztelaniak eta frantsesak- hartuta dago. Ekoizpen eta ikusle-kopuru datuek adierazten dute mota honetako produktuen kontsumoak euskaldunen ohituretatik kanpo egoten jarraitzen duela.

1.2.2.15.- Euskal zinemaren erronkak

Euskal zinemaren finantziatorako nahiz banaketarako, gero eta garrantzitsuagoa dugu nazioartekotzea lortzea, alegia, filmaren eskubideak beste herrialdeei saltzea. Batzuetan, eskubideak modu globalean saltzen dira mundu osorako, filmaketa bera hasi baino lehen, *Handia*-rekin gertatu bezala. Beste formula bat izaten da eskubideak herrialdez herrialde saltzen joatea, film jakin bat prestigioa eta interesa sortzen doan neurrian. Era berean, koprodukzioak handitzen ari dira, euskal filmak nazioarteko merkatu eta zinema jaialdietan lortzen ari diren harrera onari esker. Zentzu horretan, nabarmentzekoa da EPE-APV euskal ekoizleen elkarteek osatutako Basquezinema katalogoa, xede duena euskal ikus-entzunezkoen ikusgarritasuna handitu eta nazioarteko hedapena bultzatzea.

Dena den, eta aurretik aipatutako ekimenek botila erdi beteta ikusteko arrazoiak ematen badituzte ere, Maniasek (2013: 87) dioen moduan, euskarazko fikziozko zinemak 2000ko hamarkadan hasitako bidezidorrak ez du jarraipen errazik:

Batetik, zinema kontsumitzeko ohiturak aldatu egin direlako, eta horrekin batera, mundu mailako zinema industriaren balio kate osoa (produkzioa, banaketa eta emanaldia). Eta bestetik, kontuan hartu behar da bizi dugun krisi ekonomikoaren ondorioz, BEZaren igoerak zinema-sarreren prezioa nabarmen garestitu duela, eta azken urteotan kultura sustatzeko diru laguntzak nabarmen gutxitu direla.

Halaber, Barambonesek (2011) zehazten du datu soziolinguistikoaren arabera bistan dela ezinezkoa dela euskarazko zinema produkzio egonkor bati eustea, azken finean, zinema, balore artistikoa albo batera utzita, industria jarduera dela, helburu duena etekin ekonomikoa lortzea. Eta modu horretan, hizkuntza gutxitu bat erabilia zinema produkzioa garatzeko aukerak nahiko urriak direla. Horregatik, ezinbestekoa da administrazioan beharrezko neurriak hartzea euskarazko zinema sustatzeko, baita euskarara bikoizteko edo azpтитuluak jartzeko ere, ekoizleek jarduera horretan dirua inbertitzeari ekin diezaioten. Nolanahi ere, ohartarazten du diru-laguntza publikorik gabe ezinezkoa dela euskarazko filmik aurrera ateratzea. Eta beste hainbeste areto komertzialetan euskarara bikoiztutako estreinaldiei eta DVDn banatutakoei begira.

Gure zineman irudikatzen diren askotariko identitateak gorabehera, bistakoa da urtero hiru film euskaraz egitea ez dela nahikoa diglosiaren gurpiletik ateratzeko eta euskal hiztunen imajinarioan ereduak sortzeko (euskal “star system”a) eta esfera publikoan eztabaidak sortzeko. Amezagak eta Aranek dioten moduan:

Euskal Herrian hizkuntza-komunitatea eta komunitate politikoak bat ez datozela kontuan hartuta, noraino eraikitzen dira erreferentzia-eremuak hizkuntzaren errealitatearen gainean, edo honek hura baldintzaturik?. Zernahi gisaz, baserriaren eta hiriaren artean mugitzen den eta zenbait azpi-identitate irudikatzen dituen euskal zinemari emandako hats berri hau biziki onuragarria izango da euskal identitatea eta bere ezaugarri nagusia, euskara, indartzen joateko, komunikazio-esparru propioa eta auto-zentratua lor dezagun, agerikoa baita erdarazko hedabideen eragin erdaltzale gero eta handiagoa. (Nor ikerketa-taldea, 2000: 113)

Diru-laguntza publikoaren inbertsioa funtsezkoa izanik euskal zinema sustatzeko xedez, gehitzen du Maniasek (2012), aurrean duen erronka ez da makala: publikoarekin duen harremana berreskuratzea eta ekoizpenari jarraipena ematea, ikusleen arreta pizten duten produktu landuagoak eskainiz, beti ere kontuan hartuz pauso bat haratago eman beharko litzatekeela, promozioan eta arlo artistikoan gehiago inbertitu, aurrekontu handiagoko filmekin arrakastaren bidea errazago aurkitzen delako.

Hona hemen Frantziako CNC delakoak (Centre National du Cinéma et de l'Image animée) bere helburuen gainean dioena, euskal zinemarentzako bide irakusle izan dadintzat: “Le succès du cinéma et de l'audiovisuel français est avant tout le résultat du génie créatif français, mais seuls les pays qui développent une politique publique ambitieuse peuvent préserver et développer une industrie nationale de l'image animée”. Horra hor gakoa euskal zinemagintzak noizbait arrakastaren bidea aurkitu eta goiari eutsi diezaion.

1.2.2.16.- Streaming plataformak

XXI. mende hasierak euskaraz egindako zinemaren loraldi apal bat ekarri zuen moduan, streaming-aren iraultza edo komunikazioaren digitalizazioa deiturikoa ere heldu zen. Internetaren sorrerak eta hedatzeak paradigma aldaketa bat ekarri zuen ondasun sinbolikoen ekoizpen, zirkulazio eta eskuratzean. Etenik izango ez duen prozesua dirudi, aktore global berri eta erraldoiak buru dituen, estatu eremuetatik askoz haratago doana, eta, esfera mediatikoari dagokionez, ikus-entzunezko edukiak nagusi dituen beste euskarrien kaltetan. Goranzko joera horren adierazle, hona hemen 2019ko datu bat: interneteko trafiko global osoa kontuan hartuta, % 60,6 bideo streaming-a dugu (Spangler, 2019).

Dena den, 2005etik urtero batez beste hiru euskal film estreinatzen badira ere (EITB korporazio publikoaren babesari esker, eta baita ere Estatuak hizkuntza koofizialetan ekoiztutako lanentzako fondoaren laguntza tarteko; dagoeneko desagertua, zoritxarrez), eta Katixa Agirrek (2019: 4) dioen bezala, euskal zinemaren loraldi horretan beste zerbait gertatzen hasi zen: euskaraz ematen zuten telebista kanalen proportzioaren beherakada nabarmena etorri zen; izan ere, alde batetik, TDTa heldu zen, zeinean euskarazko kanal bakarra gehitu zen (ETB3), eta dozenaka kanal gehiago gaztelaniaz; eta, bestetik, streaminga ugaldtu zen, internet bidezko eduki-aukera amaigabeari hasiera emanda. Ondorioz, ETB1 eta ETB3 telebista kanalek duten audientzia murrizten joan da -hutsaren hurrengoa izan arte-, eta gaztelaniaz eta beste hizkuntzetan dagoen eduki mordoaren aurrean, euskarazko zinema itxaropen bakarra bilakatu da.

Aukera hori 2016an heldu zen, Netflixek erabaki zuenean Moriarti Produzekioak- en Loreak (2014) filmaren emisio- eskubideak erostea streaming bidez eskaintzeko. Izan ere, zinema aretoetan filmak arrakasta handirik izan ez bazuen ere, kritika nahiz sari aldetik harrera ona izan zuen: Donostiako Zinemaldiko Sail ofizialean lehiatu eta gero Oscar sarietarako lehian parte hartu zuen euskarazko lehen filma). Ondotik, beste bi euskal film gehitu zituen Netflixek streaming bidez eskaintzeko: *Handia* (2017) eta *Errementari* (2018). *Netflixek*, gainera, *Handiaren* finantziazioan parte hartu zuen, eta horri esker euskal film batek inoiz izan duen aurrekontu handiena lortu: 3,5 milioi euro, eta horrela, baita Estatu mailan film baten batez besteko aurrekontua ere, 3,1 milioikoa baita. Horrez gain, filma, estreinatua izan baino lehen, salduta zegoen. *Errementari*-ren kasuan ere Netflix proiektuan sartu zen, kasu honetan banatzailearekin tratua eginda, filma muntaketa fasean zegoela. Beraz, Netflixek aurrekontuaren zati garrantzitsu bat jarri zuen, postproduktzioarako beharrezkoa zena, hain zuzen. Hiru film horiek bide erakusle dira hemendik aurrera euskal zinematik bere txokoa egin dezan Netflixen.

Begi-bistakoa da aipatu hiru film horiei sortu zaien aukera Netflixeko katalogoan egonda. Bi kasuetan, proiektua bideragarria izatea bermatu dute finantziazioan parte hartuta. Eta bestean, banaketa globalean lagundu zuten. Hau da, ezinezkoa izango zena zinema aretoetan erakutsita. Horri guztiari esker, mundu osoan zehar jende askok entzun du euskara lehenbiziko aldiz. Alabaina, ez dago arrazoirik pentsatzeko ia 200 milioi familietara heltzen den Netflixek hizkuntza minorizatuekin aparteko sentsibiltatea duenik. Hau da, atzean arrazoi ekonomikoak baino ez daude, euskal zinematik gaur egun duen ospe ona baliatuta.

Hain zuzen, hizkuntza minorizatueta errodatutako *Loreak*, *Handiak* edo *Errementari* bezalako filmak bat datoz Netflixek duen *long tail* (isats luzea) filosofia eta

teoria ekonomikoarekin, zeinaren arabera gutxiengo handi batentzako diren produktu askok, batera jarrita, publiko gehiago lortu dezaketen gehiengo batentzako egindako produktu batek baino. Internetaren aroan memoria eta banaketaren kostua murriztu denez, jada ez da beharrezkoa negozioa arrakasta handiko produktu gutxi batzuetan oinarritzea.

Zoritxarrez, ordea, badirudi *long tail* delakoaren eradua agortzear dagoela. “A punto de entrar en la mayor batalla de su historia por la aparición de competidores directos (Disney+, WarnerMedia, Apple TV Plus...), de manera creciente Netflix intenta aferrarse a los grandes éxitos para asegurar su liderazgo”. (Agirre, 2019:17). Era berean, Europako Batasunean bada hizkuntza aniztasunaren aldeko 2018/1808 direktiba, 2020tik aurrera nahitaez bete beharrezkoa eta Europako Batasunean operatu nahi duten streaming plataformei eskatuko diena edukiaren % 30 europarra izatea.

Beraz, zer egin dezake euskal zinemak egoera berri horretara egokitzeko? Agirrek ondorioztatzen duenez, lehenik funtzio publikoa duten ikus-entzunezko produktuak sortu behar ditu, bertako ikusleengana iristeko, baina beti ere jakinda inoiz ez dela hain ximplea izan (teknikoki bederen) mundu osora heltzea. Adibidez, Netflixen euskara, katalana eta galegoa entzungai badaude ere, ez dago euskarazko telesailik. Bai, ordea, arrakasta itzela lortutako *Merlí* dramedia filosofikoa edo *O sabor das margaridas* polizia-telesaila, katalanez eta galegoz grabaturikoak, hurrenez hurren, TV3n eta TVGn emanak izan eta gero, orain Netflixen bidez munduan zehar bidaiatzen dutenak, bi hizkuntza minorizatu horiek ezagutarazita. Eta Netflixen ez ezik, HBOn ere beste telesail bat dago ikusgai galegoz eta portugesez: *Auga seca* koproduzkiea, TVGn eta RTPn (Rádio e Televisao de Portugal) estreinatu zena. Beraz, honekin guztiarekin agerian geratzen da Espainiar estatuko hizkuntza gutxituek bere momenturik onena eta

internazionalena bizi dutela. Hori dela eta, fikziozko telesaila streaming plataformen produktu izarra izanik, zer arrazoi daude ETBk telesailen aldeko apusturik ez egiteko?

Katixa Agirrek (2019: 18) dioen modura:

Por mucho que el mercado audiovisual esté en manos de grandes actores globales supra-estatales, hay algo que las entidades públicas (estatales o autonómicas) sí pueden hacer. La parálisis a este respecto de la corporación EITB es llamativa. Y me refiero no tanto a la producción cinematográfica, que ha apoyado, sino a la falta de ficción televisiva en lengua vasca de estos últimos tres años y medio.

Espero dezagun gure erakunde publikoak ikus-entzunezko proiektuen bide-orria zuzentzea, eta kalitatezko fikzioaren ekoizpenean buru-belarri murgiltzea, zeren soilik horrela lortuko baitu streamingaren aldeko haizea aprobetxatzea.

Gainera, ez dezagun ahaztu Estatuak kendu egin duela hizkuntza koofizialetan ekoiztutako lanentzako fondoaren laguntza, eta Europa mailan dagoen direktiba horretan eduki europarrak sustatzeko hizkuntza minorizatuak ez direla lehentasuna. Hortaz, finantziarioa murriztuta eta araubiderik gabe, ez dirudi euskal zinemak barita magikorik bilatu dezakeenik.

Laburbilduz, lehenik eta behin, euskarazko zinemaren helburu nagusia kalitatezko produktuak sortzea da, klixek kenduta -hori zorionez jada gertatu da-, zinema-sektorearen eragile guztien arteko elkarlana sustatuta -zinema-jaialdietatik hasita ekoizle, banatzaile eta zinema-aretoetara-, eta publiko gaztea ere erakarrita. Aldi berean, ordea, euskal zinema ikusgai egon behar da Netflix bezalako plataformetan, baina beti ere jakinda *Peak TV* delakoa, alegia, telesailen burbuila, heldu dela, eta

Netflix, Disney+, WarnerMedia, Apple TV Plus, HBO Max- dagoeneko hasiak direla pastelaren zati handiak lortzeko lehian, jakina, harik eta goiak jotzen duen arte. Alabaina, ez dezagun ahaztu, streaming plataformen “tsunami” horrek gero eta telesail nahiz film gehiago ekoiztea ekarriko duela, beharbada euskal zinema bidaide duen *long tail* delakoaren kalterako.

Horren kariaz, euskal zinemagintzak, bere burua kalitatezko kultura-produktutzat harturik, behar-beharrezkoa du aliantzak nahiz espazioak bilatzea *blockbuster* eta arrakasta globaletik urrun dauden beste plataformekin. Bakarrik sinergiak bilatu eta banaketa dibertsifikatuz gero lortuko du euskal zinemak streaming bidezko erakusleihoa mundu mailan ikusgarria bezain iraunkorra izatea, beti ere bikaintasunetik. Zorionez, bide hori urratzen hasia da, izan ere, zine independentea eskaintzen duen Filmin streaming konpainia katalanak 57 film ikusgai jarri ditu *Filmin Euskaraz* kanalean, euskaraz sortu, euskarara bikoiztu edo euskaraz azpidatzitako lanez osatua. Horien artean, 40 inguru dokumentalak eta fikziozko filmak dira, hala nola, *Eutsi* (2007), *Ander* (2009), *80 egunean* (2010), *Bertsolari* (2011), *Bi anai* (2011), *Bypass* (2012), *Barrura begiratzeko leihoak* (2012), *Echevarriatik–Etxeberriara* (2014), *Amama* (2015), *Pikadero* (2015), *Loreak* (2017), *Oreina* (2018), *Dantza* (2018), *Agur Etxebeste* (2019).

1.3.- IKERKETA GALDERAK

Lehen azaldu dugun moduan, 2005etik aurrerako euskal zinemak aurreko hamarkadetan ohikoa zen indarkeriari eta nazio-identitateari buruzko diskurtsoa alboratu eta klase-, belaunaldi-, genero- eta sexu-gatazkek kontatzera pasa da, baita aurreko elementuak biltzen dituen hiri- eta landa-identitateen arteko talka ere. Lehena ustez aurrerakoia eta

indibidualistagoa; bigarrena, aldiz, tradizionala eta lorpen kolektiboen aldekoa. Gure ustez, bestelako identitate horiek berpizten dute, justuki, euskal zinema garaikideari buruzko gogoeta. Hurrengo lerroetan plazaratuko ditugun ikerketa galderak bide erakusle izango zaizkigu, gero zenbait hipotesi luzatu ditzagun, modu horretan zinemak euskal kultura eta gizartearekin duen harremana hobeto ulertzeko xedez, sinetsita baikaude zinema errealtatearen oihartzuna dela (edo behintzat izan daitekeela).

-Landa- eta hiri-identitateak: Euskal zineman landa- eta hiri-identitateak nola irudikatzen diren jakiteko asmoz, aurretik egoki deritzogu zenbait ikerketa-galdera pausatzeari, nazioari lotutako galdera orokor batetik hasita eta kontzeptuen ezaugarrien inguruan jardunda. Honatx: berdinak al dira identitate nazionala eta kulturala? Beharrezkoa al da hizkuntza naziotasunerako? Zein ezaugarri ditu euskal landa-identitateak? Eta euskal hiri identitateak? Euskaltasunaren (hizkuntza, kultura eta izaeraren) paradigma eta gordeleku al da landa/baserri-identitatea? Bertan bizi dira euskara eta euskal kultura garbien, indar erdal-zaletik salbu?

-Beste galdera sorta plazaratu behar da argudiatzeko landa- eta hiri- identitateak identitate kolektibo eta indibidualarekin lotuta ote dauden, hurrenez hurren: Landa eta baserri-giroa auzolanari lotuta egon denez gero, euskal landa-identitatea kolektiboa al da nagusiki? Euskaldun-fededun dikotomia baserri-giroan gertatu da nagusik, eta euskal hiri identitatea, aldiz, indibidualistagoa al da? Euskalkia landa-identitatearekin lotzen da, eta batua, ostera, hiriarekin? Euskara salbatzeko hirietara eraman behar baldin bada, zergatik idealizatzen dira landa-identitatea eta baserri-giroa? Euskal kultura hirian sortzen bada ere, euskaltasunak berezko izaerarik ba al du hirian?

-Genero eta sexu-identitatea: 2005etik aurrerako euskal zineman irudikatzen diren genero eta sexu-identitateari gagozkiola, honako ikerketa-galderak egin ahal dira: Landa-identitateak banako identitatea, sexu-identitatea barne, oztopatzen du? Hiri identitateak, berriz, sexu-identitatea onartzea errazten al du? Baserriak genero konnotazioak al ditu emakumearen espazioari dagokionez? Matriarkatuaren eremu al da? Babes edo presio gunea?

-Irudikapena pantailan: 2005etik aurrerako euskal zineman bi identitate horiek nola irudikatu diren jakiteko, aukeratutako zenbait filmaren analisia egingo denez, proposa da galdera hauek egitea: 2005 baino lehen, zein bilakaera izan dute irudikapen filmikoan? Nagusi izan den nazio-identitatearen irudikapenean, tokia izan al dute?

-Eta 2005etik aurrerako euskal zineman (aztertuko diren film horietan) nola egiten dute talka? Ba al dago biak uztartzea? Euskal zineman landa/baserri-identitatea idealizatu al da hiri identitatearen kaltetan? Euskal hiri-identitatea baldin badago, zergatik dago lausotua euskal zineman? Genero eta sexu-identitateak nagusitu dira nazio-identitatea albo batera utzita?

-Euskara erabiltzeko moduari dagokionez, ez dirudi 2005etik goitiko euskal film arrakastatsuenetan batuak tokirik duenik, izan ere, protagonistak euskalkietan mintzo dira (bakoitza berean), elkarrizketak natural eta sinesgarriagoak direlakoan. Dena den, zergatik egiten da euskara batuaren estigmatizazio hori, berez, euskaldunen gehiengoak ez duenean euskalki "jatorrik? Batua izanik beraien euskalkia? Era berean, ez al dira batua eta euskalkiak elkarren osagarri eta aberasgarri, ETBk egindako telesailetan (*Goenkale*, *Bi eta bat*, esaterako), areto komertzialetan estreinatutako film bikoiztu urrietan (banaketa arazoak tarteko), eta umeentzako animazioan erakutsi den bezala?

Horrekin lotuta, zergatik pentsatzen da euskara batuan egindako fikzioa ez dela sinesgarria, berez, esan bezala, euskaldun gehienek euskalki bakarra batua denean? Euskara batuan benetan sinesten ez delako al da hori? Gakoa ez al dago abstrakzioa egitean film bat ikusterakoan, batuan edo euskalkian izanda ere? Ikusleak, zinematik ateratzean, esan dezan, euskaraz ikusi dut, natural-natural, baina ez naiz gogoratzen euskalkian edo batuan zen.

-Bestalde, euskal zinema eta EITB ontzi komunikatuak izanik (gure zinemak kate publikoaren sostengua behar du aitzina egiten badu; eta hortik aparte, ETBren hizkuntza-irizpideek ikusteko ohiturak sorten dituzte, gero zinema ikusteko hizkuntza-ohituretan eragina dutenak) zilegi bekigu hainbat galdera plazaratzea, euskara ETBn suspertzeko moduari buruzkoak: diglosia egoeran bizi garela jakinik, eta horren ondorioz ETBk euskararen normalizazioan duen egitekoa funtsezkoa izanik, zergatik ETBk -telesailak kenduta- ez du inoiz sinetsi atzerriko filmak euskaraz emateko aukeran, ETB2n egiten duen bezala? Zergatik ez eman fikzioa ETB2n jatorrizko bertsoan, euskarazko azpidatziekin, eta aukeran espainolezkoak ere jarrita? Galdera hauen atzean, gainera, datu eztabaiaezina dago: gaur egun ETB2 ikusten dutenen % 54 euskaraz mintzatzeko gai da, eta % 72 euskara ulertzeko gai -mintzatu edo ez- (CIES 2017)⁴. Ildo horretan, Amezagak (2013) egitak asko duen gogoeta zirikatzailea egin du: “ETB1ek gaur egun duen arazo nagusia ETB2 da. Esaldia metaforatzat har daiteke, zeren esan nahi dudana zera da, ereduan dagoela arazoa. «Hizkuntza bat = kanal bat» ekuazioa berrikusi beharrean dago edo gutxienez birplanteatu”⁵

4CIES. (2017). *Estudio de audiencia de medios*. Acumulado 2017.

5 <https://gara.naiz.eus/paperezkoa/20130320/393623/eu/Josu-Amezaga-ETB1ek-gaur-egun-duen-arazo-nagusia-ETB2-da>

1.4.- HIPOTESIAK

2005etik aurrerako euskal zineman landa- eta hiri-identitateak talkan irudikatzen direla iritzita, tesiaren hipotesia honako hau da: batetik, talka horretan identitate indibidualak gizarte-identitatea edo identitate kolektiboa (nazio-identitatea barne) lausotzen duela; eta, bestetik, euskal zineman landa-identitatea kolektiboa dela nagusiki (genero eta sexu identitatearen oztopagarri), eta euskal hiri identitatea, berriz, indibiduala.

Film analisiaren bidez hipotesi hori baieztatuko edo ezeztatuko badugu ere, formulazio horretatik zenbait azpi-hipotesi sortu dira:

Banako identitateak azaleratuz

1. Euskal zinemaren loralditxo honetan banako identitateak identitate kolektiboak lausotzen ditu, denon mundu objektiboa eta norberaren mundu subjektiboa uztartzea zaila balitz bezala, eta aurreko urteetako joera aldatuta (nagusiki nazio-identitatea eta indarkeria irudikatzen baitziren).
2. Euskaltasuna baserri eta landa giroan bizi dela erosoan, gure imajinario kolektiboan, baserria euskal identitatearen ikonoa baita, eta zineman ere sinbolizazio/idealizazio horrek bizirik dirauela. Nahiz eta berez egungo euskal kultura (telebista, zinema, irratia, komikiak, irratia, liburugintza, bertsolaritza) hirian sortzen den, eta euskaltasunaren hiritartze bat gertatu den, 2005etik aurrerako euskal zineman, euskal hiri identitateak ez du bere tokia lortu.

Genero eta sexu-identitatea

3. Landa-identitateak banako identitate hori -sexu-identitatea barne- nolabait oztopatu egiten du, erabat gauzatu dadin saihestuta. Aitzitik, hiri identitateak, berriz, kontrol sozialetik askeago, sexu-identitatea onartzea errazten du.
4. Baserriak genero-konnotazioak ere baditu, esaterako, emakumearen espazioa (matriarkatua) eta aldi berean babes- eta opresio-gune bezala.

Hizkuntzaren erabilera

5. Euskara salbatzeko hirietara eraman behar bada ere, euskal zineman landa-identitatea eta baserri giroa idealizatu egiten dira.
6. 2005etik aurrerako euskal zineman euskalkia nagusitu da, natural eta sinesgarriagoa delakoan, eta horri esker ikuslea gerturatu egiten da, irudikatzen diren identitate-proposamen berriak naturalak emateraino. Batua, berriz, estigmatizatu egin da.

2.- MARKO TEORIKOA

2.1.- Nazioa, estatu-nazioa, eta estaturik gabeko nazioak

Zinema, historia, nazioa, zinema nazionala eta identitateen arteko harremanari heldu aitzin, komenigarria da gure ikerketa-objektua bere testuinguruan jartzea, lehenik eta behin nazioaren beraren definizio anbiguoan. Ondorengo lerroetan, nazioen sorrera eta nazionalismoaren arteko harremanean pausatuko gara, laburki bada ere, nondik-norakoak ulertu ditzagun.

2.1.1.- Nazioaren nozioak

Lehenik eta behin, esan dezagun ez dagoela adostasunik nazioa zer den definitzeko; batzuek zurrunezi jokatzeko dute; bestetuek irizpide jakin baten garrantzia puzten dute (hizkuntza, historia, ekonomia,...).

Nazioaren definizioa egitea inplikazio politikoak dituen beste edozein kontzeptu abstraktu egitea bezain polemikoa da. Beraz, nazioaren definizioa bainoago, definizioak daude. Nazioen jatorria azaltzeko teoria eraiki zuen lehenetako bat, Ernest Renan izan zen, nazionalismo ustez zibikoaren sortzailea. 1882an Sorbonan emandako *Zer da nazioa?* hitzaldian, nazioa era honetan definitu zuen:

Nazioa arima bat da, printzipio izpiritual bat. Bi gauzak, bat baino egiten ez dutenak, egia esan, osatzen dute arima hori, printzipio izpiritual hori. Bata iraganean dago, bestea orainaldian. Oroitzapenen legatu aberats baten jabego amankomuna da bata; bestea; aldiz, gaur egungo adostasuna, elkarrekin bizitzeko nahikaria, zatitu gabe jaso den ondareaz baliatzen jarraitzeko borondatea.

Renanek (1882) dioenez, nazio baten existentzia eguneroko plebiszitua da, gizabanako baten existentzia bizitzaren aldeko betiereko baieztapen etengabea den bezalaxe. Hau da, egunero berrimajinatu behar da, are gehiago -erantsiko genuke- estaturik gabeko nazioetan eta haien diasporetan, non ezaugarri kulturalak berrindartu behar diren bizirik iraungo badute.

Bere ustez, narrazio nazionala memoria kolektiboaren zati bat da. Nazioaren mamia, beraz, oroitzapen kolektiboaren multzo bat da, iraganaren kontakizun komuna osatzen duena, eta orainaldian betikotzen dena zenbait bitarteko erabilita. Baina

kontzeptu hori onartuz gero, kontuan hartu behar da memoria horiek ahal direla errefusatu. Izan ere, jendeak gauzak modu batera ikus ditzake, nahita edo inkontzienteki. Horren arabera, memoria kolektiboa iraunarazi behar denez, noren esku dago erabakitzea zein oroitzapen atxiki behar diren eta zein ahantzi? Zein memoria hartu behar dira nazioaren ikurtzat? Zer da jendea bultzatzen duena komunitate bat sortzera? Renanen arrazoiketan, nazioaren oinarrian iraganean sufrimendu bera partekatu duen komunitate bat dago.

Renanen nazio kontzeptua, beraz, labur daiteke esanez identitate nazionalaren mamia nazio-memoria –memoria kolektiboa- dela. Hori adierazi zuenean estatu-nazioaren testuinguruan egin zuen, iraganaren oroigarri kanonikoa zuen buruan, hala nola, monumentu, bandera, heroi nazionalak, mitoak eta abar.

Nolanahi ere, Renanen nazio kontzeptu hori bere testuinguruan jarri behar dela ohartarazten dute hainbat autorek, “bere aldarri patriotiko eta oportunistan, hain zuzen, Frantzia eta Prusiaren arteko gerran, Frantziak Alsazia eta Lorrena galdu ondoren horien frantsestasuna aldarrikatu nahi du Renanek” (Azurmendi, 2014: 203).

Zenbat buru hainbat aburu nazio-kontzeptuen artean, Miroslav Hroch (1993) historialariarena da aipatutako oztopoak saihesten dituen, nazioaren kontzeptua gisa honetan definitzen baitu: “A large social group integrated not by one but by a combination of several kinds of objective relationships (economic, political, linguistic, cultural, religious, geographical, historical) and their subjective reflection in collective consciousness” (4).

Hrochek hiru elementu ordeztuz gaineratzen ditu nazioa definitzeko: 1) iragan komun batetik hartutako memoria, taldearen –edo gutxienez talde kide batzuen- patua

bailitzan; 2) lotura linguistiko edo kulturalen multzoa, gizarte komunikazio handiagoa ahalbidetzen duena talde barruan taldetik haratago baino; 3) kontzepzio bat, talde kide guztien berdintasunari buruzkoa, gizarte zibil modura antolatuak daudelarik. Elementu horien artean bigarrena da erabakigarriena, zeren, hori da, hain justu, nazio bateko kide izatearen sentipena: komunitate bateko kide sentitzea, izan ere, bertako kideek gauza gehiago dituzte amankomunean beren artean kanpokoekin dituztenak baino. Bere ikuspegian, beraz, errefusatu egiten da arrazan edo talde etnikoan oinarritutako nazioaren definizioa.

Nazio-kontzeptuaren bestelako definizioetan, modernitate aurreko komunitateetatik nazio modernoetara doan trantsizioari buruzko eztabaidan, bi argudio-ildo nagusitu dira. Batetik, Deutsch (1966) Anderson eta Gellner (1983) ditugu, baita geroago Hobsbawm ere (1991), nazioa asmakizun moderno modura ikusten dutenak, gizabanakoen arteko komunikazio gero eta errazagoen menpe dagoena, beti ere masahedabideen funtsezko papera nabarmenduz. Eta, bestetik, modernitate aurreko kolektibitate kulturelek nazioen garapenean izan zuten garrantzia argudiatzen dutenak: John Armstrong (1982), Anthony Smith (1986) eta David Miller (1995).

Hori guztia esanda, adostasuna dago onartzean modernitate aurreko gizarte etnikoetan, iraganeko oroitzapen horiek ahozko literatura eta herri-kulturaren beste formen bitartez atxikitzen zirela bizirik. Gutxi batzuetan idatzitako historia eta testu erlijiosoen bidez. Nazio modernora doan trantsizioan, oroitzapen horiek indartuak izan ziren, eskola, unibertsitate, museo eta artxibategien bitartez, baita monumentu eta karriken izenen bitartez ere. Kolektiboki, istorio horiek mito bihurtu eta narrazio nazionala osatzen dute, eta jendeari literatura, hedabide eta ikusizko arteen bitartez kontatzen zaizkio.

2.1.2.- Nazionalismoaren sorrera

Andersonen esanetan (1983: 122), inprentak sortu zuen nazionalismoa, eta ez berezko lengoaia batek. Guttenberg-en inprenta funtsezkoa izan zen liburuak eta egunkariak erruz argitaratuta nazionalismoa asmatu eta zabaltzeko. Gellner-ek (1983), aldiz, dio nazionalismoak nazioak asmatzen dituela lehen berez halakorik ez zen tokietan, baina goitik edo “from above” egiten duela, estatuaren burokrazia, hedabide eta bereziki hezkuntzaren bitartez, beti ere asmazio edo fabrikazio izaera nabarmenduta, faltsukeriaren zentzuan. Gellnerrek azaltzen duenez, nekazaritza aurreko gizarte tribal eta nomadetan ez zuten estatu baten beharrik; landa gizarteetan estatu bat eduki zezaketen edo ez; gizarte industrialetan, berriz, estatua ezinbestekoa da, bere konplexutasuna eta lanaren banaketa dakarrelako.

Hobsbawmek (1991), bere aldetik, Gellnerren ildoari jarraituko dio pentsamendu politiko, ekonomiko eta kulturalari dagokionez, eta behetik gorako ikuspegi eraikitzailea proposatuko du, “pertsonal normal eta arrunten suposizio, itxaropen, beharrian, irrika eta interesetan oinarrituta” (1991: 18). Anderson, oster, ez dator bat Gellnerrekin esaten duenean nazionalismoa ez dela nazioen esnatzea autokontzientziarako: ezer ez zegoen tokian nazioak asmatzen ditu eta. Andersonen iritziz, Gellnerrek hainbeste irrika du demostratzeko nazionalismoa nahikari faltsuekin mozorrotzen dela non “asmakizun”, “fabrikazio” eta “faltsukeriarekin” konparatzen dituela, “imajinazio” eta “sorkuntzarekin” baino. Gisa honetan Anderson (1983/2006) aditzera ematen ari da egiazko komunitateak badirela, nazioen ondoan ipini daitezkeenak, pixka bat gaintetik, gainera. “In fact, all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined.

Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined” (6).

Bestalde, nazioaren eraikuntzari buruzko beste argudio nagusia da kolektibitate kultural goiztiarrek garrantzi handia izan zutela nazioen garapenean. Hala ondorioztatzen dute Armstrongek (1982) erdi aroko zibilizazioetatik abiatutako azterketan, eta Smithek (1986) egindakoan gaur egunetik iraganera joanda. Gogoeta ildo horrek estatu erakundeei garrantzia aitortzen badie ere, frogatzen du nazionalismoak oso gutxitan sortzen duela nazio bat orri zuri batetik. Edo David Millerrek (1995) dioen bezala, komunitate nazionalen batasuna ematen diena sare lodi bat da, honako elementuez osatua: ohiturak, praktikak eta elkar-ulertze implizituak, non paisaia fisikoa berak komunitatearen garapen historikoaren arrastoa duen. “In a national community a case can be made out for unconditional obligations to other members that arise simply by virtue of the fact that one has been born and raised in that particular community (42). Aipatutako autoreek uste dute nazionalismoak antzekotasun kolektiboak gauzatzen edo indartzen dituztela, baldin eta antzekotasun horien erroan kultura eta esperientzia komunak badira.

Kennedyk (2007) dioenez, joera bat dago aipatu bi argudioak elkarren baztergarritzat hartzeko, baina uste denaren kontrara, asko dutela amankomunean, bereziki ideia pertsuasibo bat: trebetasuna nazio bereko kide sentiarazten duten imajinazioak komunikatzeko, zeinari esker nazionalitatea eraikitzen baita. Eta bi ereduek aurreuposatzen dute funtsezkoa dela elite batek ekintza positiboak egitea kontzientzia nazionala piztuko bada. Ekintza hori hiru pausoko prozesu modura deskribatzen du Miroslav Hroch (1985) historialariak: “Formation of the idea of a

nation by intellectuals; followed by the generation of mass movement in support; and finally, translation of the idea into the reality of a state”.

Zernahi gisaz, Azurmendiren esanetan, nazionalismoa fundamentuz aztertu nahi bada, alde batera utzi beharko dira nazionalismo zibikoa vs. nazionalismo etnikoa gisako dikotomia sinpleak. Beste modu batera esanda, tradizio frantses zibiko "onari" ezin zaio tradizio aleman etniko "gaiztoa" kontrajarri faltsifikazio intelektualean jausi gabe (Azurmendi 2014). Dikotomia horrek “banal nationalism” edo nazionalismo hutsalera garamatza, “hutsal” arrunta edo egunerokoa dena ulerturik. Michael Billig-ek kontzeptu bihurtutako nazionalismo hutsala da nazionalismoak Estatu-nazio finkatueta hartzen duen forma lausoa, nonahiko mekanismoa, eguneroko keinuekin pertzepzioak bideratzen dituen eta natural itxura ematen diona identifikazio bati, hizkuntza eta kultura, lurraldea eta komunitate politikoaren artekoari.

Billigek (1995: 8) dioenez, nazio egonkorretan, identitate arazorik ez duten horietan, herritarrei etengabe oroitarazten zaie nazio bat osatzen dutela, eta, hala ere, agintari politikoak ez dira nazionalistatzat hartzen nahiz eta haien diskurtsoetan nazionalismoa beti presente dagoen, baita komunikabideen egituran eta produktu kulturaletan. “However, this reminding is so familiar, so continual, that it is not consciously registered as reminding”. Nazionalismoaren irudi metonimikoa ez da kontzienteki eta sutsuki mugiarazten den bandera, baizik eta eraikin publiko batean oharkabean esekita dagoen bandera.

Billigen esanetan, nazionalismo hutsalak nazionalismoaren eskemak erreproduzitzen ditu, bai kirola bezalako erritual kolektiboetan, bai itxuraz hutsalak diren xehetasunetan, hala nola, zereal kaxa bateko osagaietan banderak erabiltzea

hizkuntza desberdinak identifikatzeko, edo telebistako eguraldi mapetan ondoko herrialdea iluntzea. Hain zuzen, nazio identitateak oroigarri ahaztu horiek biltzen ditu bere baitan. Ondorioz, identitatea eguneroko bizitza sozialaren ohituretan ageri dela, horien artean daude hizkuntza pentsatzea eta erabiltzea. Nazio identitatea izatea da bideak edukitzea nazio edo aberriari buruz mintzatzeko. Dena dela, eguneroko nazionalismo ezkutu horren eragina nabarmena bada ere, gero eta gehiago dira irizten diotenak estatu-nazioa gainbeheran doala.

2.1.3.- Estatu-nazioaren konnotazioak

Estatu-nazioaren kontzeptua maiz erabiltzen den arren, gutxietan definitu edo teorizatzen da, eta ikuspegi sinplistenak nagusitzen dira, nazioa eta estatua sinonimotzat hartze aldera, edo nazioa estatu subiranoaren aldaera hutsa bailitzan. Estatu-nazioan, nazioa eta estatua uztartzen direlarik, bien arteko harremana ez da erraza, eta horren harira, Hobsbawmek dio ez direla nazioak estatua eta nazionalismoa sortzen dutenak, alderantziz baizik. Mendebaldeko Europan, adibidez, auzi nazionalak forma berezia hartu du, esan nahi baita, zenbait herri Europako lehen nazio-estatueta txertatuak izan ziren, baina asimilatuak (osoki edo partzialki) izan gabe. Ondorioz, badira entitate nazional, linguistiko eta kulturalak, maila desberdinetan estatu horretako kide sentitzen direnak, edo batere ez sentitzen direnak. Konparazio batera, badira bretoiak, bretoi identitatea ukanik, frantses sentitzen direnak; eskoziarrak, eskoziar eta britaniarrak sentitzen direnak, baita bakarrik eskoziarrak sentitzen direnak. Edo gurera etorrira, bakarrik katalanak edo euskaldun soilik sentitzen direnak, edo Ipar Euskal Herrian, non euskara ofiziala ez den, badela jende ainitz, Frantses gobernu zentralistari Euskal departamendua eskatzen badio ere, frantses bezain euskaldun sentitzen dena.

Hori horrela, badira estatu-nazioaren esanahia bere konnotazio guztiekin aztertu duten autoreak. Guibernauk (1996: 147) estatu-nazioa testuinguru historikoaren arabera definitzen du: fenomeno modernoa, Frantziako iraultzaren inguruan sortua, XVIII. mendearen hondarrean, estatu baten inguruan antolatua, monopolioa duena indarra modu zilegian erabiltzeko lurralde mugatu baten baitan, eta helburu duena bere agindupean dagoen jendea batzea, kultura partekatua, ikurrak, baloreak sortuz, tradizio eta jatorri-mitoak berpiztuz, eta batzuetan, horiek asmatuz. Ikuspegi horren arabera, estatu-nazioa, berez, estatu-nazio eraikitzailea da, jomuga duena bere muga fisikoekin bat datorren nazioa sortzea.

Hans Kohl-en Mendebalde eta Ekialdeko nazionalismoen garapen historikoari buruzko analisia inspirazio-iturri, bada aurreko gogoetaren aldaera bat, argudiatzen duena berez edozein estatu dela estatu-nazioa baldin eta bere herritarren artean identitate nazional komuna sustatzen badu, nahiz eta azken hori bakarrik elkartasun batean oinarritu, sinbolo politiko, erakunde edo idealen gainean. Horrela ulertuta, estatu moderno gehienak estatu-nazioak dira, barne hartuta etnikoki eta kulturalki pluralak diren estatu asko, kontratupeko nazio zibiko batua sortzen dutenak.

Smithek (1995: 86), bere aldetik, estatu-nazio-kontzeptuaren definizioa egiteko, nazioen izaera iraunkorra nabarmentzen du, eta horren azpian dauden lotura kulturalak:

Strictly speaking, we may term a state a ‘nation-state’ only if and when a single ethnic and cultural population inhabits the boundaries of a state, and the boundaries of that state are coextensive with the boundaries of that ethnic and cultural population.

Smithen elementurik garrantzitsuena lehen irizpidea da, alegia, eskatzen duena estatu-nazioak bere baitan etnikoki eta kulturalki bat etortzea. Smithen bigarren irizpidea, berriz, zailagoa da betetzen kasu askotan, zeren kanpo gelditzen baitira bai hainbat nazioz osatutako estatuak (multikulturalak eta identitate aniztunak), bai estatu bat baino gehiagotan sakabanatuak dauden nazioak, Euskal Herria kasu. Nazio mota horiek dira, justuki, gatazka sortzen dutenak, kontraste bizian etnikoki homogeneousak diren estatu-nazioekin konparatuta.

2.1.4.- Estaturik gabeko nazioen oztopoak

Estaturik gabeko nazioen definizioari gagozkiola, nazio batek Armstrong, Smith eta Miller-en definizioan duenaren antzekoa litzateke, hots, kolektibitate kulturalak nazioen garapenean izan zuten garrantziaren ildo jarraituko luke. Guibernauk (1999) estaturik gabeko naziotzat hartzen ditu nazio horiek guztiak, beren lurraldea estatu baten edo batena baino gehiagoren barruan izanda ere, berezko identitate nazionalaren kontzientzia dutenak, kultura eta historia komunean oinarritua, asmo tinkoa dutenak lurralde jakin batekiko atxikimendua eta burujabe izateko.

Beraz, estatuak haien burua muga fisiko edo geografikoen arabera definitzen duten bitartean, nazioak beren muga kulturalen arabera definitzen dira. Estatu-nazionalismoak bere mugak patruilatzen ditu, eta saiatzen da bere muga kulturalak muga fisikoarekin parekatzen, bere kultura kanpoko eraginetatik xurgatuta edo garbituta. Estaturik gabeko nazionalismoak, aldiz, bakarrik bere muga kulturalak patruilatu ditzake, berezko identitatea iraunarazteko ahaleaginean (Kennedy, 2007).

Guibernauren esanetan (2003), estaturik gabeko nazioen nazionalismoaren gaineko azterketak bi alderdi hartu beharko lituzke kontuan. Batetik, estatu azpiko

nazionalismoa aurretik ezarrita dagoen estatu-nazioetan ernetzen dela; eta, bestetik, behar-beharrezkoa dela nazionalismo horrek “elite alternatibo” bat izatea, estatuari aurre egingo diona, ideologia nazionalista sortuko duena eta mugimendu nazionalista gidatuko duena.

Mendebaldeko herrialdetan, gutxiengoaren nazionalismoaren susperraldia gertatu zen 60ko eta 70eko hamarkadetan. Ondorioz, akademikoaren artean azalpen teorikoak ugaltu ziren, eztabaida iturri agorrekin bilakatzeraino. Hepburnek (2007) laburbiltzen duen moduan, nazionalismoa, adibidez, modernitate aurreko etnia baten existentziarekin lotu izan da (Smith, 1981), modernizazioaren kulturarekin (Gellner, 1963, 1983), politikagintzaren forma moderno batekin (Breuilly, 1981), erlijio politikoarekin (Kedourie, 1960), eskasia ekonomikoarekin (Hetcher eta Levi, 1979; Nairn, 1977), kulturaren sustatzaile izatearekin (Geertz, 1963), ideologia arrazistarekin (Van der Berghe, 1967), post-industrialismoarekin (Richmond, 1984), tradizioaren asmatzearekin (Hobsbawm eta Ranger, 1983), eta komunitate imajinatuak (Anderson, 1983). Eztabaidagarria bada ere, nazionalismoa ikertzen duten akademikoaren artean Andersonen komunitate politiko imajinatuaren kontzeptuak baino ez du lortu onarpen zabala, nahiz eta berez, aipatu teorietako asko uztargarriak izan.

Berriro Guibernauk dioenez (1996), naziorik gabeko estatuen nazionalismoa aurretik ezarritako estatu-nazioen baitan sortzen da, non berezko hezkuntza sistema nazionala dagoen; berezko hedabide sistema, ezarritako botere elitea eta baita erakunde multzoa ere, estatua eta haren azpiegitura osatzen duena: lurralde mailakoa, politikoa, soziala eta ekonomikoa, eta hori gutxi balitz, nazioarteko aitortzea ere bai. Estaturik gabeko nazioek, ordea, izan dezakete ala ez nolabaiteko autonomia politiko edo kulturala, baldin eta estatuak hala erabakita bada. Berez, estatu baten aterkipean, nazio

bat bat baino gehiago bizi ohi da. Estatu espainiarrean, kasurako, Gaztela bihurtu zen nazio menperatzailea, Katalunia, Galizia eta Euskal Herriaren kalterako.

Estatu demokratikoek barne aniztasuna onartzen badute ere, askotan errezeloa dute "nazio" terminoa erabiltzeko gutxiengo nazionalez mintzo, izan ere, horrek ekar dezakeen ondorio politikoek beldur dira, esaterako, nazio baten eskubidea autodeterminazioa lortzeko. Horregatik, estatuak gutxiengo nazionalismoak arriskutsutzat hartu ohi ditu, edo gutxienez, gertakari deserosotzat.

Estaturik gabeko nazio batean mugimendu nazionalista sor dadin, jarraitzen du Guibernauk (1996), beharrezkoa da intelektual multzo bat izatea prest dagoena diskurtso nazionalista bat eraikitzeko, estatuaren desberdina, eta askotan, kontrakoa. Aldi berean, estatu-nazioan eroso sentitzen diren intelektualek beren diskurtsoa sortzen dute, estatuak sortu eta babestutako azpiegiturak baliatuta. Estatu-nazioa sortze-prozesuan ari zela, diskurtso intelektuala herritarrak homogeneousatzeko kultura eta hizkuntzaren arabera eraiki zen, beti ere eskualde-hizkuntzak eta kulturak baztertuta. Ondorioz, intelektual horiek mugimendu nazionalak kritikatu ez ezik, mesprezatu ere egiten dituzte.

Hrochek, bere aldetik, arbuiatzen du artifizialki eraikitako nazioen ideia. Bere ustez, intelektualek komunitate nazionalak "asma" ditzakete, baldin eta alde aurretik nazioa sortzeko baldintzarik badago. (...) Nazio-kontzientzia sortuko bada, zerbaitetan funtsatu behar da. Guibernauk (2003:17) azpimarratzen duenez, nahiz eta kasu batzuetan intelektual horien motibazioa interes hutsa izan, ez dago esaterik estatu azpiko nazionalismoa sustatzen duten diskurtsoen atzean motibazio ekonomiko edo botere-egarria dagoenik: "A genuine love for the nation and a desire for its flourishing inspires

many nationalists in nations without states, especially in those cases where the nation feels culturally, politically or economically oppressed by the state”.

2.1.5.- Besteekin konparatzea: identitate sortzaile

Identitate kulturalak nola sortzen ote diren jakiteko, Saussureren argudioa erabiliz gero, erantzuna da identitate horiek bestearekiko harremanaren arabera sortu eta finkatzen direla. Esate baterako, desegokia litzateke hastea “kultura europarra” zer den definitzen, eta horren arabera beste kulturekin dituen harremanak aztertzea. Izan ere, ikuspuntu horretatik, “kultura europarra”ren ezaugarriak beste kulturekiko desberdintasunen arabera dira, alegia, kultura amerikar, asiatar edo islamiarrarekikoak (Morley eta Robins 1989). Hortaz, desberdintasunak identitatearen osagai dira. Horrekin lotuta, Schlesingerrek, berriz ere, adierazpen erabilgarria egiten du, dioenean identitatearen osaketan esklusioa inklusioa bezain garrantzitsua dela, eta talde etniko bat definitzeko orduan gizarte batek beste bati jarritako mugetan dagoela gako: “the critical factor for defining the ethnic group therefore becomes the social boundary which defines the group with respect to other groups...not the cultural reality within those borders” (Schlesinger 1987: 235).

Schlesingerren argudioa da identitate kolektiboa memoriaren aukeratze-prozesuetan oinarritzen dela, halako moldez non talde batek bere burua ezagutzen duen iragan komuna oroitarazita. Bere ustez, identitatearen ikuspuntu dinamikoa garatu dezakegu, talde sozial eta etnikoen gaitasunean oinarrituta, mugak etengabe berrosatu eta birdefinitzeko. Ikuspegi horretatik, identitate nazionala identitate kolektiboaren baitako forma zehatza da. Identitate guztiak gizarte harremanen sistema baten baitan

osatzen dira eta elkarrenganako onarpena behar dute. Identitatea ez da “gauza” bat, harreman eta irudikapenen sistema baizik.

Norbaiten edo zerbaiten identitatea ez da zerbait aurretik emana, etengabeosatzen ari den prozesua baizik, zeinean autoidentifikazioaren eta afirmazioaren dimentsioak uztartu egiten diren (Schlesinger 1987: 236-37). Antzeko modu batean, John Hartleyk (1987) dio nazioak ezin direla ulertu beren berezko eta barru-barruko ezaugarrien arabera, beste nazioekiko harremanen arabera baizik.

Desberdintasunean dago koska, eta alderdi hori ongi jaso zuen Donaldek (1988) herri-fikzioei buruzko analisian. Donalden arrazoibidea da herri-fikzioek (zinema barne) prozesu psikikoak dituztela helburu, eta preseski herri-kulturaren baitan dagoen alderdi paranoikoa pizten dutela, polaritate ezagunei atxikitzeko eta desberdina edo arrotza denari beldurra izateko. Eta hori guztia arrazismoan bistarazten da, bere misoginia bortitzean eta kultura zein ideologia arrotzei buruzko fobietan, barruko “etsai” bat bilatzean. Beldur horiek sustatu eta muga ezagunak jarri ezean, dena hankaz gora eroriko da: “everything will collapse into undifferentiated, miasmatic chaos; that identity will disintegrate; that “I” will be suffocated or swamped” (Donald, 1988: 44).

Hori da, hain justu, identitatearen auziaren mamian dagoen izu-ikara, gizabanako zein nazio mailan plazara daitekeena. Izu horien eraginez, Mattelartek nabarmendu duen bezala, “identitate kultural” baten aldeko defentsa aise bihurtzen da nazionalismo zaharkitua, arrazismoa, edo baieztapen nazionalista, defendatzen duena talde bat bestearen ginetik dagoela (Mattelart et al., 1984). Auzia ez da abstraktua, izan ere, honako honetan datza: talde batzuek botere handi samarra dute beraien identitateak definitzeko, edo definizio horiek sustatzeko erakunde kulturalak menperatuta.

Hortik aurrera, Morley eta Robinsek (1989) dioten moduan, beste lurralde batean sartzeko gara: tradizioaren asmakizunean. Tradizioa ez da ideia edo ohitura multzo bat belaunaldi batetik bestera ezinbestean pasatzen dena. Tradizioak gehiago du zerikusia egungo politikagintzarekin eta erakunde boteretsuen egin moldearekin, iraganeko balore jakin batzuk hautatzeko eta egungo erara birmoldatzeko (Wright 1985; Hobsbawm eta Ranger, 1983). Halako kultura-erreproduzio mekanismoen bitartez, memoria kolektiboaren bertsio partikularra sortzen da, eta ondorioz, identitate nazionalaren eta kulturalaren berezko ideia.

Komunikazio teknologia berriei eta zinema bezalako hedabideei dagokienez, jakinik identitate kulturalak aldakorak direla eta inperialismo kulturalaren zenbait forma daudela (korporazio estatubatuar eta multinazionalak jaun eta jabe dira komunikazio industria berrietan), joera bat dago “Europako gotorlekua” egiteko, AEBetatik babesteko eta Europako kultura indigenak defendatzeko Bruselako mehatxuaren kontra. Nolanahi ere, Martin Barberok dioen modura, horrela ulertuta, badirudi gure kultura indigena “gertaera naturala” dela, errealitate aurreko moduko bat, estatikoa eta garapenik gabea, sorburuzko abiapuntua, zeinetik modernitatea neurtu ahal den. Identitatearen mugari bihurtutako ikuspuntu horretatik, indigena, tribua da “egiazko”, “jatorrizko” den bakarra, toki sekretu hori dakiena, non gure kultura-erroak garbiki gordetzen diren. Gainontzeko guztia kutsagarria eta identitate galera da (Martin-Barbero 1988: 459).

2.1.6.- Hizkuntza: nazio-identitatearen oinarri

Johann Gottfried Herder nazionalismo alemanaren sustatzaileak (1772) adierazi zuen moduan, hizkuntzak nazioaren zimentarriak dira, hizkuntzaren baitan sartzeko baita bere

pentsamendu eremu guztia, tradizioa, historia, erlijioa eta bizitzaren funtsa, bihotz eta arima osoa. Herri bati bere hizkuntza ukatzea, betirako duen ondasun bakarra ukatzea da (...) Hizkuntzarekin batera sortzen da herriaren bihotza.

Alde horretatik, adituen artean adostasun orokor bat dago nazio-identitatearen eraikitzean hizkuntzak funtsezko elementuak direla, azken batean nazioak talde linguistikoak izaten dira, nahiz eta egia ere baden hainbat nazio desberdinek hizkuntza bera konpartitzen dutela. Mendebaldeko Europan, adibidez, Irlandak eta Erresuma Batuak ingelesa, eta Alemaniak eta Austriak, berriz, alemana, edo bat baino gehiago Suitzaren kasuan. Berez, talde linguistiko adina nazio erreal edo potentzial daude. Horren kari, hala ere, Gellnerrek esana da eremu politiko-praktikoan, hizkuntza adinako nazio burujabez osatutako mundua erabat gobernaezina izango litzatekeela.

Nazio-identitatea estatuaren eta monarkiaren inguruan sortu zen. Bai identitate hori bai estatuaren mugak gerraren bidez eraiki ziren –Eskozia Ingalaterraren aurka, Ingalaterra Frantziaren kontra, Espainian errekonkistaren bitartez, Suedia Danimarkaren aurka, Portugal Espainiaren kontra. Oinarrizko elementua estatuaren formazioan hizkuntza nazionala hautatzea izan zen, eta orokorrean, hiriburuaren ingurumarietako hizkuntza. Eric Hobsbawmek (1987) aditzera ematen duenez, dialektoak armadaren edo poliziaren babesik ez duten hizkuntzak baino ez dira. Ondorioz, estatuaren sostengua duen dialektoak azkarki lortzen du hizkuntzaren estatusa, beste dialektoen kalterako. Gisa horretan, “francilien” delakoa frantses hizkuntza bihurtu zen; Home Counties delakoetako hizkuntza ingelesa bilakatu zen; eta gaztelania dialektoa errekonkistaren bidez eraikitzen ari zen Espainiar estatukoa.

Hobsbawmek (1987) dio nazionalismo linguistikoa sorkuntza bat izan zela, baina ez hizkuntza horretan mintzatzen zen jendeak sortua, hizkuntza horretan idatzi eta irakurtzen zuen elite batek sortua baizik. Baina hizkuntza nazionalizat aukeratutako mintzaira horiek, zeinetan nazioaren nortasuna bete-betean aurkitu zuten, artefaktuak izan ohi ziren, bilduak, estandarizatuak eta homogeneizatuak izan behar zirenak erabilera garaikidea eta literarioa emango bazitzaien, hizkuntza ez literarioak ziren tokiko edo eskualdeko dialektoen gainetik.

Orobat, hizkuntza gutxituez mintzo, Hobsbawmek hizkuntza nagusiaren zapalkuntza linguistiko nazionala ukatzen du, galbidera doan hizkuntza komunitate baten diglosia-egoera berez etnozidua bailitzan: “Hizkuntza nagusien ondoan existitzen diren tokian tokiko edo zirkulazio murrizteko mintzairaren gainbehera azaltzeko ez dago zapalkuntza linguistiko nazionalen hipotesira jo beharrik. Aitzitik, mintzaira horiek bizirik mantentzeko egin diren ahalegin miragarri eta sistematikoek, maiz diru mordoa xahututa, ez dute ezinbestekoa atzeratu besterik egin: horrela gertatu da erromantxe/ladinoarekin eta Eskoziako gaelerarekin” (Joxe Manuel Odriozola 2014-10-01-n aipatzen den bezala).

Hala, estatu-nazio zaharretan, hizkuntza nazional idatzi nagusiak bilketa eta zuzenketa fase horretatik pasa ziren: alemana eta errusiarra XVIII. mendean, frantsesa eta ingelesa XVII. mendean, eta are lehenago italiara eta gaztelania. Talde linguistiko txikiagokoak ziren hizkuntza gehienetan, aldiz, XIX. mendean finkatu mintzaira horien hiztegia eta erabilera zuzena. Eta Baltikoko hizkuntzen, katalanaren eta euskararen kasuan, XIX. mendearen hondarrean eta XX. mendean zehar.

Lloberak (2001) argudiatzen du nazionalismoak talde politikoa eta talde kulturalaren (etnikoaren) arteko homogeneousuna behar duela. Modernitatearen lema honakoa da: estatu bat, kultura bat. Beraz, menpeko kultura-taldeek bi aukera dituzte: edo nagusi den kultura (eta hizkuntza) bereganatzen dute edo beraien kultura (eta hizkuntza) menperatua kultura gailen bihurtzen saiatzen dira sezesioaren bidez; autonomia, azkenik, erdibideko aukera bat da.

Zernahi gisaz, hizkuntzak identitate indibidual, kolektibo eta giza espeziaren funtsezko adierazle eta erakusle dira. Zentzu honetan, ez du axola ikuspegi primordialistak, eboluzionistak edo modernistak diren. Baina modernistek hizkuntza tresna gisa ikusten duten bitartean, primordialistek ikuspegi emozionaletik ikusten dute; eta eboluzionistek, jakina, bi mundu horietako bakoitzaren alderik onena nahi dute. Horregatik bitxia egiten zaigu Gellner-ek (1983; 1997) ez aipatzea hizkuntzak identitate nazionalean duen funtzio emozionala, eta komunikatzeko bide gisa bakarrik ikustea. Eta are harrigarriagoa da ikustea ez Andersonek (1983) ez Hobsbawmek (1990), hizkuntzari buruzko aipamen luzea egin arren, nazionalismoaren dimentsio emozionalari (Llobera, 2001) garrantzi handiagoa ez ematea.

Renanen esanetan, historia arrazek egiten dute, “arraza linguistikoek”, haren hitzetan esateko. Humboldtentzat nazio baten ezaugarri behinena hizkuntza den bezala, arrazaren ezaugarri behinena Renanentzat hizkuntza da (Azurmendi, 2003: 92). Eztabaida euskarara ekarrita, aproposa da Txillardegiren aipua biltzea, esan zuenean hizkuntza dela herri baten arima. “Ageri denez, herri baten izakera eta bere hizkuntza alkarri josirik lotrik eta iratxekirik daude errotik (...) euskara hilko balitz, Euskal Herriak bere izakera berezia, bere jitea, bere jatortasuna, bere nortasuna, bere euskaltasuna, bere nazio arima osoa hitz batez galduko lukeela. Zerk egin du Euskal

Herria? Zerk egin du gure nortasuna? Zerk bizi gaitu? Zerk bereizten gaitu? Zerk ematen digu gure euskal arima? Euskarak ez besterik” (Txillardegia, 1972: 289).

2.2.- Zinema, historia eta gizartearen ispilu

Zinema eta historiaren arteko harremanari dagokionez, gure abiapuntua da zinema, narrazio filmiko, errepresentazio soziologiko eta historikotzat har daitekeela. Ikuspuntu etimologikotik erreparatuta, irudikapen kontzeptuak adiera bikoitza du: ausentziarena (irudikapena da irudikatua dena ordeztzen duen objektua) eta presentziarena (zentzu sinbolikoa duen ordeztuko irudia). Zinemak, definizioz, izaera bikoitz hori dauka, lehenik, eszenaratze filmatua baita; eta bigarrenik, filmetik kanpo dauden praktika eta gizarte erabileren irudikapena dugu. Ikuspegi historiko batetik, baita ere, irudikapen hirugarren maila bat aipatu liteke, filmak iraganeko gertaerak kontatzen dituen gero.

Maila historikoan, Gabilondo eta Colmeirok (2012: 81) diotenez, zinemak zatikatzea du ezaugarri:

A history of cinema will always be an archeological attempt at suturing the fissures and reconstructing the missing pieces in its narrative. This is especially so in cinemas that, in order to exist at all, have had to contend with major political, structural and financial obstacles.

Bai, posible da gizarte bat ezagutzea bertan egindako irudi filmikoen bitartez. Aukera hori planteatzen lehena Siegfried Kracauer izan zen, *From Caligari to Hitler* (1946) liburuan, zeinean Weimar Errepublikako zinema espresionista aztertu zuen, nazismoaren sorrera eta bilakaera ulertzeko. Kracauerren esanetan, nazio baten filmek haren mentalitatea modu zuzenagoan islatzen dute beste espresio bideek baino. Irudikatzen diren gaiak fantasia eta beldurrezkoak ziren. Alemaniako pantailak munstro,

banpiro, hiltzaile, ero eta tiranoez bete zen, alegia, Kracauerren ustez, parabola espresionista baino ez ziren, Weimarren bizitzen ari zen deskonposizio sozio-politiko eta moralaren isla.

Azterlan aitzindari horren ondotik, beste ikerlariek gogoeta franko egin dute zinemak identitate prozesuen eta memoria historikoaren osaketan jokatzeko duen paperaren inguruan. Ekarpen adierazgarrienak Marc Ferro eta Pierre Sorlin historialari frantsesenak eta Robert Rosenstone historialari estatubatuarrenak dira. Bestalde, soziologiatik eta antropologiatik hurbilago, Edgar Morin-en (1956) gogoeta aipatu behar da. Haren iduriz, zinemak gizartearen inkontziente kolektiboa darama bere baitan. “Le monde se reflétait dans le miroir du cinématographe. Le cinéma nous offre le reflet, non plus seulement du monde, mais de l’esprit humain” (1956: 205).

Ferrok (1974) zinema eta historiaren arteko elkargune horren hiru alderdi nabarmendu zituen: a) zinema historiaren iturri osagarri moduan, izan ere, film baten irakurketa historikoa eginez gero –dokumentalak, albistegiak edo fikziozko filmak direla- hura egiten duten gizartearen kontra-analisisa egin daitekeela, itxurazkoaren azpian dagoena azalarazteko.; b) zinemaren gaitasuna historiaren agente bihurtzeko, hau da, film batek gizartean izan dezakeen eragina, komunikabide gisa, bai kultura ofiziala zabaltzeko, bai gizarteari mezu alternatibo bat emateko, transformazio sozial eta politikoaren akuilatzaile; c) zazpigarren artearen eginkizuna baliabide didaktiko modura historiaren irakaskuntzan. Ferroren iritziz, alderdi zinematografikoa ez ezik, film baten analisisan, produkzioa, audientzia, kritika eta sistema politikoa ere sartu behar dira.

Pierre Sorlinek (1977) garrantzi handia ematen dio ikuspegi sozio-historikoari film baten analisisan. Horretarako semiotika edo zeinuen zientzia erabiltzen du,

hizkuntza, irudien, soinuaren, muntaiaren eta gaien tratamenduan sakontzeko. Sorlinen ustetan, iragana kontatzen duten filmak gehiago dira gizarteari eta testuinguruari buruzkoak gertaera historikoei buruzkoak baino. Film bat konstrukzio bat da, zenbait ikuspegiren segida bat, eta ez gauzen gaineko begirada neutrala. Kracauerrek zioen zinema tresna ideologikoa dela, nazio baten eta bere errealitate historikoaren pentsamoldea islatzen duena. Sorlinen ustez, aldiz, zinema ez da gizartearen ispilua, baizik eta gizarteak ikusgaitzat hartzen duenarenarena. Izan ere, kamerak gauza errealak jasotzen baditu ere, gauza horiek ez dira errealitatea, filma egiten dutenen pertzepzio partikularra baizik.

Ferro eta Sorlinek mezu filmikoaren enuntziazio testuingurua eta gizarte nahiz garai baten osagai kulturalak aztertzen dituzten bitartean, Robert Rosenstonek ispiluari buelta ematen dio: bere interesgunea da zinemak iragana nola irudikatzen duen, arau dramatiko eta fikziozkoei eutsita beti ere. Horrela, bere proposamena erradikalagoa da: film historikoa ez da konparatu behar idatzizko historiarekin, baizik eta iragana kontatzeko berezko moldea bezala hartu behar dela, berezko irudikapen arauekin. Zinema ere historia egiteko bide zilegi dela, iraganaren aztarnak irudikatu, interpretatu, birpentsatu eta esanahia emateko. Autore honen aburuz, historia ez da bakarrik paperean kontatu behar, izan ere, zinemak, irudi, soinu, emozio eta muntaiaren bitartez gertaeren beste bertsio bat eman dezake, haien inguruan hausnartu dezagun. Nolanahi ere, Rosenstoneren esanetan, zinemak ez du historia ordeztu behar, eta ez da haren osagarria, zeren zinema historiaren haurride baita, ahozko tradizioa den gisakoa, iraganarekin beste era batean harremanetan jarri gaitzen.

2.3.- Zinema, identitate eta nazioaren hauspoa

Nazio-identitatearen eztabaida masa-hedabideen arlora ekarrita, aipatu behar da komunikazio-ikerketan, joera nagusia izan dela aztertzea teknologia berriek (esaterako, satellite telebistak edo internetek) zer nolako eragin edo eragin posiblea izan dezaketen aurrez zehaztutako identitate nazional edo kulturalen gainean. Alabaina, autore batzuen ustez (Schlesinger, 1987; Donald, 1988; Morley eta Robins, 1989), gaizki planteatutako galdera da hori, eta horren erantzuna xerkatu beharrean, hobe dela lehenik galdera hobe bat pausatzea. Philip Schlesingerrek dioenez, komunikazio-ikerketan identitate kolektiboa bazterreko kategoria izan da, eta bere iritziz, abiapuntu okerra da identitate nazional eta kulturalen gainean hedabideek duten ustezko eraginetik hastea. Horren ordez, proposatzen duena da identitate nazionalaren auziari heltzea, eta galdetzea hedabideek zer nolako garrantzia duten identitate nazionala eraikitzen.

Anderson, Gellner eta Hobsbawm iritzi berekoak dira hedabideei garrantzi handia ematen nazioaren integrazio prozesuan. Andersonen “komunitate imajinatuen” ildoari segika, Schlesingerrek (1991: 170) dio hedabideen egitekoa funtsezkoa dela edozein nazionalismo zabaldu ahal izateko:

The mass communications media has been and still is necessary for the expansion of any nationalism, whether that which already has taken the form of an established nation-state or that which aspires to do so. This is because such mass media generates a set of conditioned reflexes that serve the purpose of fostering group identification within a larger community.

Antzeko era batean, James Donaldek (1988) dio kultura nazionala diskurtsoaren, teknologien eta erakundeen tresnek sortzen dutela. Nazioa, iradokitzen du, ez da

kultura-teknologia horien sortzailea, haien emaitza baizik. “A nation does not express itself through its culture: it is cultural apparatuses that produce “the nation” (32). Donalde, beraz, kultura nazionalaren produkzioa kultura-teknologiaren ondorioztat hartzen du. “Literatura”, “nazioa”, “jendea” ez dira kontzeptualak bere horretan, izan ere, bakarrik existitzen dira hezkuntza, argitaletxe, hedabide, arte eta industria kulturalen eta halako erakundearen bitartez (Donald, 1988: 35). Halaber, nazioaren osaketan hedabideek duten garrantzia hizpide, Jesús Martín Barberok (1993) zehazten du nazioa sortzen duena ez dela orokorrean idatzia edo inprimatua dagoena, ikus-entzunezkoa baizik. Ikus-entzunezko hedabideak, alegia, telebista eta zinema dira preseski mundu post-kolonialistan nazioa sortzen dutenak.

Beraz, hedabideak, eta horien baitan dagoen zinema, askoz haratago doaz nazioaren isla hutsa izatetik, iturri bera baitira: nazio-identitatearen sortzaile, historialari, itxuratzzaile, limurtzaile, hezur-mamitzaile, zabaltzaile eta hauspo eragile ditugu.

Zinegileek, historialariek eta teoriariek maiz arakatu dute zein neurriraino har daitekeen zinema tresna modura nazio eta identitate nazionalaren inguruko ideiak sustatzeko. Lehen aipatutako Benedict Andersonen (1983) sortutako “komunitate imajinatuen” kontzeptuaren harira (imajinatua da norberaren buruan egiten den neurrian, esaterako, nazio txikieneko kideek ere ez dituztelako sekula ezagutuko bere herrikideak, ez dute beraietaz entzun ere egingo, eta halaz ere, norberaren buruan denak bat dira), zenbait autoreren ustez, zinema da komunitate imajinatu horrekin harreman estuena duen artea, bai garapen, bai erabilpen eta baita izaeraren aldetik ere. Andrew Higson-en (1998: 355) esanetan, zinema, komunitateen irudi adostuen erakusle da: “In terms of ‘imagined communities’ and its relationship with the media, film and cinema

are good areas to explore. Film is often indicative of “consensual images of communities”. Zinemak jatorri desberdineko kideak erakusten ditu, bat eginda interes komunen alde.

Gizarte zientzietan onarpen zabala duen Andersonen “komunitate imajinatuaren” kontzeptuaren arabera, nazionalismoak irudimenezko ezaugarriak ditu, izan ere, kultura desberdina duten zenbait eskualde batu ditzake, nazio bat sortzeko. Pertzepzio imajinatu horren adibide paradigmaticoa India izan daiteke, nazio-estatu bihurtu zena, 30 hizkuntza nazionaletik goiti eta desberdintasun kultural zein erlijiosoak izanda ere. Hori gorabehera, Andersonek deskribatzen duen komunitatea estatu bateko herritarrez osatua dago, eta identitate nazionala terminoa erabiltzen du komunitate imajinario horren kondizioa adierazteko, beti ere estatu subiranoaren baitan baldin bada. Andersonen formulazioak, beraz, inplizituki baztertzen ditu estaturik gabeko nazioak, hala nola, Euskal Herria, Katalunia, Québec, Eskozia, Armenia, Palestina, zenbait estatutan sakabanatutako Kurdistan, eta abar.

Nolanahi dela, nazioaren adiera modernoa bezala, zinema XIX. mendearen hondarraldian sortua da, eta elkarren eskutik bizi izan dira biak XX. mende osoan zehar. Zinemak, Andersonen iritziz, nazio imajinatuaren pertzepzio hori indartzen du. Zinemagintzaren prozesua bera, geldirik dauden irudiak jarraian erakustean sortzen den narrazioaren ilusioa naziogintzaren eraikuntzarekin konpara daiteke. Josu Martinezek (2014) dioen bezala, “ordura arte, obra epikoek eta prentsak hauspotutako komunitate imajinatua iruditan jartzeko pintura historiko-kostunbrista, bidaia-liburu ilustratuak, edo eta museoak erabili baziren, zinema sortzen denetik, berau izango da herrien imajinarioa iruditan jartzeko lanabes behinena” (110).

Horren haritik, *La Projection nationale* (1997) liburuan, Jean-Michel Frodonek lotu egiten ditu zinemaren istorio-kontaketa gaitasuna eta XX. mendeko nazio estatua. Berak dioen moduan, komunitate bakoitzaren errepresentazio-gaitasuna beti istorio bat izaten da. Eta istorio hori etengabe kontatu behar zaio jendeari, errituala bailitzan, oroitarazteko –baieztapen edo mehatxu modura- kolektibitateko kide dela. Alde horretatik, zinema eta nazioak mekanismo bera partekatzen dute: proiektzioa. “C’est en se projetant, en offrant une image reconnaissable et désirable, que s’institue la nation comme «forme» supérieure à l’existence d’un territoire et d’un Etat-la nation pouvant d’ailleurs, comme on sait, précéder l’actualisation du territoire régulé par un cadre législatif et exécutif” (1998: 135).

Andersonekin bat etorrira, Frodonek dio nazioa errealtatearen eta fikzioaren artikulazioa dela, lan imaginario kolektibo baten emaitza, zeinaren proiektzioa aitortzen duten, aldi berean, haren parte direnek eta ez direnek. Bestela esanda, nazioa, berrikusitako errealtate batean oinarritu eta dramaturgia baten arabera zuzenduta asmatzen da. Eta berdintsu funtzionatzen du zinemak. Nazioa bezala, errealtatearen aztarna baten proiektziotik sortzen da, pantaila handian; eta era berean, errealtatearen eta fikzioaren artikulazioaren emaitza dugu (Martinez, 2014: 111n aipatzen den bezala). Laburbilduz, ez da naziorik zinemarik gabe, eta ez da zinemarik naziorik gabe. Harreman sinbiotikoa dute, proiektzioan oinarrituta.

Bestalde, Christiek azpimarratzen du filmak “nazional” bihur daitezkeela nazioari buruz eta nazioarentzat mintzo direnean, bereziki krisialdi politikoa eta liberazio garaietan. Horren adibideak lirateke *Eisensteinen The Battleship Potemkin* (1925) Rosselliniren *Roma, città aperta Rome, Open City* eta *Paisà* (1945-46) edo Renoir-en *La Règle du jeu*, zeinean kontatzen zen frantsestasuna nola sortu eta birsortua

izan den. Gaineratzen du antzeko kasu-azterketak egin litezkeela *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) eta *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002) filmei buruz, estatubatuar identitatearen inguruko harridura kontatzen baitute; edota oso desberdinak izan arren, “Britishness” delakoaren baloreak irudikatzen dituzten bi filmen inguruan: *Chariots of fire* (Hugh Hudson, 1981) eta *The King’s Speech* (Tom Hooper, 2010) (2013: 25).

Naziorik gabeko estatuetakoa akademikoek egindako gogoeten artean, aipagarria da Québeceko Christian Poirier-ek (2004) egindakoa, hermeneutikaren ildotik. Haren iritziz, zinema, nortasuna eta politika hertsiki lotuak daude, eta zinema, gizarte jakin baten joeren erakusle izateaz gain, gizartea egiteko tresna ere bada. Izan ere, lan honen hasieran adierazi bezala, erakunde zinematografikoa gizartearen baitan dago, eta aldi berean, hura behatzen, talaia batetik. Horregatik, Poirierrek zinemari oihartzunaren metafora jartzen dio, irudikapenaren eta bizitzaren arteko zubi lana egiten baitu, ez ispilu eta ez abstrakzio: “C’est pourquoi nous suggérons d’apposer au cinéma la métaphore de l’écho: Une certaine représentation de la réalité, un peu comme un reflet, mais toujours plus ou moins décalée; ni un miroir ni une abstraction sans aucune attache avec la réalité sociale” (2004: 3). Alde horretatik, eta zinemaren oihartzun efektua identitatearen arlora ekarrita, agian film batek ezin du ate osoa ireki nazio baten egia osorik ikusi dezagun; baina, halaz ere, ez dago pelikularik zer kontaturik ez duenik nazio identitateak sortzeko moduei buruz.

2.4.- Zinema Nazionala: eztabaida iturri

Zinema eta nazioaren arteko harremana biziki estua bada ere, zinema nazionalaren definizioa eztabaida iturri emankor bihurtu da, kontzeptua bera 68ko maiatzaren ondotik

ezagun egin zenez geroztik, arte eta entseguzko zinema-aretoak martxan jarri zirelarik. Alde batetik, zinema nazionalaren kontzeptua Hollywoodeko filmen ondoan ia ikusezin ziren film europarrak ezagutarazteko erabiltzen hasi zen, eta, bestetik, hirugarren munduko askapen nazionaleko prozesuekin lotzeko, Latinoamerikako Third Cinema delakoarekin, kasu.

Geroztik, eta internetek ekarritako iraultzaren aroan bete-betean murgildurik gaudela (zinema ikusteko modu berriak ere zabaldu dira), eta estatu-nazioa kontzeptuaren gainbeherarekin (globalizazioaren onerako), zinema nazionalak lehen zituen definizio pluralak gutxi balira, berriak gehitu zaizkio, hala nola, zinema nazionala berezitasun kultural modura ulertuta (marka bat bailitzan), transnazionala (film baten alderdi kultural eta ekonomikoetan globalizazioak duen eragina aztertzen duena), erlazionala, industrial, produkzio mailakoa, audientziaren ikuspegia eta ikerketa empiriko kualitatibo nahiz kuantitatiboak hobesten dituena, eta abar (Higson, 1989; Crofts, 1993, 2002, 2006, Rosen, 1995; Fecé, 1999; Elsaesser, 1997; Kennedy, 2007; Gabilondo eta Colmeiro, 2012; Christie, 2014).

Zinema nazionalak bere gain hartzen du bere herritarren aurrean nazioa ordezkatzeko ardura, nazio identitatea zer den komunikatzeko asmoz, Hollywoodeltik datorren irudi-jario erasokorraren testuinguruan. Nazio identitatea komunitate imajinatuaren erakusle hartua izan bada ere, Higsonek (2006) argudiatzen du errealitatean zenbait komunitate daudela, bereziak eta zatikatuak, nazionalitate amankomuna baino bestelako ezaugarriak dituztenak, esaterako, klase soziala eta ekonomikoa, generoa, belaunaldia, erlijioa, etnizitatea, sinesmen politikoak eta moda bera. Dena den, azpimarratu behar da zinema nazionalaren kontzeptua ez dela bakarrik estatu-nazioaren gainekoa izaten, zeren eta estaturik gabeko nazioen kasuak ere erabili

baitira terminoaren beraren anbiguotasuna azpimarratzeko. Horien artean dugu Euskal Herrian hamarkadetan zehar piztu den eztabaida sutsu bezain hutsala euskal zinemaren definizioari buruzkoa. Martinezek (2014: 112) dioten gisara, “euskal zinemak” funtsean euskal zinema nazionala esan nahi zuen, “batzuetan inplizituki eta besteetan adjektiboa gehituz”.

Alta bada, zinema nazionalak kontzeptu nahasia izaten segitzen du, eta ez dago adostasunik honako galderari erantzuteko: ba al da zinema nazionalik? Hala bada, nolakoa? Nork definitua? Zein irizpideren arabera? Edozein gizartetan egiten den zinema nazionaltzat hartu behar al da? Zinema nazional guztiek ezaugarri eta berezitasun amankomunak al dituzte? Estaturik gabeko nazioen zinema ere nazionaltzat hartzen ahal da?

Halarik ere, Crofts-ek *Reconceptualising National Cinema/s* (1993) artikuluan dioenez, nazio-estatu desberdinen errejimen politiko, ekonomiko eta kulturalen arabera, zinema nazionalaren zazpi aldaera daude, ezagunenetik hasita:

1. Hollywoodetik desberdinak diren zinemak, baina Hollywoodekin zuzenean lehian ez daudenak, beste ikusle mota bat helburu dutelako;
2. Hollywoodetik desberdinak direnak, eta Hollywoodekin zuzenean lehiatzen ez badira ere, hura kritikatzeko dutenak;
3. Europako eta Hirugarren munduko entretenimendu zinemak Hollywoodekin lehiatzen direnak, baina arrakastarik gabe;
4. Hollywooden aurrean ez ikusiarena egiten duten zinemak; gutxik lortu dezakete hori;

5. Zinema anglofonoak Hollywood mendean hartzen saiatzen direnak haren jokamolde bera erabilia;
6. Zinema anglofonoak, Estatuak kontrolatuak eta maiz estatuen diru-laguntzen bidez finantzatuak;
7. eta zinema nazional edo erregionalak, berezko hizkuntza edo kultura dutenak, kide diren nazio-estatuaren desberdina.

Esan gabe doa zinema nazional mota desberdin horien artean, hainbaten arteko konbinaketa ere posible dela. Euskal zinema (beti ere euskaraz egiten dena ulertuta), adibidez, zazpigarren eta lehenengoaren arteko nahasketa litzateke, gobernuen eta telebistaren diru-laguntzei esker egiten baitira, eta *European-model art cinema*-ren baitan koka genezake, hain zuzen. Zinema nazional mota hori inplizituki edo esplizituki Hollywoodetik bereizten saiatzen da, azpimarratuz tokiko filma dela, bertako ikusleei nahiz nazioarte mailakoei zuzenduta dagoena, arte eta entseguzko banaketa kanal espezializatuak erabilia.

Zinema nazionalaren kontzeptua hain gorabeheratsu eta labainkorra izanik ere, autore batzuk saiatu dira definizio orokor bat ematen. Josep Lluís Fecék, esaterako, dio zinema nazionala honako hau dela: film multzo zabala, gaiei eta elementu formalei lotutako ezaugarriak dituen, film eredu bat osatzeko moduan. “El investigador encuentra una cierta coherencia entre un amplio número de filmes y asume que esa coherencia tiene relación con la producción y recepción de esos filmes dentro de los límites de un estado-nación o de una nación sin estado” (Fecé, 1999: 1).

Haatik, Joseba Macias-en ustez, zaila da definizio hori aplikatzea komunitate-ezaugarriak baino elementu pertsonalak dituen zinegile baten kasuan. Baina gogoeta

horiek maila metodologikora eramanda, Maciasek (2010) dio zinema nazionalak berezko ezaugarriak dituela: identitate ezaugarri zehatzak (aniztasuna gai, estetika edo ideologia aldetik) dituen zinema bat dela, bere autoretzak (teknikoa eta artistikoa) definitua eta koherentea dena bere errealitate kulturalarekin, eta berezko industriaren inguruan antolatua dagoena. Alabaina, ustezko zinema nazional horrek industriarik izango ez balu edo kanpoko egitura baten menpe egongo balitz, bere definizioa bera oso kolokan geratuko litzateke.

2.4.1.- Nazionala, edo periferikoa?

1960ko hamarkadan, elitismo kutsua zuen arte eta entseguzko zinema ugaldtu egin zen Europako hiriburuetan. Zinema-areto txikiak ziren eta filmak jatorrizko bertsiotan ematen zituzten, azpitoluekin. Ordura arte estreinatu gabeko film klasiko batzuk proiektatzen bazituzten ere, nagusiki Hollywoodeko estudioetakoak ez ziren filmak ziren, europarrak, asiarrak, hegoamerikarrak, eta kultura nazionalen nahiz askapen prozesuen berri ematen zuten istorioak kontatzen zituzten. Film horietako batzuk, gainera, estaturik gabeko nazioetakoak ziren, edo beste batzuek esango luketen moduan, zinema erregionala edo periferikoa. Horren argitan, nolana ere, Gabilondo eta Colmeirok (2012) ohartarazten dute Mendebaleko zinema guztiak erregionalak edo periferikoak direla, eta, neurri handi batean, ia ikusezinak Hollywoodekin konparatuta.

Hori gorabehera, beraien eta beste batzuen ustez (Crofts, 2002; Higson, 2002), zinema “nazionalaren” etiketa murrizgarri bezain baztergarriena da:

It has always been a convenient label that needs to be continually re-examined, and today it seems particularly insufficient to reflect the complexities of a globalized world. However, so long as the concept of Spanish cinema has some

critical currency, there are good pragmatic reasons for also talking of Basque, Galician, Andalusian, -and Catalan- cinemas, out of parity. (Gabilondo, Colmeiro, 2012: 82)

Zinema nazional-periferikoa ideiarene ildotik, Julio García Espinosa (1996) Kubako Zinema eta Telebistaren Nazioarteko Eskolako zuzendari nagusiak dioen gisan, duela 100 urte Latinoamerika hasi zen oihanetik bere eskubidea aldarrikatzen zinema egiteko. Aldatu den gauza bakarra da 100 urte eta gero Mendebaldeko Europa ere bere eskubidea aldarrikatzen ari dela zinema egiteko. “Hoy resulta tan exótica una película inglesa como una película ecuatoriana. Hoy Europa trata de nacionalizar los modelos internacionales, intenta recuperar su propio mercado, reclama una autonomía económica y lucha por un espacio en las pantallas del mundo. Igual que ha venido haciendo América Latina desde siempre” (Revista Telos, 1996).

2.4.2.- Zinema nazionala Hollywood imitatzen

Arte eta entseguzko zinemaren lorratzari jarraiki, berezitasun nazionala eta tokian tokikoa zuten filmak inpaktu kultural berrien osagai bihurtu ziren, jendearen munduari buruzko pertzepzioa aldatzen laguntzen zuten gero. Hori baliatuz, estatu askok egitasmoak abiarazi zituzten tokian tokiko zinemagintza sustatzeko, pizgarri fiskalak barne. Eta hamarkadetan zehar, zinema historialari ugari lagundu egin dute “zinema nazional” horiek definitzen, tokiko ekoizpenen hautaketa selektiboa eginda.

Dena dela, badira zinema “nazionalaren” balorea edo balioa zalantzan jartzen duten akademikoak. Thomas Elsaesser-ek (1987), adibidez, dio Hollywoodeko zinema bere horretan zinema nazional askoren osagaia dela, audientziaren gustu globalak Hollywoodek taxutuak baitira, eta tokiko ekoizleek eredu hori imitatu baino ez dutela

egiten. Higsonek (1989) dioen moduan, paradoxa bat da zinema nazionalak arrakasta eduki dezan, nazioarteko zabalkuntza izan behar duela. Hau da, Hollywoodeko nazioarteko estandarera heldu behar dela.

Mendebaldean, bereziki, zinema nazionalaren ekoizpena eta Hollywoodekoa aurrez aurre jartzen dira, halako moldez non Hollywood ez dela ia inoiz hartzen zinema nazionaltzat, beharbada hedadura transnazonala duelako. Hollywoodek bere fikziozko entretenimenduaren narrazio moldea eta protagonista gogorrak (normalean gizonezkoak) mundu osora esportatu dituelarik (Hong Kong eta India bezalako herrialdeak salbuespena lirateke), azti ibili eta tokiko merkatuaren adar garrantzitsu bi eskuratu ditu: banaketa eta emanaldi zinematografikoa.

Testuinguru honetan, Elsaesser-en gogoetak zentzuzkoa dirudi: “Hollywood can hardly be conceived... as totally other, since so much of any nation’s film culture is implicitly ‘Hollywood’ (1987: 166). Hala, bere esanetan, zinema nazional ugariak Hollywoodeko generoak beren testuinguru nazionaletara eramaten dituzte. Horren adibide lirateke Hollywoodeko western-a, European spaghetti-western bihurtuta; road-movie-a, Australian bereganatu zutena *Mad Max* film sorta (George Miller, 1979, 1981, 1985) egiteko; musikala, Australian ere bereganatua *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) bezalako film bat egiteko; Hollywoodeko polizia generoa, Luc Bessonek bereganatu zuena film frantses arrakastatsuak egiteko: *Nikita* (1990), *Leon: The professional* (1994) edo *The fifth element* (1997).

Horrez gain, Elsaesserek ohartarazten du Europako arte eta entseguzko zinemak pertzepzio okerrak dituela, bai Estatu Batuetan bai European, film horren herrialdeetik kanpo. Hala, zinema nazionalaren asmatzea konparatu egiten du Europako elite

burgesek XX. mende hasieran “literatura nazionala” asmatu zutenekoarekin, naziotasuna sustatzeko xedez. Autore honek gaineratzen du film nazional horiek ikusteko era eta tokia beraien edukia, gaiak eta zuzendari-autorea bezain garrantzitsuak direla, bere horretan genero bat osatzen dutelako, honako faktoreek baldintzatuta: nork ikusten duen eta zein testuingurutan (Christie, 2013: 22-23an aipatzen den bezala).

2.4.3.- Zinema nazionala, kontrabotere

Andrew Higson, *Screen-en* (1989) idatzitako artikulu batean, izan zen lehenetako bat esaten zinema nazionalaren terminoa ez zela egokiena estatu bateko produktuak deskribatzeko. Hain zuzen, zinema nazionalaren helburua da identitate bakarra eta ezaugarri finkoak aldarrikatzea, estrategia modura erabilita AEBetako industria nagusiaren kontra. Higsonen ustez, ordea, okerra da zinema definitzea nazio-estatuaren muga geografiko edo imajinatuen arabera, zeren horrela bazterrean geratzen dira zinema erregionala, hibridoa eta diasporakoa. Nazio bat zeharo batu eta koherenterik ez dagoen gisan, ezinezkoa da zeharo batu eta koherentea den zinema nazionala izatea. Horren adibidetzat pelikula bat jartzen du: *My Beautiful Laundrette* (1985), gizarte- eta kultura-asaldura irudikatzen dituen, britaniarra izatea zer den auzitan jarrita. Tankera horretako filmak hankaz gora jartzen du Andersonen ikuspuntua, izan ere, halako testuinguruetan identitate nazionalak ez dira adostuak edo garbi-garbiak, hibridoak eta koloreaniztunak baizik.

Higsonen argudioekin ados, Rosenek (1995) dio zinema egiteko orduan batasuna bilatze aldera, ohiko joera izan dela ez ikusiarena egitea estatu baten pitzadura geografiko eta historikoen aurrean. Bere ustez, hutsune hori ulertzeko, atzera jo behar

da, XIX. mendeko nazio eraikuntzaren beharretara, estatuari balioa ematen zitzaionean baldin eta nazio batean oinarritzen bazen.

Irudi nazionalaren zatiketa eta nazioaren ideia inguruko ezegonkortasuna aldi berean gertatu dira. Gaur egungo aroan, identitate nazionala termino labainkor bihurtu da, izan ere, maiz, pertsona baten nahikaria estatu edo nazio batekin identifikatzeko lehen baino aldakorrago eta baldintzatuagoa da, eta askotan nortasuna nazional horrek lehian aritu behar du sentimendu handia duten bestelako identitateekin, hala nola, erlijiosoa, klase soziala, generokoa, sexu identitatea edo talde etniko bateko partaide izatea. Tim Kennedy-k dioenez, estatu eta nazioen arteko muga kulturalak errazagoak eta irekiagoak egin diren neurrian, identitate nazionala sentitzeko ez da beharrezkoa identitatearen sorlekuan bizitzea. “Many of the strongest forms of national association occur in practice among diasporic communities such as the Kurdish population in Germany or the Armenian populations in France or North America” (Kennedy, 2007:12).

2.4.4.- Zinema transnazionala

Zinemari buruzko ikasketetan gero eta gehiago zabaldu da *transnazionala* hitza, “nazionala” erabiltzean sortzen diren arazoak agerian uzteko, film jakin bat aldi berean nazionala eta transnazionala izatea ezinezkoa balitz bezala. Horrez gain, askotan ez da azaltzen transnazionala berez zertan datzan. Hasteko, nazioarteko merkaturako egiten diren film anitz ezin dira identifikatu nazio bakar batekin, are gutxiago zenbait herrialdetan filmatzen badira, zer esanik ez nazioarteko aktore eta teknikariak baldin badituzte edo hainbat herrialdetako produkzio-etxe.

Eztabaida horren eraginez, azken hamarkadan, zinema transnazionalari buruzko ikasketak diziplina akademiko bihurtu dira, batetik dimentsio geografikoak lausotzeko, eta, bestetik, testu analisiaren bitartez hausnartzeko zinema kultura globalak nola ari diren aldatzen eta industria antolaketa berriak sortzen. Rawlek (2018: 2) dioen gisan, zinema ikasketetan *transnazional* terminoa gero eta gehiago erabiltzen ari dira nazio testuinguruaren arabera aztertzerik edo azaltzerik ez duten filmi buruz jarduteko. Hala ere, zinemaren sorrerara atzera eginez, oroitarazten du zinema mutua berez transnazionala zela:

Films didn't need to be dubbed or subtitled, and intertitles could easily be changed. Filmmakers were already moving around the world to make films: Alfred Hitchcock served his apprenticeship at UFA in Germany before returning to the UK to direct films like *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927). With him he retook the expressionist style that had been popular in Germany in the early 1920s. Later, of course, Hitchcock produced films in the US, making him a transnational filmmaker.

Bestalde, zinema ikasketetan bada joera bat -are gehiago zinema transnazionalari buruzko ikasketak diziplina akademiko bilakatu direnetik-, *transnazionala* adierazle kontzeptual nahiz deskriptibo modura erabiltzen duena, zinema nazionala bazterrean utzita. Sailkatze horren arriskuaz ohartarazten dute Higbee eta Lim-ek (2010: 10):

“It also tends, for the most part, to be taken as a given – as shorthand for an international or supranational mode of film production whose impact and reach lies beyond the bounds of the national. The danger here is that the national simply becomes displaced or negated in such analysis, as if it ceases to exist,

when in fact the national continues to exert the force of its presence even within transnational film-making practices” .

Hortaz, zinema transnazionala ez litzateke zinema nazionalaren ordezkotzat hartu beharko, haren osagarritzat baizik. Rawlek (2018: 2-3) azpimarratzen duen moduan, “national cinemas remain an important and relevant emphasis in film cultures, but the *trans* prefix denotes thinking about how cinema crosses and transcends national boundaries, just as individuals, capital films and culture do”.

Bestalde, zinema ikasketetan bada ikuspuntu bat “transnazional” terminoa bera auzitan jartzen duena, izan ere, badira zinema nazional batzuk muga geopolitikoaren gainetik ondare kulturala partekatzen dutenak. Higbee eta Lim-ek (2010: 9) galdera erretorikoa egiten dute: Kasu horietan, Zinema txinatar supranazionalari buruz, zinema erregionalari buruz edo zinema pan-Europarrari buruz hitz egin dezakegu?

Esan bezala, transnazionalaren kontzeptua soluziotzat hartu izan da zinema nazionalaren aterkipean dauden arazoei aurre egiteko. Baina, zer esan nahi du transnazionalak? Zein film dira transnazionalak eta zeintzuk ez? Ekoizpena, banaketa edo erakusketagatik da film bat transnazionala? Kontatzen duen istorioagatik? Ikusleen pertzepzioagatik?

Zinema ikasketetan transnazional kontzeptua erabili zuen lehenetako bat Higson izan zen, *The limiting imagination of National Cinema* (2000) artikuluan. Zinema kulturen eta nazio estatuaren arteko harremana aztertuz, bertan dio zinema nazionalaren kontzeptuan ez direla jasotzen ez osaketa kulturalen aniztasun garaikideak ez osaketa desberdinen arteko gainjartzeak edo elkarreraginak. Bere esanetan, arazo hori konpondu egiten da “transnazionala” “nazionalaren” ordezkotzat jarrita, hau da, egitura kontzeptual berri

bat da, zinema kulturak aztertu ahal izateko: transnazionala termino sotilagoa baita nazioaren mugen baitan gutxitan dauden osaketa kultural eta ekonomikoak deskribatzeko.

Zinema transnazionalaren kontzeptu “esentzialista” hizpide, bada beste alderdi bat akademikoen arreta deitu duena: “transnazionalarekiko” lilura, alegia, ospe txarra duen globalizazioaren eufemismo atsegina, beti ere globalizaziotzat honakoa ulerturik: Hollywoodeko nagusitasuna mundu osoko zinema merkatuetan, *Jaws* (1975) eta *Star Wars*-ekin (1977) hasi zena. Horren ildotik, Christiek (2013: 24-25) dio azken 150 urteotako migrazioen historiari esker, erraza dela transnazionala ikustea kultura modernoaren berezko dinamika modura, teknologia digitalak transnazionalitate birtualaren indargarri direla. Fenomeno horren zergatia (edo ondorioa) da “identitatearekin” dugun kezka, zeren, Zygmunt Baumanek azpimarratu duenez, badirudi identitatea globalizazioaren zurrumbiloan galtzen ari dela. Horren ondorioz, jarraitzen du Christiek, gogo berri bat sortu da tokian tokiko, espezifikoa eta “jatorrizkoa”-ren alde egiteko kontsumoaren arlo askotan, sorlekua erakusten duten kultura-lanak baloratu ditzagun, modernitatearen aurrean bizirik irautea lortu duten bertako bizimoduak kontatuz, eta exotikoki ezezagunak zaizkigun lurralde eta kulturetara eramaten gaituztenak.

Latinoamerikan, kasu, badira hasiera batean zinema nazionaltzat hartzen ziren pelikulak -nahiz eta horietako batzuk beste herrialdeekin egindako koprodukzioak ziren-, gero, ezustean, nazioarteko merkatuan sartu zirenak, eta ondorioz transnazional bihurtu direnak. Horra hor: *Central do Brasil* (1998), *Amores perros* (2000), *El hijo de la novia* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *Nueve reinas* (2000), *El secreto de sus ojos* (2010), *Relatos Salvajes* (2014), eta abar. Dena dela, Christiek azpimarratzen du joera

transnazional hori -nazionaletik haratago doana ulertuta- jada agerikoa zela bai Robert J. Flahertyren dokumentaletan bai zinema nazionalen ikur bihurtu ziren film lokaletan, hala nola *La Terra Trema* (Luchino Visconti, Italy, 1948) esaterako, edo Frantziako 1930ko hamarkadako errealismo poetikoan edota Ealing estudioen gerra ondoko komedietan.

Bestalde, Christiek gogorarazten du gaur egun lokalismo horrekiko lilurak zinemaldi hoberenetan jarraitzen duela, Cannesko Urrezko Palmondoaren azken urteotako film irabazleak, kasu, *The Wind That Shakes the Barley* (Ken Loach, Irlanda/EB, 2006), *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days* (Cristian Mungiu, Errumania, 2007), *The White Ribbon* (Michael Haneke, Austria, 2009) eta *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (Apichatpong Weerasethakul, Thailand, 2010). “All of these films have portrayed small or hitherto underrepresented countries to a wide international audience, fulfilling the ambassadorial role of 1960s art cinema” (Christie, 2013: 24).

Alde horretatik, euskal zinemak tokikoarekiko lilura hori profitatu ahalko luke, modernitatearen aurrean bizirik irautea lortu duten kultura eta hizkuntza baten erakusle filmikoa baita. Helburu horrekin, batetik, oso lagungarria litzateke euskal filmek munduko zinemaldi hoberenetan (Cannes, Berlinale edo Veneziako Mostran) parte hartu eta sariak irabazten hasiko balira Alde horretatik, lagungarria da azken urteotan zenbait euskal film, hala nola, *Loreak*, *Amama* edo *Handia*, Donostiako Zinemaldiko Sail ofizialean lehiatu izana (*Handiak*, gainera, Epaimahaiaren sari berezia lortu zuen), eta beste euskal film batzuk, esaterako, *Pikadero* edo *Oreina*, bertan estreinatu izana. Halaber, *Loreak* film onenaren Oscar Sarirako hautagai izendatu zuten, nahiz eta azkenean film finalisten artean ez geratu. Bestetik, positiboa da, baita ere, *Handia* edo *Errementari* bezalako pelikulek lortu dutela tokikoarekiko liluraren bidea urratzea,

Netflixek bi ekoizpenen aurrekontuan parte hartu baitu (*Loreak*-en emisio-eskubideak ere erosi zituen), eta hiru film horiek streaming bidez ikusgai jartzeari esker, mundu osoko jende askok euskara entzun du lehenengo aldiz.

2.4.5.- Europako ekimen supranazionalak

Globalizazioaren ondorioz, nazio-estatuaren estatusa –bereizte ekonomiko, politiko eta kultural modura- zalantzan jarri da. Estatu-nazioek duten sendotasunaren galgarri dira kapitalaren transnazonaltasuna, merkatuen desregularizazioa, izan ere, bide ematen diote enpleguaren mugikortasun geografikoari, eta komunikazio sare globalen zabaltze, negozio, entretenimendu eta kultura trukaketari. Garapen horiek nazio-estatuaren mugak lausotu dituzte eta gobernuen kontrol arautzailea ahuldu dute, autonomia nazionalaren errealitatea ere makalduz (Hjort eta Petrie, 2007).

Europar, zinema nazionalen berezitasun horri eustea zailagoa izan da nazio txikien kasuan. Horren kariaz, ekimen nazionalak gain, zinegileek baliabide pan-europarra izan dute (Europako Batasunaren MEDIA eta Eurimages programak), eskualde mailako ekimenak (The Nordic Film and TV Fund. ETBren sostengua euskal zinema bultzatzeko) edo koprodukzio baliabideak, askotan gune metropolitarretan kokatuak (Channel Four, Canal +).

Ekimen supranazional horiek nazio handi nahiz txikiak dituzte helburu, baina baita estaturik gabeko nazioak ere. Kasu batzuetan, gainera, nazio txikiak sare transnazionalak sustatu dituzte, antzeko egoera bizi duten beste nazioekin lankidetzan finkatzeko xedez. Horren adibide dugu Danimarkaren eta Eskoziaren arteko elkarrekintza-ildoak, kideko transnazionalitateari bide ematen diona, kontuan harturik lehena nazio-estatu dela eta bigarrena oraingoz ez. Hjorten (2005) ustez, kideko

transnazionalitate horrek agerian uzten duena da nazio txikien kasuetan ekimen indibidualak edo lidergo artistikoak kultura politikaren osagarri edo alternatiba direla. Horren etsenplu dugu Dogma 95 mugimendua, Danimarka bezalako nazio txiki bati hats zinematografiko berria emateaz gain, Hollywooden aurrean zinema globala egiteko alternatiba estetiko, ekonomiko eta kulturala bihurtu zena.

2.4.6.- Zinema nazionalaren audientzia

Zinema nazionalaren onarpena hizpide hartuta, ikusleen pertzepzioak askoz gehiago aztertu beharko liratekeelakoan daude hainbat autore. Higsonnek (1989: 36), esaterako, azpimarratzen du askoz gehiago idatzi izan dela industriaz audientziaz baino, eta hori orekatu beharra dagoela:

The parameters of a national cinema should be drawn at the site of consumption as much as at the site of production of film ... [focusing] on the activity of national audiences and the conditions under which they make sense of and use the films they watch.

Horren harira, gehitzen du askotan zinema nazionala nahitaezkotzat hartzen dela deskribatzailatzat baino, zinema nazionalak izan beharko lukeena goraiapatuta, baina deskribatu gabe zein den audientziaren esperientzia filmak ikustean.

Higsonekin bat etorrira, publikoak eta komertzialtasunak duten garrantzia kontuan hartzearen aldekoa ageri da Christie (2013: 26). Herrialde baten (baita txiki batena ere) zinema nazionaltzat har daitezkeen film guztiak hartuta, hautaketa-irizpidean dago gakoa. Izan ere, zinema nazionalaren narrazio historiko gehienek aipatzen dituzten filmak nazioarte mailan nolabaiteko ospea dutenak izaten dira. Hau da, esportagarriak eta sarituak izan diren filmak dituzte aipagai, are gehiago kritikarien

txaloak jaso badituzte. Baina hori eginda, inplizituki bizkar ematen diete bai komertzialki arrakastatsuenak izan diren toki-filmei bai kanpoko filmek bildutako diru-kopuruari. Hori eginda, noski, jarraitzen baino ez dira ari beste arteetan edo hedabideetan erabiltzen den ildo "nazionala" dena identifikatzeko. Baina kultura-historialariak hautaketa irizpide hori auzitan jartzen ari diren garai batean, desiragarria litzateke zinema nazionalaren oinarri horiek ere dudan jartzea.

2011ean, UK Film Council and British Film Institute delakoek zinemako "Britishness" delakoari buruzko inkesta kualitatibo bat egin zuten, inkestatuek esan zezaten haien ustez zeintzuk ziren film "britainiarren eta esanguratsuenak", eta bide batez jakiteko zein zen zinemaren eragina Britainia Handiko bizitza kulturean. Emaitzetan, ondorioztatzen zen film bat "esanguratsutza" hartzen zuten horien artean, ez zegoela batasunik adierazteko horrek zer esan nahi zuen. Bestetik, galdetuta zein izan den eragin handiena izan duen filma Britainia Handiko gizartean, erantzuna harrigarria izan zen, izan ere, *Trainspotting* izan zen kuttunena, *The Full Monty* baino ia bi aldiz gehiago, eta atzetik bi drama sozial: *East is East* eta *Billy Elliot*.

2.4.7.- Ikasketa enpirikoen beharra

Urte askoan, dio Christiek (2013: 27-28), zinema-ikasketen arlo akademikoak filmen irakurketan jarri izan du arreta, alderdi ideologiko eta ikonografikoetan, testu bat modu egokian edo baimenduan irakurtzea posible balitz bezala. Hori eginda, ordea, zinema-ikasketek alde batera utzi izan dituzte produkzio eta erakusketaren aginte-komertzialak, eta horrekin batera, filmen diru-laguntza eta erregulazioa. Dena den, azken urteotan produkzio-ikasketak ugaltu dira, baita interes akademikoa handitu ere zinema-jaialdien inguruan eta banaketa nahiz erakusketaren historiaren inguruan. Iraultza metodologiko

honen hurrengo egitekoa izan liteke audientzia-ikerketan enpirikoak egitea, zeren erakusten baitute askotariko erantzunak daudela film baten aurrean, film bat edo beste bat ikusteko dauden irizpideak bezainbeste.

Zinemaren historiak, jarraitzen du Christiek, ez dio beldurrik izan behar teknika horiek garatzeari; berez, anitz luke irabazteko agenda globalean dauden gai nagusiei -etikoak, ingurumenekoak eta politikoak- helduko balie. Are gehiago, zinema ikusteko modu berrien ondorioz, gustuak eta pertzepzioak aldatzeaz aparte, filmen erakusketa konbentzionalaren mugak ere gaindi daitezke. Eta horrek ere eragina du akademiko eta kritikariek “zinema nazionalizat” jo izan duten horretan, Internetari esker, zinema nazional hori munduko edozein tokitan ikus baitaiteke. Nazionala, gehitzen du Christiek, “erlazionala” da, Elsaesser eta beste batzuen esandakoaren ildotik. Hau da, nazionala izatea edo ez honen mende dagoela: behatzailea nor den eta erakundeak zeintzuk diren. Bere ustez, zinema nazionalaren inguruko ikerketak utzi beharko lioke erudizio-erakustaldia egiteari, eta arreta jarri ikasketa enpirikoetan, audientziaren gustuak jakiteko.

Alde horretatik, audientziari begirako ikasketetan, Christiek (2013: 28) iradokitzen du beharrezkoa litzatekeela antzeko teknikak erabiltzea aztertzeko zinemak nola elikatu dituen nazioen “komunitate imajinatuak”, eta ez soilik mugatuta produkzio nazionalera, baizik eta ohartaraztea zein potentzial transnazional duen film bat erabiltzeak tokian tokiko geure buruen irudikapena eta birdefinizioa egin dezagun, hala nola, eskoziarren erreakzioa Mel Gibsonen *Braveheart* ikusi eta gero (eskoziar sentimendu nazionalista handitu zuena), edo palestinarren interpretazioa *Avatar* ikusita, Pandora planeta Palestina bailitzan, palestinarrek bertako na’vi arraza humanoidea, eta lurtar inbaditzaileak judutarrak bailiran.

2.4.8.- Zinema nazio-marka sustatzeko

Herrialde batek bere burua iragartzeak propagandaren antza har dezake; izan ere, propagandaren izaera manipulatzaileak konnotazio txarra du. Horra hor gerra aurretik, gerra garaian, eta gerra ostean, Stalinek egindakoa Sobiet Batasunean, Hitlerrek Alemania nazian, Mussolinik Italian, edo Francok Espainian 40 urteko diktadura osoan zehar. Baina azken urteotako merkatuaren homogeneizazioaren eta identitate nazionalaren indartzearen ondorioz, zabaldu egin da nazio irudiaren eta nazio markagintzaren kontzeptua.

Zinemak, beste hedabideekin batera, funtsezko rola du nazio-markagintzan (nation-branding), alegia, nazio baten irudia eta erreputazioa itxuratzeko erabiltzen den estrategian, interes taldeei nazioaren balioa transmititzeko nazio edo nazioarte mailan, helburuak desberdinak izanik ere: estaturik gabeko nazioek independentzia lortzea, autonomia handitzea, inbertsioak esportazioak bultzatzea eta neurri handi batean, turismoa erakartzea. Jakinda ere nazio baten irudian ezin dela erakutsi bere mugen barruko konplexutasunik edo jendearen aniztasunik, jakinki ere, film batean irudikatzen den errealitate nazionalaren eta haren fikzio-irudikapenaren arteko muga lausoa dela, zinemak arras ongi bete dezake nazio-markagintzaren egitekoa, Andersonek aipatutako komunitate imajinatuaren pertzepzioa sortu, itxuratu eta indartzeko asmoz.

Film atzerritar bat ikustearen esperientzia turismo birtualarekin lotu izan da. Izan ere, Ikuslearen pertzepzioan honako elementuak ageri dira: atzerriko hizkuntza entzutea, tokiko paisaiak eta ohitura bereziak ikustea, istorioa jarraitzea eta pertsonaiekin identifikatzea. Horiek denak uztartzen dira film “nazional” batean, kanpoko begientzat herrialde hori irudikatuko balute bezala. Horretarako, ordea, nazio-markagintzak

identitate kolektiboaren eremu lausoa hartu beharko du, eta gurutzatzen diren diskurtso eta identifikazio indibidualekin uztartu, identitate nazional batean bat eginda. “The potential of brands to re-construct individual identities and re-connect collective ones is particularly relevant in a post-modern world where identity is fragmented and purpose is unclear” (Aitken, 2011: 295). Azken batean, nazio guztiek bere marka (markagintza estrategia antolatua izan ala ez) dutelarik, gainontzeko marken funtzionamendu bera daukate, baina berezitasun batzuk dituzte; esaterako, lantzen duen eremuaren konplexutasuna. Anholt-ek esaten duen moduan, herririk txikiena ere korporazio handi bat baino konplikatua da.

Hala ere, Anholtek ohartarazten du erreputazio hori ezin dela ezerezetik sortu, egiatik baizik. “A reputation can never be constructed through communications, slogans and logos. It needs to be earned” (Anholt, 2010). Nazio-markagintza tresna bat da, dagoeneko existitzen dena enfokatu, sintetizatu eta balio moduan transmititzen duena, estereotipoak desmontatu eta errealitatea erakusten duena, deus asmatu gabe. Anholten esanetan, azken hori da propagandaren definizioa, esan nahi baita, saiatzea pertzepzioak zuzenean manipulatzeko, erreputazio hori sortu duten baldintzetara jo gabe. Bere ustez, nazio-markagintzak ez du zerikusirik propagandarekin, propagandak gizarte itxi bat eta informazio iturriak kontrolatuak behar baititu, eta globalizazioaren indarrek bi aurrebaldintza horiek deuseztatu dituzte. Nazio-markagintzan, hala ere, arazo bat ikusten du: nahiz eta herrialde bate erreputazio hobea merezi duen, jendeari esate hutsarekin ez da nahikoa (...) Jendearen ikuspuntua hiri eta herrialdeen inguruan oso finkoa izaten da. Orokorrean, pertzepzio hori bakarrik aldatuko dute baldin eta beste aukerarik ez badute eta ebidentzia begi-bistakoa bada. Anholtek, orobat, nabarmentzen du nazio baten zoria ez dagoela bakarrik beste nazioetako gobernuekin dituen harremanen menpe: inoiz

baino gehiago dago nazioarteko publikoekin dituen harremanen menpe. Gelditzen den azken super-boterea da nazioarteko iritzi publikoa.

Etsenpluak ipinita, nabariak dira zinemak izan duen eragina nazio baten marka sustatzerakoan. *Crocodile Dundee*-k (1986) Australiari buruzko pertzepzioak hobetzeko balio izan zuen, nahiz eta efektu hori denboraren poderioz makaldu ahal den. Nazio-markagintzaren adibiderik arrakastatsuen *Lord of the Rings* (2001, 2002, 2003) trilogia dugu, Zeelanda Berriko paisaia zoragarriak erakutsita, balio izan duena bertako zinema industria sendotzeko, eta bereziki askoz turismo gehiago erakartzeko. Beste etsenplua, *Borat* (2006) dokumental faltsua dugu. Hasiera batean Kazahstanek filma debekatu bazuen ere (baita Errusiak ere) –kazahstandarrak arrazista, sexista, homofobo eta anti-semitatzat jotzen zituela iritzita-, handik gutxira bertako buruzagien iritzia goitik behera aldatu zen eta Sacha Baron Cohen zuzendariari bihotzez eskertu zioten filma egin izana; izan ere, filmaren arrakastak mundu mailan balio izan zuen jendeak Kazahstanen berri izateko, mapan kokatzeko, eta inportanteena zena: turismoa hamar aldiz handitzeko. Simon Anholt (2006) esan duen moduan: “At least they have a reputation now. It may be a bad one, but it’s much easier to turn a negative into a positive than nothing into something”. Aipatutako adibideak gurera ekarrita, euskal zinemak anitz lagundu ahalko luke nazio-marka kanpoan sustatzen, estaturik gabeko nazio baten estrategia soziopolitiko baten baitan (eta ez soilik turismoa handitzeko), mota guztietako istorioak kontatuta, gainera; azken batean, gakoa ez baitago genero edo istorio mota jakin bat aukeratzean, edozein istorio ongi kontatzean baizik.

2.4.9.- Estaturik gabeko zinema nazionala

Aurrekoarekin lotuta, aipatu beharreko beste alderdia da zinema nazionalaren kontzeptuaren gainbehera, nazio-estatuaren krisialdiaren batera joan dena, berpiztu diren nazionalismo periferiko eta globalizazio indar berrien mesederako (Bermúdez eta al. 2001; Gabilondo 2002a). Horrek guztiak paradigma “postnazional” berria sortu du. Estatu espainiarreko zinema nazionalen inguruan, honako hau gaineratzen dute Gabilondok eta Colmeiok (2012: 83):

At a time when the hegemony of the national model is being challenged by regional and national forces from inside the nation-state as well as by supranational and global pressures from outside, it would be a mistake to assume any preconstructed, essentialized notion of what the cinemas of Spain’s various autonomous communities should be.

Alabaina, paradigma post-nazional horrek oztopo bat du aurrez aurre: nazio-estatuak izandako gainbehera horri aurre egin diezaion, nazio-estatuak diskurtso homogeneizatzaile eta zigor politikoak. Horregatik ez da harritzekoa gutxiengo etniko eta linguistikoek azpiegiturarik edo diru-laguntzarik ez eduki izana zinema erregional edo nazionalak abiarazi eta iraunarazteko, desberdinak izaki bere baitan biltzen dituzten nazio-estatuetakoen ondoan. Estaturik gabeko zinema nazional ezagunena Québec-ekoa da, sostengu kultural eta politiko nahikoa izan duena bere zinegile gailen den Denys Arcandek nazioarteko ospea lor dezan. Ez dago gauza bera esaterik Galeseko zinemas, zinema aborigenaz (Australiako aborigenena, Zeelanda Berriko maoriena edo Ipar Amerikako indiarrena) ezta immigrazioa ezaugarri duen zinema Chicanoaren inguruan ere (Crofts, 1993).

Beraz, nazio estatuaren kultura-aniztasunak, alegia, hibridazio kulturalak (eta horren isla zinema bezalako hedabideetan), konpondu beharreko arazoa izaten segitzen du. Mundu osoan zehar, hizkuntza eskubide eta babes kulturalarekin zerikusia duten kasu ugarietara erreparatzea baino ez dago horretaz konturatzeko, hala nola, Estatu Batuetako ohar publikoetan erabiltzen den espainola, Québeceko zinemaren nazionalismoa, BBC Alba gaelikozko telebista katea Eskozian, bere burua bakarrik euskalduntzat edo katalantzat hartzen dutenak, diasporan dauden greziarrei edo turkiarrei zuzendutako programazioa, eta abar luze bat. Gehiengoak edo gutxiengoak, disidentzia politiko, klase, etnia, genero, erlijio edo herrialdearen arabera definituak, eguneroko kontuak dira anitz jenderentzat. Lehen aipatutako Indiako kasuaz gain, Europan bada beste erreferente historikoa: antzinako Jugoslavia izan zena (1945-1992), sei nazio, hiru erlijio, bi alfabeto eta lau hizkuntzez osatua egon zena, eta 90eko hamarkadako gerra zibilaren ondotik Tito liderrak eraikitako Jugoslaviaren desagitea eta sei herrialde berriren independentzia ekarri zuena.

2.5.- Identitatearen definizioa

Identitate mekanismoak ikuspuntu ugarietatik aztertuak izan dira: jendearen edo nazioen identitatea (estaturik gabeko nazioetako jendearen identitatea barne), horrek dituen inplikazio kulturalarekin (berezko izaeraren aldarrikapenak, hizkuntza gutxituaren irakaskuntza, tradizioak, baloreak), politikoekin (erakunde mailako antolaketa eta funtzionamendua), juridikoekin (eskubideen onarpena, herritartasuna); ezaugarri etnikoetan oinarritutako identitatearekin (komunitate kulturalak, etorkinak, beltzak, musulmanak, etab.). Beste hainbeste gertatzen da kategoria sozial jakin bateko identitateekin (gazteak, emakumeak, homosexualak, baztertuak, langileak, etab.); identitatearen erakusle diren kultura-ekoizpenekin (literatura, antzerkia, dantza, kanta,

telebista, irratia, kirola, etab.), eta alderdi psikologikoa edo biografikoaren gaineko identitatearekin. Zinema eta identitateari dagokionez, aldiz, askoz gutxiago ikertu da (Poirier, 2004).

Beraz, zinema eta historia, eta zinema nazionalaren inguruko ekarpen teorikoak plazaratu ditugularik, eta hutsune hori betetzeko amoz, hel diezaiogun identitatearen esanahia aztertzeari, jakinik ere zenbait elementuz osatua dagoela. Harluxet hiztegi entziklopedikoak dioenez, “1) Nork bere buruaz duen ezagutza iraunkorra. 2) Gizabanako, giza talde, herri edo nazio baten funtsezko ezaugarri-multzoa”. RAEkoan, aldiz, honako definizioa ematen du identitateaz: “1) Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. 2) Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás”. Eta ingelesezko definizioari dagokionez, honakoa ematen dute Cambridge English Dictionary delakoan: 1) who a person is, or the qualities of a person or group that make them different from others.

Ikus daitekeenez, euskara, ingeles eta gaztelaniazko definizioak bat datoz adieraztean identitatea banakoa edo giza talde batekoa izan daitekeela. Identitate sozial eta kultural hori honako elementuez osatzen da: eskualde geografiko, kultura, bizimodu eta izaera jakin bateko partaide sentitzea.

Stephanie Lawlerrek (2008) dio identitatearen definizioa paradoxikoa dela, berdintasuna eta desberdintasuna uztartzen baitira. Identitate hitzaren erroa Latineko “idem” dela, hortik dator “identical” (berdin-berdin) hitza. Bere esanetan, identitatearen esanahi garrantzitsu bat da geure buruekin ez ezik, besteekin ere berdin-berdinak garela. Hau da, gizaki modura identitate komunak partekatzen ditugula, baina baita gizakien

baitako beste ezaugarriekin ere, “emakume”, “gizon”, “zuria”, “beltza” eta abar izanez. Aldi berean, ordea Lawlerrek (2008: 2) ohartarazten du badela identitatearen beste aspektu bat jendea elkarrengandik bereizi dezakeena: norberaren singularitasuna:

Western notions of identity rely on these two roles of understanding, so that people are understood as being simultaneously the same and different. But within this overarching and apparently capacious category of the human, there are various forms of identity with which people identify.

Dena den, Lawler ikuspuntu indibidualistatik urrundu eta identitatea gizarte konstruktutzat hartzen du, gizarteak berak sortutako konstruktio modura, identifikazio eta desidentifikazioez osatutako sistema erlazional batetik abiarazita, zeinean kategoria ez naturalak ere badiren, botere eta bazterketa joko baten baitan eraikiak. Bestela esanda, ez du uste identitatea gizabanakoaren baitatik sortzen denik, baizik eta pertsonen artean sortu eta negoziatu egiten dela. Ondorioz, norberaren identitatea (auto)kontrol sozial baten emaitza dugu, hainbat bazterkeria motaren bitartez (gizarte klasea, generoa, arraza), subjektu normalizatu (falsu) bat osatzen duena. Halaber, Lawlerrek (2008: 11) gaineratzen du identitateak “asmatu” egiten direla gure bizitzako istorio bat asmatuta: “Identities can be seen as being creatively produced through various raw materials available -notably, memories understandings, experiences and interpretations .

Memoriak identitatearen eraikuntzan duen rola aipaturik, Ibon Egañak (2008) dio sentipen identitarioa hertsiki lotua dagoela giza talde batek bere iraganaz sortzen duen memoriarekin. Memoria, hortaz, identitate-sortzailea da, eta biek elkarren menpekotasuna dute, gainera. Memoriaren transmisioa belaunaldiz belaunaldiz egiten

da, zenbait bitarteko erabilita: hizkuntza bera, ahozkotasuna, keinuak, idazketa, irudiak, ohiturak, sinismenak, mitoak, besteak beste. Amelio Blancok (1997: 90) dioenez, memoria kolektiboa identitate-zeinua dugu:

La memoria colectiva es uno de los signos de la identidad grupal; es, en palabras de Halbwachs, el grupo visto desde dentro, el espejo donde éste se mira y se reconoce y desde ahí se erige en una de las claves del sentimiento de pertenencia grupal, en una de las señas de identidad más cualificadas a la hora de definir la naturaleza del grupo.

2.5.1.- Nazio-identitatea euskal zineman

Euskal identitateaz mintzo, euskara, ezaugarri ez ezik, hezur mamitzaile ere badugu, zeren eta, Loberak (2007) dioen bezala, hizkuntza bat ez da komunikabidea bakarrik, mundua ikusteko eta ulertzeko sistema baten adierazle edo azaltzaile baita. Bere ustez, hizkuntzek eurek moldatzen dituzte, neurri handi baten, eurek aditzera ematen dituzten kulturak ere (euskara eta euskal kultura, domina baten aurpegi biak). Loberak, hala ere, gaineratzen du kultura jakin bat ez dela bakarrik hizkuntza edo erakunde juridikoek osatua, eta beste osagai batzuek haien eragina dutela eraketa horretan (2007: 40), esaterako, antzinako lanei lotutako kirolek badute eragin hezur mamitzaile izaera ere bai, kultura jakin baten eta hizkuntza jakin baten isla ezberdina eskaintzen baitute.

Identitatearen afera euskal zinemara eramanda, eta preseski identitate kolektiboaren zinemaratzeari dagokionez, XX. mendeko 70eko hamarkadatik hasita XXI. mendean aurrera egin arte, kontatzen ziren istorioetan nazio-identitatea, errepresio giroa, abertzaletasuna, indarkeria politikoa eta euskal gatazka izan dira ardatz nagusia, besteak beste, honako film hauetan: *Burgosko prozesua* (Imanol Uribe, 1979), Franco-

ren diktaturak ETAREN kontra egindako epaiketarik handiena kontatzen zuena; *Segoviako ihesa* (Imanol Uribe, 1981), narrazio molde zinematografiko onez ETA kideek egindako ihesaldia irudikatzen zuena, Euskal Herrian filmatutako lehen pelikula leihatilan ongi funtzionatu zuena eta hortik aurrerako euskal zinemaren bide erakusle izan zena; *Mikelen heriotza* (Imanol Uribe, 1984), ezker abertzaleko kide baten dilema, bere sexualitatearen eta militantismoaren artean erabaki beharko baitu; *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1989), ETA kide baten eta gaztaroko bere laguna den droga trafikatzaileren arteko talka, 80ko hamarkadako egoera soziopolitikoari begirada zinez kritikoa; *Ke arteko egunak* (Antxon Ezeiza, 1990), Kartzelatik atera eta Euskal Herrira itzultzean, protagonistak aurkituko duen giro politiko nahasia; *Offeko maitasuna* (Koldo Izagirre, 1992) maitasun triangelu bat, kartzelan dagoen ETA kide baten, bere neska-lagunaren eta beraien lagun baten artekoa—azken bi horiek euskaraz—; *Urte ilunak* (Arantxa Lazkano, 1993), film elebiduna, gerra osteko Zarautzen bizi zen giro soziopolitiko goibelaren erretratu ausarta eta librea, eskolako errepresioa kontatzen duena familia abertzalekoa den neskatxa baten begietatik; *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), ETA kide batek emakume drogazale batekin izango duen amodio istorioa atentatu bat egin baino lehen; *A ciegas* (Daniel Calparsoro, 1997) borroka armatua utzi nahi duen emakume ETA kide baten ihesaldia; eta *Yoyes* (Helena Taberna 2000), ETA erakundea utzi izanagatik hil zuten emakumearen istorioa.

Horrez gain, 80ko hamarkadan ere beste euskal film batzuk egin ziren, euskal gatazka garaikidea zeharka eta modu metaforikoan irudikatzen zutenak, iraganeko gertaera historikoak kontatzen bazituzten ere; horra hor *La conquista de Albania* (Alfonso Ungría, 1983) eta *Akelarre* (Pedro Olea, 1983), non inkisizioaren sarraskiak salatzen ziren, Euskal Herriak jasan duen errepresio zentralistaren metafora gisa, edo

Behiak (Julio Medem, 1992), euskal identitate itxi eta irekiari buruzko gogoeta, hiru belaunalditan zehar kontatua. Egañaren (2008: 5) hitzetan, Medemek *Behiak*-en modu alegorikoan irudikatzen du nazio-identitate tradizionala baztertzeko beharra eta adiskidetzeko premia:

Medem nos habla alegóricamente, por tanto, de la necesidad de abandonar esa identidad nacional tradicional, proponiendo una alternativa universalista y globalista, que en el film viene plasmada por la reaparición en las últimas secuencias de Peru, nieto de ambos excombatientes en la guerra carlista, quien vuelve a la aldea, ahora como corresponsal de la Guerra Civil para un periódico inglés, haciéndose pasar por americano.

Los amantes del círculo polar filmean (1998), dio Egañak, *Behiak*-en plazaratutako gaiak eta kezkak errepikatzen ditu, hala nola: identitatearen birformulazioa, identitate indibidualaren eta sozialaren arteko tentsioak, memoria identitate sortzaile gisa, edota barkamena eta adiskidetzeko beharra. Pertsonaien genealogia berreginda, identitate kolektiboaren berrirakurketa egiteaz gain, alde-egite bat dago talde identitatetik, baita indarkeria egoeratik ere, ikusten ez bada ere auresuposatu egiten dena. Ana eta Ottoren arteko amodio istorioan irudikatzen da hori guztia:

Ana y Otto abandonan su lugar de origen, y coinciden casualmente en la Plaza Mayor de Madrid (que podría operar como metonimia de la nación española y centro de la cinematografía española, sugerimos), pero no alcanzan a encontrarse. El encuentro solo va a ser posible, aunque con un fatal desenlace, en Laponia, en el Círculo Polar Ártico. Los personajes huyen pues, de espacios

marcados identitariamete, huyen de la nación vasca y del estado-nación (España) para instalarse en un espacio próximo al fin del mundo (Egaña, 2008: 8).

De Pablok (2012) ikertu izan du euskal nazionalismoa zein neurriraino irudikatua izan den zineman, eta, horrez gain, zinemak eginkizun aktiboa hartu ote duen ikusleen pertzepzioetan eragina izateko, Euskal Herriaren aldarrikapen politikoetan eta bereziki, ETArenean. Atzera begirakoa eginda, berak dio euskal nazionalismoa adi egon dela zinema erabiltzeko nazio-identitatea indartzeko xedez. Eusko Jaurlaritzaren sorrerarekin, 1980an, EAJk bere zinema politika abiarazi zuen, hasiera batean enfasia jartzen zuena bai euskal historia bai Euskal Herriko egoera politikoa kontatzen zuten produkzioekin. Ordutik hona, euskal zinema plurala izan da, euskal gizartearen pluraltasuna ispilu, espektro nazionalistako sektore desberdinek beraien ikuspuntua pantailara eraman baitute (410).

Frantziako identitate eta nazi okupazioaren inguruko bere ikerketan, Leah Hewitt-ek dio zinemaren eta nazio-identitatearen arteko harremana askoz sendoagoa dela Frantzia bezalako herrialde batean Estatu Batuetan baino (de Pablo 2012). Euskal nazionalismoaren kasuan harreman hori are sendoagoa dela dio Angel Luis Huesok, euskal identitate nazionala sortuko badu, tresna asko eskuratu behar dituelako. Normalean, zinemak nazio-identitatea gehien itxuratzen duen garaia nazio-estatuaren sorreran izaten da, baita krisialdi garaian edo bat-bateko aldaketa politiko edo sozialetan. Hori da, justuki, euskal kasuan nabaritu zena bai Espainiako gerra zibilean bai demokraziarako trantsizioan. Joera hori ere zenbait herrialdetan sumatu zen, hala nola, Israelen, independentziaren ondotik, zinema nazional-heroikoaren sorrerarekin; gerra ondoren sortutako “zinema gazte alemanean”, eta Berlingo harresia erorita Europa

Ekialdeko herrialdeen iragan loriatsua goستن zituzten film historikoen berpiztea (de Pablo 2012: 410ean aipatzen den bezala).

Jesus Anguloren (1999: 115) ustez, euskal zinemaren etsairik okerrena euskal gizartearen beraren zati bat izan da: “the sector that has governed this people for more than twenty years, and that has harnessed all of its energies for the purpose of falsifying its history on movie screens over the course of more than seventy years”. De Pablo (2012), aldiz, ez dator bat Angulorekin. Onartzen du azken 30 urteotan EAJri lotutako film batzuk egin direla, sortzez, produkzioz edo edukiz, *Sabino Arana* eta *Gernika*, kasu, propaganda filmak biak. Baina badira beste batzuk, *Lauaxeta* eta *Urte Ilunak*, esaterako, lerrokatze ideologikoa izanda ere, ikuspegi kritikoa ematen dutenak, neurri batean, bederen, askotan erabilitako klixerik gabe. (411).

Bestalde, de Pablok (2012) dio 90eko hamarkadatik aurrera ETA nahiz Euskal Herriko gatazkari buruzko film gehiago egin direla, seguruena Miguel Angel Blancoren hilketak eraginda, 1997an, baita ETAREN su-etenek eta euskal politikaren azken urteotako gorabeherak eraginda ere. Denbora honetan zehar, de Pablok (2012: 417) nabarmentzen ETARI buruzko filmek eboluzio bat izan dutela, euskal gizarteak bizi izan dituen aldaketen isla bihurturik. Zinemak, beste edozein kultura-produktuk bezala, zenbait interpretazio izan dezakeela dio autore honek:

And also because it is by nature more open than a work of history, given that it conveys history through specific stories and individual characters. In addition, this ambiguous vision is inseparable from the requirements of particular cinematic genres (e.g., thriller, police drama, etc.) employed by filmmakers to deal with ETA.

Bere iritziz, garbi dago harreman zuzena dagoela terrorismoari buruzko zinema irudikapenaren eta gizartean indarkeriaz dagoen pertzepzioaren artean. Hala ere, zinemak gizartean duen eragin hori noraino heltzen den jakitea ezinezkoa delakoan dago. Baita ere gizarteak noraino mugatzen duen film baten zuzentasuna. Bere irudiz, horrek zerikusia du filmen pertzepzio-azterketak egiteko dagoen zailtasunarekin: “In the end, the relationship probably involves ongoing reciprocal feedback. In the Basque case, cinema has influenced society’s perception of terrorism, although at times it has been the developments in society that have anticipated later cinematic productions” (417).

De Pablok (2012), hala ere, nabarmendu egiten du fikziozko elementuen garrantzia historia kontatzeko orduan: “The paradox of how historically accurate details can end up providing a distorted picture of the historical reality, while a fictional element can be skilfully employed to much better effect to portray that reality” (308). Halaber, gaineratzen du filmek berezko bizitza hartzen dutela estreinatuak izan eta gero, alde batera utzita sortzaileen asmoa.

Hori esanik, beste gai bat sortzen da, zinemak terrorismoari buruzko film bat egitean hartzen duen jarrera etiko eta ardura sozialaren gainekoa. Berez, ETari buruzko filmen zuzendariak maiz saiatu dira distantzia bat jartzen, esanez beraien asmoa ez zela terrorismoaren gaia kontatzea, baizik eta polizia-drama edo akziozko film bat egitea. Egia da, zinema produkzio batek, beste edozein hedabide bezala, ardura soziala duela terrorismoarekiko, hau da, zinegile bati propaganda politikoa egitea eskatzen ez bazaio ere, ekoizleek eta zuzendariak ardura etikoa dutela. De Pablok argudiatzen du ETari buruzko film onak egiteko zailtasunaren atzean agian honako arrazoi hau dagoela: Elementu etikoa eta ikusleak erakartzeko behar den tentsio dramatikoak orekatzerik

lortzea, azken horrek anbiguotasuna eta pertsonaiak istorioan zehar aldatzea ekartzen baitu. (417-419).

De Pablok ondorioztatzen du zinemak eta gizarteak elkarren eragina dutela, etengabe, gainera. “Cinema offers an alternative approach that is as valid –despite its admitted limitations- as written works of history. It is also an approach that provides new analytical perspectives of the history of the Basque nationalism” (419). Ikus-entzunezko produkzioek –fikzioa edo dokumentala dela, DVD, Internet ekoizpena edo beste euskarri bat, ezagutza historikoaren transmisiorako erronka berria dena- euskal nazio-identitatea sustatzen lagundu dutelakoan dago. Ikus-entzunezkoek ideia kolektiboen multzoa itxuratzen dute, jite nazionalista duen memoria historikoa sustatuz, aldi oro hizketan egungo Euskal Herri pluralean dauden beste ikuspegi eta nazio-identitateekin.

2.5.2.- Landa-identitatea idealizatuz

Euskal film batzuek ETaren terrorismoa espainolen eta euskaldunen arteko gatazkaren azken etapa modura ulertu dute -euskal erresistentziaren fase berria kanpotarren inbasioaren aurka-, baina aldi berean ikuspegi erromantikoari uko egin gabe, alegia, Euskal Herriaren imajinario kolektiboan ditugun irudi idilikoak oso agerikoak izan dira euskal zineman: baserri isolatua, ehun urtetik goitiko haritza ondoan, artzain bakartia, ardiak belardietan bazkan, gure bailara berdeak, gizonak txapela buruan eta ibili munduan, euskaldun fededun, aizkolariak, harri-jasotzaileak, pilotariak eta joko garbi, erronka eta apustuzaleak arrantzaleak itsasoratzen eta emakume saregileak portuan zain, Ternuaraino iritsi ziren baleazale euskaldun ausarten balentriak, kantu bazkariak, euskararen altxorra, eta abar.

Halaber, ia mugimendu nazionalista guztiek –euskal nazionalismoak ere bai, bere bertsio desberdinetan- urrezko aro baten mitoari eusten diote, Erdi Aroko garai ilunetan kokatua. Beraz, esan ahal da ikuspegi hori gailentzen dela zinemak Euskal Herriaren historiari buruz egindako kontaketa dagokionez (de Pablo, 2008).

Aipatutako hainbat filmetan, nahiz eta batzuetan modu pluralean egin izan den -fokua euskal auziaren aniztasunean jarrita-, maiz, euskal landa-identitatea idealizatu egin izan da, postaleko irudi idilikoa bihurtuta, baina de Pablok (2008: 21) dioen modura, alde batera utzita industria iraultzak ekarritako aldaketa, urbanizazioa, langile-borroka eta modernitatera egindako jauzia arlo guztietan. landa-identitatea idealizatzen duten zenbait film aipatzen ditu:

Aquí se pueden enmarcar varios filmes de ficción (como el pionero *El mayorazgo de Basterretxe*, 1928, de los hermanos Azcona) y un buen número de documentales (tanto de producción vasca como extranjera) de carácter histórico y etnográfico, ensimismados en los rasgos culturales autóctonos vascos: la serie *Eusko Ikusgaiak* (década de 1920), *Au Pays des basques* (1930), *Euzkadi* (1933), *The Basque Country* (1956), *Ama Lur* (1968), buena parte de los *Ikuskak* (1979-1985), etc.

Zernahi gisaz, euskal zinemaren film gehienak azken 30 urteotan egin badira ere, ez dira berriak euskal historiaren ikuspegi desberdinei buruzko tentsioak. Santos Zunzuneguik (1985) dioenez :

Es significativo que los dos primeros largometrajes de ficción producidos en el País Vasco, en la década de 1920, reflejaran una lucha entre un país moderno, industrializado y urbano (*Edurne, modista bilbaína*, de Telesforo Gil del

Espinar, 1924) y uno rural y tradicional (*El mayorazgo de Basterretxe*, de Mauro y Víctor Azcona, 1928). (de Pablo, 2008: 6an aipatzen den bezala)

Zunzuneguien iritziz, azken film hori lehenari gailendu zitzaion, eta horrek eragina izan zuen euskal zinemak bere lurraldeari buruz izango zuen kosmobisioan. De Pabloren hitzetan, *Edurne, modista bilbaina* filmaren hiri giroaren ondoan, *El mayorazgo de Basterretxe* melodrama bat zen, Antzinako Erregimenaren landa gizarte tradizionala irudikatzen zuena, modu idilikoan, industrializazioaren arriskuez ohartarazteko, gaitz guztien iturria bailitzan. Batzuetan, pelikula hori euskal nazionalismoarekin lotzen zen, bai agertu behar zen ikurrina zela eta (gobernadore zibilak debekatu ez balu) bai kontatzen duen istorioaren landatar ideologia tradizionala zela medio. Baserri-kutsu hori filmaren publizitatean ageri zen:

La publicidad de *El mayorazgo de Basterretxe* hacía alusión a algunos aspectos básicos de la ideología de Sabino Arana: la idealización del mundo campesino tradicional vasco frente a la corrupción de la ciudad moderna e industrial («amor al caserío, pasión por el mar»), el respeto a los mayores y la insistencia en la defensa de lo vasco como seña de identidad propia («película nacional de ambiente vasco (...). Todo es vasco en esta película»). (de Pablo, 2008: 6)

Zernahi gisaz, de Pablok (2008, 2012) dio euskal zineman ageri den landa-giroaren idealizazio hori ez zela EAJren ondasuna, baizik eta garai hartako literatura kostunbristan, baita ideologia nazionalista ez zuten pelikula batzuetan ere ohikoa dela, hala nola, Mauro Azkonaren hainbat dokumental, inspirazio komunista zutenak, eta Marice Champreux-en *Au Pays des basques* (1930) dokumentala; eta berez Sabino Aranaren beraren doktrinak baino lehenagokoak direla, egile foruzale erromantikoek

emana, idazle eta bidaiari atzerritarren laguntzaz. “Some of the mythologized visions of the Basque Country that have so often been represented in movies are by no means a nationalist invention. Instead, such images have existed since the nineteenth century, even before Arana recast them in a nationalist mold” (de Pablo, 2012: 409-419).

Gai honi heldu dioten beste autoreak (Juaristi, Juan Maria Sánchez Prieto, Coro Rubio edo Fernando Molina) zenbait interpretaziotan ados ez badaude ere, de Pablok dio euskal identitatearen sorkuntza, eta horrenbestez, bere historia, XIX. mendean hasi zela, garai hartan zeuden kultura-hedabideak, hala nola, liburu eta liburuxkak, egunkariak, pintura, oroitzapen-monumentuak, eta baita bertsolarien ahozko literatura ere:

A lo largo del siglo XX, y lo que llevamos del XXI esa utilización de la historia, vinculada ya más directamente al nacionalismo político, en sus diferentes versiones, ha empleado también nuevos medios de comunicación: en particular, el cine y la televisión, pero también la radio, el cómic y, más recientemente, Internet, una realidad comunicativa que los historiadores tendríamos que ir incluyendo entre nuestros objetos de estudio, dada su influencia actual. (82).

Euskarak eta euskal kulturak izan duten menpekotasun prozesuak direla eta, diote Gabilondo eta Colmeirok (2012), gutxienez kontrarreformatik hona, eta geroago, XVII eta XVIII. mendeetan, elite oligarkiko batek, elizak babesturik, foralismoaren ideologia (salbuespen eta berezitasun legalak eta ekonomikoak) abian jarri zuen. Testuinguru horretan, euskal landatar menpeko klaseek komedia eta inkonformismo kutsuko herri kultura sortu zuen, nahiz eta batzuetan erlijio-ikuskizunaren tankera hartu. XIX. mendean, karlismoak eta euskal nazionalistek herri kultura hori bereganatu

bazuten ere beraien iruditeria politikoa sortzeko, XX. mendean zehar iraun zuen. Alabaina, herri kultura horrek, landatar jatorri eta erlijio-eraginagatik, umorea, inkonformismoa eta gehiegikeria zituen ezaugarri, talka eginez espainieraz eta frantsesez adierazitako molde kultural modernoekin. Kontraesan historiko bat gertatu zen, izan ere, euskal nazionalismo modernoak komedia eta inkonformismo kutsuko kultura landatarra bereganatu zuen, euskal ikusizkoaren eta kultura literarioaren sostengu izan zedin. Francoren diktaduraren ondorengo urtetan, Euskal Autonomia Erkidegoaren sorrerarekin, tradizio horri jarraipena eman zitzaion. “After the Franco dictatorship, as the Basque Autonomous Community –legally instituted in 1979– developed its own public sphere in euskara, media such as television and film took up this popular tradition and its nationalist appropriation, now coding both in euskara” (Gabilondo, Colmeiro, 2012: 95).

Hasiera-hasieratik, diote Gabilondo eta Colmeiok (2012), geroago joera nazionalista hartu zuen foralismoaren diskurtsoak euskara bihurtu zuen Euskal Herriaren paregabatasun historikoaren oinarri. Horren ondorioz, mendebaldeko diskurtsoa garatu zen Euskal Herriaz mintzatzeko, bere originaltasun historikoa frogatzeko asmoz, esanez euskaldunak zirela Mendebaldeko jatorrizko sortzaileak, baita bizirik iraun duten bertako “indigenak” ere. Ondorioz, euskaldunak mendebaldekotasunaren “barne” besteak bihurtu ziren: Mendebaldean gelditzen diren azken indigenak eta mendebaldar peto bakarrak, aldi berean. Euskal herri kultura mendebaldeko erara taxutu zen (mendebaldearen jatorrizkoa eta barne bestea bailitzan), baina aldi berean mendebaldearen aurkako modan itxuraturik (menpeko erresistentzia modura bertako oligarkiaren aurrerabideen aurrean). Haustura hori euskal zineman ere irudikatzen dela diote:

In short, the modern deployment of popular Basque culture illustrates a founding split within Occidentalism: Basques are the “indigenous” others of Occidentalism and yet they resort to Occidentalism as the ultimate discourse to frame Basque politics (Gabilondo 2008). This split –mainly class based- at the center of rural popular culture in euskara is taken up and refashioned by contemporary Basque film. (Gabilondo, Colmeiro, 2012: 96)

2.5.3- Paisaiaren garrantzia euskal zineman

Azken 30 urteotako euskal zinemara itzuliz, eta goiko lerroetan esandakoaren harira, Jordan eta Morgan-Tamosunasek (Davies-en 1998:184) ere azpimarratu dute hainbat zinegileren joera euskal landa-identitate mitifikatu hori goresteko, errealitatetik kanpo. Ildo beretik, Ann Davies-ek gaineratzen du euskal zineman joera bat dagoela euskal landa-bizimoduaren alde folklorikoa, tradizionala eta idilikoa azpimarratzeko, kanpoko mundutik isolatuta, hots, Euskal Herrian gertatutako aldaketa politiko eta sozialekin zerikusirik ez duen ikuspegia. Halaber, aipatzen du euskal nazionalismo erradikala agertu zela, euskal kulturaren eta identitatearen ikuspegi esentzialista horrekin bat zetorrena, Euskal Herria betiereko nekazal Arkadia bailitzan. Julio Medemen *Behiak* pelikula hartzen du hizpide Daviesek (2005: 344):

For instance, in Julio Medem’s *Vacas* (1991) we are offered landscape shots of a romantically wild beauty that perpetuate a sense of the Basque Country as an integral part of atimeless Basque national identity (and this despite Medem’s effort to site this landscape within the passage of Basque/Spanish history), but Medem simultaneously offers the claustrophobia of the landscape as the cause of the violence —at the level of the family and the nation — that occurs within it.

Alde horretatik, nabarmentzekoa da, lehen esan bezala, euskarazko ahozko literaturak eta euskal antzerkiak historikoki izan duten eginkizuna landa-identitatearen ikuspegi idealizatu hori ematerakoan, euskal hiri identitatearen kaltetan. *Días contados* eta *El viaje de Arian* aztergai harturik, Daviesek (2005: 344) nabarmentzen du paisaia ederrak agertu ohi direla filmaren gai nagusia ETaren ekintzak direnean:

The figuring of the rural landscape as symbol of an eternal Basque nation has obvious implications in relation to the figuring of a group of people fighting for that national identity as fully independent of another, colonising nation that is Spain. In this case the landscape comes to signify the interrelation between nationalist myth and contemporary history.

Nolanahi ere, paisaiaren protagonismo eta esanahiaren inguruan, Rosalind Galtek (2002) dio italiar zinemako paisaia hizpide hartuta paisaiaren irudiak bakarrik lortzen duela esanahi bat istorio zehatz baten baitan dagoenean:

“The landscape image must not be seen as some kind of immanence, but rather is only able to signify as an abstraction when it is, already, part of a concrete history. Thus, the landscape images of the films could not produce such an effect of auratic loss if this structure of temporality did not also, and at the same time, involve a projected experience of an actual historical loss”. (Davies, 2005: 344ean aipatzen den bezala)

Alde batetik, begi bistakoa da landa-paisaia eta baserri-giroa, azken batean, ETaren borroka armatuak berreskuratu nahi zuen Euskal Herri mitikoaren oroigarria dela, dio Daviesek (2005: 345); eta, bestetik terroristek hirian egiten dituztela ekintzak eta landa giroan aurkitzen babesa, hara:

It is also crucial to notice that in many (though not all) cases of films featuring ETA violence, that violence is displaced away from the countryside as the repository of nationalist identity to a more anonymous urban environment — where identities may be more fluid — that forms the site of terrorist operations.

Antzeko modu batean, gaineratzen du Daviesek, euskal landa-paisaia euskal identitate nazionalistaren isla da, baina itxuraz presentzia fisikoa izanda ere, galera duela ezaugarri:

If the Basque landscape offers a timeless rural arcadia as Jordan and Morgan-Tamosunas suggest, then the Basque separatist struggle to regain the Basque Country as an independent nation-state implies that this arcadia has been previously lost. However, it is politically inadmissible to perceive the countryside as symbolic of a nation already lost in collective terms, if that collective is ETA. (345)

Ildo horretan, André Gardies-ek, *L'espace au cinéma* liburuan, argudiatzen du narrazio-nobelan ez bezala, narrazio-zineman eta antzerkian ez dagoela ikuskizunik espaziorik gabe; eta hori bete-betean gertatzen dela terrorismoaren ikuskizunean: terrorismoak hedabideekin duen harremanak eztabaidagaia izaten jarraitzen duen bitartean, terroristekin ekintzak –ikuskizunak- behar dituzte mezua helarazteko; beraz, espazio edo toki bat behar dute horiek gauzatzeko. Eta terroristentzat, hori da, hain zuzen, hiriaren zeregina; landa-paisaia, aldiz, beraien borrokaren ikurra da, eta ondorioz, ukiezina (Gardies, 1993: 10). Horren kontura, Daviesek dio eztabaidagarria dela esatea euskal nazio-identitatea ezin dela hirian islatu, baina hala ere ETArri buruzko film anitzetan landa/hiri banaketa hori irudikatzen dela (345).

2.5.4.- Euskal errepidearen esanahia

Daviesek aztertutako bi filmetan (*Días contados* eta *El viaje de Arián*), dikotomia hori azpimarratu egiten da, agertzen diren hiriak Euskal Herritik kanpo baitaude: Madril eta Bartzelona, euskal ama lurraekin aurrez aurre jarrita. Hiri modernoak anbiguotasuna / hibridazioa ematen du aditzera bertan bizi diren kultura desberdinen artean; eta batzuetan kultura horiek talka egiten dute, horrek sor dezakeen anbiguotasun moralarekin. ETArentzako hiriak duen balioak anbiguotasun hori areagotu baino ez du egiten. Bere ekintzen bidez, ETAk hiri espazio hori bereganatzea du helburu, eta hori eginda, baita espazio landatarra ere, nazio aldarrikapena denez gero. Hiria, baita ere, ihes espazioa bihurtzen da ETA kideentzako, erakundearen kontroletik itzuri egiten saia daitezten.

Nabarmentzen du, baita ere, ETA kideak ez direla ageri landa-paisaian murgilduak, paisaian zehar mugitzen baizik. Zernahi gisaz, atentatuen tokia den hiria eta galdutako Arkadia irudikatzen duen baserri-giroa, oso desberdinak izanda ere, ez daude erabat bereziak. Halako pelikuletan, terroristak bi espazio horiek gurutzatzen azaltzen dira landa-bideetan gaindi, “road movie”-en gisara. Nahiz eta berez “road movie”-ak ez izan, hemen ere errepidea landa-paisaietan barrena ageri zaigu, hiriko bizitzatik hanka egiteko. Horren inguruan, honako hau dio Bennet Schaber-ek: ‘With the return to the desert the road film returns to the scene of the origins of the people [...] the desert is the place of a people always already in exile’ (Schaber, 1997:40). Antzeko modu batean, dio Daviesek, ETA kideak beraien sustraietara ari dira itzultzen, *fort-da* mugimendu freudiano batean, berreskuratu nahi duten lurraldera, hiri arrotzaren erbestera berriro joan baino lehen, non borroka egiten duten irrikatzen duten lurraldera bueltatu ahal izateko, gurpil-zoro batean.

Cohan eta Hark-ek (1997: 3) diote road movie-ak modernitatearen eta tradizioaren arteko harremana uztartzen duela. Eta erlazio hori, dio Daviesek, ETArri buruzko filmetan irudikatzen da, izan ere, errepidea garraiobide modernoaren tokia da, eta autoa, modernotasunaren mamia, biak talka egiten euskal landa-paisaiarekin, zeina nazionalismoari lotutako betiereko euskaltasunaren ikono bilakatu den.

Erbestea iradokitzeak landa-bidearen beste alderdi bati egiten dio aipu. Hiriko karrikek hesituak dirudite, ez baitu ematen inora doazenik. *El viaje de Arián* eta *Días contados* pelikuletako adibidea erabiltzen ditu Daviesek. *El viaje de Arián*-en, hasierako eszena batean, ETAREN aldeko manifestariek poliziaren auto bat inguratzen dute kalezulo batean: lehen begiradan, badirudi hiria dela toki egokiena ETAREN aldeko ekintzak egiteko, baina hiriko kalea ere ageri zaigu harrapatua geratzeko toki modura, ihes egiteko aukerarik ematen ez duena. Eta harrapatua geratze horrek ez die bakarrik poliziei eragiten:

And this entrapment can overtake not only members of the police but of ETA as well, as the final scene of *Días contados* demonstrates: the violent and tragic denouement takes place in the confines of a side street in Madrid from which no character — including ETA members — can escape the consequences of the terrorist violence that occurs there. (346)

Landa-bideak, bestalde, road movie-ak bezala, beti beste norabaitera joateko aukera ematen du, ihesbidea, desertzioa egitekoa: desertutik datorren erbesteratzea. Alde horretatik, euskal landa-bideak erbestea nahiz ihesbidea iradokitzen ditu, eta hori irain modukoa da euskal paisaiari, zeren aditzera ematen ari baita beti alternatiba bat dagoela ama lurra ordezteko (346-47).

Daviesen hitzetan, espainiar nahiz euskal filmetan ETA kideak ez dira errepidea erabiltzen duten bakarrik, espazioa eta denboran zehar muturreko euskal nazionalismoaren ondorioak bistarazteko. *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001) dokumentalean, adibidez, lagunak, bikotea, gurasoak galdu dituztenak euskal paisaia bakartuan zehar gidatzen ageri dira, terrorismoak beren bizitzetan eragindako sentimendu eta erreakzioen inguruan mintzaten. Errepidea ere protagonista da *La voz de su amo* (Emilio Martínez Lázaro 2000): Charli bizkartzaina bere nagusia ETAtik babesten saiatzen ari delarik, Euskal Herriko paisaian zehar bidaiatzea bere lanaren zati bat da, bereziki nagusiaren bila hasiko denean hura bahitua izan eta gero. *Mikelen heriotza*-n (Imanol Uribe 1983), aldiz, ezintasun bat kontatzen da, ezker abertzaleko kide den protagonistaren ezintasuna atxikimendu politikoa eta bere homosexualitatea uztartzeko. Errepidearen erabilera Uriberen aldetik sinesgarria dela dio Daviesek. Gaua Bilbon abeslari trabestitu batekin pasa ondoren, Mikelek autoa hartuko du kostaldeko bere herrira itzultzeko. Landa bidean zehar doala, autoa biratu eta okerreko bidetik gidatzen hasiko da, istripua izateko prest, harik eta bide bazterrean gelditzea erabakitzen duen arte. Sekuentzia horrek ez du soilik irudikatzen bere ezintasuna bi identitateak (politikoa eta sexuala, alegia, kolektiboa eta banakoa) uztartzeko, baita ere bere sexu orientazioak talka egiten duela bere komunitatean. Kontrako bidetik joanda, komunitatearen kohesioa arriskua jartzen ari da (347).

Daviesen iritziz, landa-bidea euskal nazioaren ikurra baldin bada, harrigarria da bereziki bi film horietan ageri diren landa giroko paisaietan ia jenderik ez agertzea, eta jende gehiena anbiguoagoa den hiri giroan azaltzea. ETA kideak modu horretan agertzeak aditzera ematen du isolatuak daudela beste biztanleengandik, eta autoaren barruan joateak isolamendu hori areagotu baino ez du egiten (...). Road movie generoan,

errepideak aukera ematen du matxinada edo bazterketa ezaugarri duten bestelako identitateak esploratzeko, hiritar gizartearen exigentzia eta mugetatik kanpo. Horren kontura, Katie Mills-ek (Davies 2005: 348an aipatzen den bezala) honako hau dio: "the road story offers marginalized communities a ready narratological structure to represent rebellion and collective transformation".

Eta hipotesi hori, eransten du Daviesek, bat dator Cohan eta Harken postulatuarekin, iradokitzen dutenean *road movie*-a (eta beraz, errepidea ere bai) momentu historikoaren tentsio eta krisialdien isla dela. Eta hori bat dator bai Galt-en paisaiari buruzko oharrekin (istorio jakin baten zati modura funtzionatzen duela paisaiak), bai ETaren rola auzitan jartzearekin, hain zuzen, iraganeko kontua da Francoren garaiko errepresioa euskal kutsua zuen ororen aurka, nahiz eta Espainiako segurtasun-indarren abusuek jarraitzen duten. *Arián* eta *Días Contados*-en irudikatzen dena, iradokitzen du Daviesek, ez da euskal komunitatearen transformazioa, alegia, ETak egia bihurtzea nahiko lukeena, baizik eta matxinada eta erbesteratzea, banako mailan eginga, *Arián* eta Antonio protagonisten bitartez (348). Gure ikerketa-objektura ekarrita, 2005etik aurrerako euskal zineman bi paisaien arteko talka hori begi-bistakoa da aztertuko ditugun zenbait pelikulatan, hala nola, *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (2006), *Ander* (2009), *80 egunean* (2010), *Loreak* (2014) eta *Amama*-n (2015). Gure analisitik kanpo utzi badugu ere, bada beste film bat paisaia/errepidearen gaia jorratzen duena: *Zeru horiek* (Aizpea Goenaga, 2005), Bernardo Atxagaren nobelan oinarritutako TV movie-a, kartzelatik atera berri den etakide damutu baten autobus bidaia kontatzen duena. Bartzelonatik Euskal Herrirako itzuleran, flashbacken bitartez emakumearen bizitza ezagutuko dugu, eta horrekin batera, zein izan diren arrazoiak erakundeak traidoretzat hartzeko.

2.5.5.- Aldaketa indibiduala, ez kolektiboa

El viaje de Arián eta *Días contados*-en azpimarratu egiten da ETA kidea desberdina dela ETA erakundearekin alderatuta, eta errepidea paraleloan doala haien banako bidaiarekin, baita heriotzaraino eraman ere. Orokorrean errepideak eta errepide bidaiak ezarritako ordena sozial batetik egindako transgresio baten adierazle baldin badira, hemen errepidea gizabanako terrorista horiek ETArekin beraren kontra egindako transgresioaren toki bihurtzen da. Ironikoki, ETA bera ezarritako orden sozial baten adierazle da. Cohan eta Harkek (1997) dioten bezala, errepidea alienatuentzako tokia baldin bada, hemen ETA kidea bi aldiz dago alienatua: batetik, ETatik beratik, eta, bestetik, euskal gizartetik orokorrean, bien arteko ekuazio (eztabaidagarria) aditzera emanez (...) Beraz, terroristek errepideaz egindako erabilerak aldaketa indibiduala iradokitzen du aldaketa kolektiboa baino (Davies: 349).

Landa-errepidea are urratzaileago bihurtzen da bertan agertzen den jendearen eraginez. Hirietako kaleetan bezala, landa-errepidean ia ez da jenderik ageri. Baina agertzen denean, alde batetik, terroristei nahi gabe babesa ematen dion jendea da (kontrolgune horiek pasa ditzaten), beraiekin transgresiozko amodio harremanak izango dituenak. Eta, bestetik, kontrolgunea jarria duten poliziak izaten dira. Kontrolguneak erakusten du euskal errepidea desberdina dela road movieko errepidearekin; izan ere, azken horretan askatasunaren potentzialitatea eta gizartearen mugetatik ihes egitea aldarrikatzen diren bitartean, aztertutako bi pelikula horietan, muga horiek berrezarri egiten dira kontrolguneak jarrita, legearen oroitarazle modura. Horrek, Daviesen ustez, lehia bat iradokitzen du espazio mugari hori bereganatzeko, esan nahi baita terrorista batentzat errepide horietan barrena joatea transgresio ekintza dela berez, kontrolguneak

erakusten duen bezala. Arián eta Antoniok kontrolgunea pasa behar dute, eta legearen begiradapean jarri:

The checkpoint thus serves to point up the fact that the two protagonists are doubly transgressive — not only against ETA (since both checkpoint scenes arise from a defiance of ETA orders) but against law which they might not recognise as legitimate but which they nonetheless have to take into account and under whose scrutiny they have to pass (350).

Euskal landa-errepidea terroristaren transgresioaren adierazle bihurtzen da, transgresioa ETAREN beraren eta Espainiako legearen kontra. Hala ere, bai terrorismoa bai landa-paisaia aztertu gabe gelditzen dira, izan ere, indarkeria identitate nazionalaren metafora den baserri-girotik anbiguoagoa den hirira eramatean, transgresioaren arazoak ETAREN kolektibitatek gizabanakoarengana pasatzen dira, aztertu eta kritikatu gabe utziz ETAK borrokatzen ari den lurrarekin duen harremana. Millsen aipuak dioten ez bezala, bidaiak ez du kolektiboa aldatuko, are gehiago, irmo eusten dio bere jokabideari, kontraesanean ETAREN baitan historikoki izandako desadostasun eta zatiketekin. Gizabanakoa da aldatu egin dena, baina alferrik, bidaia haren heriotzarekin amaituko baita (353-54).

Berez kolektiboari egindako kritika izan beharko lukeena banakoarengana pasatzea mugimendu argia izan ahal da, ETARI kritika egiteak izan zezakeen arriskua jakina baitzen. 80 eta 90. hamarkadako ETARI buruzko zenbait filmetan aldaketa hori ohikoa dela dio, hala nola Daniel Calparsoren *A Ciegas* (1997), Helena Tabernaren *Yoyes* (2000), Emilio Martínez-Lázaroren *La voz de su amo* (2001) edo baita literatura arloan ere, Bernardo Atxagaren *Gizona bere bakardadean* (1995) eta *Zeru horiek*

(1997)) nobeletan gertatu bezala. Daviesek gaineratzen du Uribe bera, hasieran batean nabarmendu zena ETA kideen tratamendu positiboa emateagatik *Segoviako ihesa*-n (1981) -talde enpatiko eta heterogeneo modura irudikatuta-, ikuspegi horretatik aldendu zela bere hurrengo pelikulan, *Mikelen heriotza*-n (1983), hain zuzen. Poliziak erabilitako indarkeria irudikatzen bada ere, hori ez da Mikelen drama piztuko duena, baizik eta bere homosexualitatea onartu ondoren, bere familiak eta bere alderdi politikoak ez onartzea. Beraz, Mikelen sexualitate onartuaren eta euskal idiosinkrasiaren arteko talka sortuko da, Haren amak irudikatzen dituen balore tradizionalak Lekeitio bezalako herri txiki batean eta alderdi politikoaren gaitzespena sufritu beharko du Mikelek. Ez, ordea, elizarena, Don Jaime apaizak onartu egingo baitu Mikelen sexualitatea.

2.5.6.- Kolektiboaren presio soziala

Zunzuneguiaren (1999) aburuz, Mikelen ama eta alderdi politikoa txanpon beraren bi aldeak dira, konbentzionalismoa sozialaren alde pribatua eta publikoa. Izan ere, Uribek berak onartu duenez, bere iritzian amaren rola ideologia menperatzaileak duen paper errepresiogileari dago atxikia. Berez, Mikel hilda agertzen denean, iradokitzen da ama izan dela semea hil duena, haren homosexualitatea onartu ezinda. Igor Barrenetxeak (2003) *dioen moduan, Burgosko prozesua eta Segoviako ihesa*-n identitate kolektiboa aspirazio politikoen indargarri zen bitartean, *Mikelen heriotzan*, uztartu baino talka egiten dute identitate kolektiboak (ezker abertzaleak ezarritako presio sozialean eta esfera publikoa den katean irudikatua: manifestazioak, omenaldiak hildakoei, hiletak, preso eta errefuxiatuen aldeko aldarrikapenak, segurtasun-indarren jokabidearen salaketa, etab.) eta identitate indibidualak (kasu honetan sexu identitatea), pribatuak eta publikoak, baita politikoa denak eta soziala denak ere .

Hala ere, aipatutako filmetan, arreta identitate kolektibotik banakoarengana eramanda, eta errepide edo herria/hiriaren elementua sartuta ere, paisaiaren idealizazioari dagokionez, Daviesen ustez kritika hori ezerezean gelditzen da, zeren betikotu egiten baitu ekuazioa, euskal separatismoaren eta euskal paisaiaren artekoa, nazio independente baten ikur modura funtzionatuz (354). Kolektiboak uko egiten dio onartzeari euskal paisaia betikotz galdutako Arkadia dela, eta horrela ziurtatu egiten da ekuazioak jarraitzea, hau da, aurkakotasuna beste nonbait bilaturik, eta exodoa apokalipsiarekin uztarturik. Alta bada, landa-errepideak joan-etorriak sortzen ditu, baina ez komunikazioa: “The rural road thus facilitates displacement, but not communication; while Basque national identity continues to be figured, as Jordan and Morgan-Tamosunas suggested (1998:184), as cut off from the outside world”.

2.6.- Euskal landa- eta hiri-identitateak

Gure lanaren ardatza izanik aztertzea euskal zineman landa eta hiri-identitatearen arteko talka nola eta zergatik gertatzen den, errepara diezaiozun dikotomia horren jatorriari. Munduari buruzko bi ikuspegi dira, bata tradizionala, aurrerakoia bestea. Landaren eta hiriaren arteko harreman gorabeheratsuari bete-betean heldu eta nabarmendu den autoreak Javier Diaz Noci (1993) dugu, besteak beste, adierazi baitu euskal kultura, alegia, euskaraz egindako kultura, masa hedabideen eraginez hiritar bihurtu dela. Eta bilakaera edo dialektika hori, neurri handi batean, herri eta hiriaren arteko gatazkan datzala, hau da, idealizatu samarreko baserri giroa -mundu zaharra- eta mundu hiritarra -eta modernoa- kontrajarri egiten direla.

Diaz Nociren ustez, hala ere, baserriaren irudi idealizatu euskaltasunaren gordeleku modura gizatalde jakin batzuek egina da, izan ere, aro garaikidearen hasieran,

1789 inguru horretan, Euskal Herria ez zen baserriek soilik osatua. “Aitzitik, bazegoen hiririk, bazegoen merkatalgune garrantzitsuak, bazegoen tratu ugari Bilbon, Pasaian, Eibarren, beste hainbat lekutan ere bai. Bazegoen euskaldunik bertan. Beraz, bazegoen euskal kultura bat, euskarazko kultura bat, landa-gunetik, hau da, baserritik kanpo bizi zena. Bazegoen mugimendu ilustratu bat, Peñafloidako Kontea eta Azkoitiako zalduntxoei lotua” (Diaz Noci, 1993:391). Zergatik, bada, euskal kultura lotzen zen landa-giroari, eskolatu gabeko gizonari, baserriak irudikatzen zuen mundu horri? Zer dela eta eta zertarako?

2.6.1.- Baserriaren idealizazioa, Frantziako Iraultzaren ondorio

Galdera horiei erantzuteko, Diaz Nocik Mogeldarren ekoizpen literarioari erreparatzen dio, bai Joan Antonio Mogelenari (*Peru abarka* euskarazko lehen eleberraren idazlea), baita Juan Jose ilobarenari ere. “Juan Antonio Mogelentzat, euskalduna (“benetako euskalduna”) baserrietakoa zen, hirietatik kanpo bizi zen nekazari kulturagabea. Ez kulturarik gabea: Basoco kulturaz hornitua, alegia, hau da, kultur hiritarretik at zegoena (...) Euskal Herria (hau da, euskararen herria, euskaraz mintzatzen zen herria) baserria bihurtzen da (hau da, Basoko Herria)” (392).

Zer dela eta euskaldunaren idealizazioa (euskaldun-fededun eta nekazari bezala definitzen zuen hori)? Diaz Nociren irudiko (1993: 392), arrazoi nagusienetariko bat Frantziako Iraultzak erlijiosoan artean sortu zuen beldurrean bilatu beharko genuke:

Gogoratu behar dugu liburu moduan Peru Abarka 1881ean argitaratu bazen ere, Mogelek urte asko lehenago idatzi zuela, XIX. mendeko lehen urteetan hain zuzen ere, Frantziako iraultzaren 1789ko gertakarien oihartzuna gertu zeudelarik alegia. Orduan eliztarrak Euskal Herriko izakera “puru”aren defendatzaile

bilakatzen dira, Antzinako Errejimenaren ezaugarriak mantentzea interesatzen zitzaizkiolarik. Mitxelenak eta Juaristik, besteak beste, aipatzen dute nola Mogelen Peru Abarka Rousseuren *basati onaren* transposizioa den.

Nociren esanetan, beraz, huraxe izango da salbuespenak salbuespen- euskal kulturaren ezaugarri iraunkorrenetariko bat: gizatalde bat -Joshua Fishman (1982) linguista estatubatuarraren definizioan *custodios linguaeren* zeregina egiten zuena-, kontserbadorea, ideia berrien aurkakoa, euskal izaeraren definitzaile eta jagole bihurtzen dena.

2.6.2.- Komunikabideen indar hiritartzailea

Landa- eta hiri-gizarteen arteko talka hobeki ulertzeko, jar dezagun bere testuinguru historiko zehatzean, bai Foruen galtzean (1876) eta euskal abertzaletasunaren sorreran, bai euskal komunikabideen sorreran, euskara ahozko hizkuntza izatetik idatzizko ere izatera pasa zenean, hain zuzen.

Diaz Nocik dioen gisan, euskal abertzaletasuna sortzen denean -gogora dezagun Aranaren doktrinak euskarari zeregin garrantzitsua, arrazaren menpekoa bada ere, ematen diola- eliztarrak izango dira, neurri handi batean, euskara berpizteko arduradunak. Hona hemen honetaz Ibon Sarasolak (1982) zioena:

Al no poder la burguesía nacionalista urbana asumir como tal la tarea de promoción de un idioma que no era en rigor el suyo, dicha tarea recayó en el sector más tradicional y menos preparado intelectualmente del nacionalismo, las fuerzas clericales y campesinas, bastiones del idioma, sectores marginales que no podían evidentemente comprender que la tarea primordial de cara a la

situación del país era establecer las bases para convertir al euskera en una lengua normalizada de cultura (Diaz Noci, 1993: 393n aipatzen den bezala).

XIX. mendeko lehen herenean, alegia, Lehen karlistadaren garaian (1833-1840), Euskal Herrian makina bat jende erregegaiaren alde jartzeaz gain, Foruen alde ere jarri zen, alegia, Antzinako Errejimenaren alde. Hala, euskaldun anitz karlista bihurtu ziren, baina ez guztiak, noski. Bitartean, modernizazio eta gizarte berriaren eraginez, Hego nahiz Ipar Euskal Herrian euskarazko komunikabideak sortu zirelarik, mundu landatarraren eta kaletarraren arteko zuloa handitzen joan zen, leize bihurtzeraino, irakurleak limurtzeko kazeten informazio, publizitate eta propaganda erabiltzen hasi baitziren. Aitzindaria, Aghosti Chaho kazetariaren Uscal Herrico Gaseta -1848- izan zen, xede zuelarik nekazariengan eragina izatea, nekazarien iritzia apezten –xurien menpe zegoen-eta. Urte berean, Jean-Baptiste Etcheverry apezaren *Egunaria* edo *Almanaca*, landa-gaiei buruzkoa. Elizgizonak, Hegoan bezala ordura arte hizkuntzaren zaindariak, liberalismoaren aurka agertzen ziren, eta fedea, euskara eta nekazaritzari lotutako pentsamoldea zabaltzen.

Hegoaldean, *El Correo del Norte* aldizkari liberalean (eta ez karlista batean) 1834ean argitaratu ziren euskarazko artikuluak -hango liberalek, karlistek herrietan zeukaten eraginari aurre egiteko-, zeinetan "apaiz onak" aipatzen zituzten, karlismoaren alde zeuden herrietako apaizen aurka. "Karlistek ez zuten aldizkariren beharrik; bazeukaten pulpitoa. Apaiz eta eskribauei interesatzen zitzaizkien testuak nekazariei jakinarazi zizkieten, herrietan bahe edo filtro moduan jokatu" (Diaz Noci 1993: 394). Estatu Batuetan, aldiz, dikotomia hori ez zen gertatu. 1885 eta 1893an bi euskara hutsezko aldizkariak sortzen diren: *Escualdun Gazeta* eta Californiako *Eskual Herria*, errepublikanoa lehena, demokrata bestea, baina biak ala biak erabat hiritarrak.

Industrializazioarekin batera, Euskal Herria Foruak galtzera doa, 1876an Canovas del Castillok deuseztatu zituenean. Horrek, neurri handi batean, berpiztu egin zuen Euskal Herrian bere nazio nortasun propioarekiko maitasuna eta atxikimendua, handik gutxira abertzaletasun jeltkidean gauzatuko zena, euskal kulturaren eta izaeraren gordelekua euskara, fedea eta baserri munduari emanda. XX. mendean, hain sartuta zegoen doktrina politiko jeltzale hori, non abertzaletasunaren kontrako kritika mingarriak ere agertu ziren, Unamunorena, kasu, 1901ean Bilbon egindako Joko Floraletan honako hau esan zuenean:

En el caso concreto del vascuence, estoy profundamente convencido de que se pierde, y que se pierde de pronto y sin remedio, y por su índole misma, por ser un idioma inapto para la cultura moderna” (...) Es este un idioma rural.

Ipar Euskal Herriko errepublikazale batzuek, Martial Henri Berdoly buru zutelarik, 1886an *Le Réveil Basque* astekari elebidun “gorria” argitaratzen hasi ziren (1894ra arte iraun zuen). Eta astekari laiko horren kontrako erreakzio modura, *Eskualduna* aldizkari “xuria” sortu zuten Baionan (hasieran frantsesez eta euskaraz idatzia, euskaraz nagusiki gero), Louis Etxeberri hautetsiak bultzatua. *Eskualdunan* zuten ikasi idazten Iparraldeko garai hartako idazle gehienek, eta beren artikuluekin euskal kazetaritzaren lehen oinarriak paratu zituzten, ordu arte euskaraz inoiz ukitu gabeko hainbat gai jorratuz, tartean, Lehen Mundu Gerrako kronikak, batzuk frontetik bertatik idatziak, euskaraz. Geroago, Espainiako Gerra Zibilean, frankismoaren alde agertu zen *Eskualduna*, Ipar Euskal Herriko hautetsi eta komunikabide gehienak bezalaxe. Bigarren Mundu Gerran ere, Vichyko gobernuaren alde egin zuen agerkariak, eta nazien aldeko idazkiak argitaratu. 1944an aliatuek alemaniarrek garaitu eta gero, agintari frantses berriek *Eskualduna* itxi zuten, kolaborazionista izatea leporatuta.

2.6.3.- Euskara: belarra hiriko espaloietan

Bitartean, zientifikoak ere euskal hizkuntzaz arduratzen hasiak ziren. Akademiaren beharra begi bistan zegoelarik, Berlinen, 1886an sortu zen Euskara aldizkaria. 1907an Julio Urkixok RIEV argitaratzeari ekin zion, gure egunetara arte ailegatu den aldizkaria. 1918an Eusko Ikaskuntza eta Euskaltzaindia sortu ziren. Halaber, Resurrección M^a de Azkue filologo, Euskaltzaindiaren lehen lehendakari eta kazetariak Hego Euskal Herriko euskara hutsezko lehen bi aldizkariak argitaratu zituen: *Euskalzale* (1897-1899) eta *Ibaizabal* (1902-1903). “Biak Aranaren abertzaletasuna gorpuzten den hirian, Bilbon hain zuzen ere. Biak hiritarrak, biak modernoak bere kontzepzioan. Apaiza bera ere, ez du alde batera nekazarien mundua, mundu herritarra edo errurala, eta apaizengan konfiantza jartzen du. Baina, aldi berean, aurkakotasun hori gaindituz, hiriaren garrantziaz jabetzen da Azkue”:

Gure ustez, euskeraren barrengo gaitza, euskerazko da, guk guerok sortua. Euskalerrriak gaur bere izkera gauza guchitzat daduzka. Ona zein dan onen gaitza izugarria. Apaizak, aundikiak, ezpañetan bizarra ta eskuetan makilla darabilten guizonik gueien gueienak erderaz ari dira elkarren artean. Au badakite nekazariak; eta guero uste dute euskera, mendiko belarrak kaleetako arritartean bizi ezin diran bezela, uri aundietan jende-artean ezin bizi litekela. (Diaz Noci, 1993: 395ean aipatzen den bezala)

Eusko Ikaskuntza eta Euskaltzaindiaren sorrerak euskal kulturari hats berri bat eman ondotik, 1919an Iruñeko kaputxinoek Zeruko Argia, euskararentzat eta euskarazko kazetaritzarako hain inportantea izango zen aldizkaria sortu zuten. Ordurako, mundu mailan informazioa masa-hedabideen (mass-media) laugarren

belaunaldian sartzen da. Masa gero eta uniformeago horren komunikazio-beharrei erantzuteko (masaren ideietan eragiteko eta haiei esker negozioa egiteko) sortu ziren masa-hedabideak. Diaz Nociren hitzetan (1993), Lehen Mundu Gerra amaituta, gauza asko aldatzen dira nazioarte mailan, teoria politikoan, ekonomian eta abar, eta aldi berean Europaren nagusitasuna bukatu egingo da, eta nazioarteko protagonismo Estatu Batuek lortu. Agintera totalitarioak ere agertuko dira: komunismoa eta faxismoa, Hitlerren nazional-sozialismoa... Estatu mailan, Lehen Mundu Gerran neutrala mantendu zen Espainiak XIX. mendearen hondarrean Madrid, Bartzelona edo Bilbon hasitako industrializazio eta modernizazio prozesu bati ekin zion, zeinaren ondorioz gero eta jende gehiago hirietara joango den bizitzera. Horrekin batera, komunikabideen garrantzia areagotu egingo da, irratia bereziki, antzina bezala ahozko hitza berreskuratzen baitu.

Baina, antzina ez bezala, hitz hori audientzia handi batera iristean, audientziaren demokratizazioa gertatuko da. Hedabide idatziek hasia zuten bidea bere irakurlegoa kultura uniforme batean, kultura hiritarrean hezteko asmoz. Irratiaren zabaltze eta hiritartzearekin, ordea, -irradiak, komunikabide idatziek ez bezala, ez zuten alfabetizaziorik eskatzen- prozesu hori atzeraezina bihurtuko da. Baserritik hirira joate horretan, euskara, analfabeto eta baserritarren hizkuntza izatetik, beste kultura eta kultur-hizkuntzen espresio bide modernoetan sartuko da, erdarekiko egoera diglosikoak jarraituko badu ere. Azken batean, euskaltzaleak konturatu ziren euskara ere edonora eraman behar dela bizirik jarraituko badu. “Gure hizkuntz maitia, Euskera, galdu ez dedin, toki eta baztar guztietara eraman bear degu”, zioten *Argiaren* lehen zenbakian, 1921eko maiatzean.

Diaz Nocik (1993: 395) azpimarratzen duenez, horretan datza euskal kulturaren kontradikzioa:

Alde batetik, aurreko pentsamoldeak, interes desberdinengatik mantendu nahi dena, euskara herrietan bizi dela egoera garbian. Hor ere erdararen eraso nabaria da. Beraz, euskara salbatzeko hirietara eraman behar da, kultur hizkuntza bihurtu egin behar da. Erlazio dialektiko honetatik sintesi bat aterako da, irtenbide bat. Euskal kulturaren ekoizpena (komunikabideak, zinema, komikiak, irratia, liburugintza) hirietan egiten da (eta hiriarentzat neurri handi batean). Bertsolaritza ere nolabait hiritartu egin da. Bertsoen gaia ez da baserrietako gaia bakarrik, errealitate sozial berriaren kezka jasotzen baititu.

2.7.- Banako identitatearen esnatzea

Euskal zinemaren gaietan zein teorizazioan, hortaz, identitate nazionala izan da aztergai nagusia, baina bestelako identitateak ahantziak edo lozorroan gelditu izan dira. Eta nazio-identitateetik haratago doazen bestelako identitate horiek berpizten dute, justuki, euskal zinemari buruzko eztabaida, modu horretan hobeto ulertuko dugulakoan zinemak duen harremana euskal kultura eta gizartearekin. Euskal zinemaren banako identitateari dagokionez, zenbait autore (Davies, Evans, Stone, Gabilondo) bat datoz esatean XXI. mendean aurrera egin arte, funtsezko elementu bat ahazten ari zela euskal zinemari buruzko eztabaidan. Izan ere, identitate nazionalean arreta jartzean, bestelako identitateak ukatu egiten zirela, nazioaren kontzeptuaren baitan ez zeudelako. Hala ere, ikuspegi generikoa/sexuala eztabaidan sartzeak ez du esan nahi alde batera utzi nahi denik, baizik eta teorizazio pluralagoa proposatzea, genero/sexu identitatea esplorazio-bide bat bihurtu dadin euskal zinemari buruzko kontzeptualizazioan dauden

desadostasunak direla eta. Horren haritik, Martí-Olivella dugu lehenengoa identitate sexuala/nazionala erabiltzen gure zinemaz mintzo, adierazten duenean “most of the films (...) deal directly or indirectly with the interface between sexual and national identity” (2003: 9).

Ann Daviesek gai horretan sakondu eta “etxea” adiera –arraroa izanik ere- bere konnotazio guztiekin ulertzera gonbidatzen du: etxea emakumearen berezko lekua, eta baita ere babes- eta opresio-espazio bezala berarentzat (2009: 362). Daviesek baino lehen, Rob Stone eta Helen Jonesek (2004: 49) generoaren ikuspegia ireki zuten euskal zinemari buruz teorizatzeke orduan. Haien ustez, emakumearen irudikapena ez zettorren bat euskal mitologiaren ama lur tradizionalarekin. Mapatik kanpo zegoen, baztertua. Jo Evans (2006: 177) haratago doa eta euskal zinemari buruzko eztabaidan generoaren garrantzia azpimarratzeaz gain, euskal abertzaletasunaren oinarrietara eramaten ditu, emakumeekiko antitetikoak direnez gero.

Era berean, Stone eta Rodriguezek (2015: 9-10) nabarmendu dute aldaketa bat gertatu dela, “herritarren zinematik sentimenduaren zinemara” pasa gara eta, naziotasuna goibeldu eta pertsona erdigunean jartzen duen joera global bati jarraiki (eta ondorioz, zinemak nazio eraikuntzan duen eginkizunean eraginda). Beraiek diotenez, “in essence, where the cinema of citizens is centripetal, introverted and exclusive, the cinema of sentiment is centrifugal, extorverted and exclusive (...) Contemporary Basque cinema is a cinema of sentiment in which the Basqueness of the protagonist is a detail that does not determine the events of the film”.

2.7.1.- Landa- eta hiri-identitateak, aurrez aurre

Arestian aipatu bezala, 2005etik aurrerako euskarazko zineman, euskal gatazkari buruzko gaia alde batera utzita, ordura arte lausotuak zeuden bestelako identitateak azaleratzen ari dira, banako identitateak eta kolektiboak talkan jarrita, baita euskal landa- eta hiri-identitateak aurrez aurre jarrita ere, munduari buruzko bi ikuspen, bata tradizionala, aurrerakoa abestea. Izan ere, baserria euskaltasunaren erroa bailitzan-, euskal hiri identitatea lausotuta geratu da, arrotza eta antinaturala bailitzan-. Eta talka hori agerikoa da honako filmetan: *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (Fernando Bernués eta Mireia Gabilondo, 2006) *Ander* (Roberto Castón, 2009), *80 egunean* (Jon Garaño eta Jose Mari Goenaga, 2010), *Urte berri on, amona!* (Telmo Esnal, 2011), *Amaren eskuak* (Mireia Gabilondo, 2013), *Amama* (Asier Altuna, 2015) eta *Handia* (2017). Esaterako, bi identitate horien arteko zubi lana egiten da honako pelikuletan: *80 egunean* filmeko Axun baserrian bizi da, senarrarekin; eta bere sexualitatea onartua duen Maite, aldiz, Donostian, bakarrik. Baserrian bizi dira, baita ere, *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* pelikulako protagonistak (Juan Martin hiritarra da, baina baserrian biziko da barnetegi modura, bi munduen arteko talka sortuz); eta baita *Ander* dramakoak ere (José etorkin perutarra baserrira iritsi arte, Ander baserritarrak ez du bere egiazko sexualitatea azaleratuko). Gainera, baserri edo landa eremurako itzulera bat proposatzen dute *Amaren eskuak* eta *Urte berri on, amona!* filmek ere.

Testuinguru berri honetan, identitatea ez da zerbait aurretik ezarria. Giddens-en iritziz, “individuals no longer rest content with an identity that is simply handed down, inherited, or built on a traditional status. A person’s identity has in large to be discovered, constructed, actively sustained” (1994: 82). Bestela esanda, identitatea sortzea gizabanakoaren proiektua bihurtu da. Eta identitate-eraikitze hori agerikoa da

aipatutako hainbat pelikulatan. Existenziaren edozein arlotan, baita intimoenetan ere, alegia, norberaren sexualitate eta bikote bizitzan, bestelako portaera eta sentimendu joerak “mugikor, ez-egonkor eta ireki” bihurtu dira. “In every area of existence, including the most intimate ones associated with sexual and marital life, modes of behaviour and feeling have become mobile, unsettled and open” (Giddens 1991: 12). Ezer ez dago aurretik finkatua; identitateak aktiboki birsortu egin behar dira. Eta Sorensenek dioen moduan, “when identity is something that has to be actively created and sustained by individuals, the attachment to the national “community of sentiment” can no longer be taken for granted” (Sorensen 2004: 91).

Eredu hegemoniko eta tradizionalaren aurrean, kasu honetan landa-identitate tradizionala, badira bestelako ereduak, eta denek eragiten diote elkarri maila desberdinetan. Sorensenen (2004) esanetan ere, gizabanakoek identitatea birsortu egiten dute, eta hari eutsi behar diotenean, “sentimenduzko komunitateari” zaion atxikimendua (landa-identitatea gure kasuan) ezin da jakintzat hartu. Are gutxiago kontuan hartzen badugu nazio-estatuaren ahultzea nazionalismo periferikoen eta globalizazioaren mesedetan. Horren kariatara, Sorensenek (2004: 91) galdetzen du posible ote den zerbaitek “sentimenduzko komunitate” nazional hori ordezte:

What – if anything- is complementing or even replacing the attachment to the national ‘community of sentiment’? There are several possibilities; on the one hand, collective identities may be losing importance altogether compared with personal identities. That means that any kind of collective “community of sentiment”, whether religious, ethnic, cultural or social, is of much reduced significance in the new context. On the other hand, these various modalities of collective identity certainly seem to continue to be important for many people.

Against that background the task is to discover the reference points of collective identity that are currently gaining rather than losing importance.

Bere ustez, beraz, zenbait aukera daude; alde batetik, iradokitzen du identitate kolektiboak garrantzia galtzen ari direla, banako identitateen mesedetan. Baina, bestetik, dio identitate kolektibo horiek garrantzitsuak izaten jarraituko dutela jende andanarentzat. Gauzak horrela, erronka da jakitea zein alderdi ari diren indarra hartzen identitate kolektiboan, eta zeintzuk garrantzia hartzen banako identitatearen kasuan.

2.7.2.- Landa-identitatea: kolektiboa

Adibidez, *80 egunean* filmeko “sentimenduzko komunitateari” dagokionez, identitate gurutzaketa horretan, interseksionalitatea ageri da, ardatz bakoitzak besteei eragiten baitie. Batetik, Axunen kasuan, landatar/baserritar identitatea dugu, baserrian fisikoki irudikatua, natura, paisaia eta urtaroeekin harreman ia sinbiotikoa duena, euskalduntasunaren paradigma eta matriarkatuaren eremu, aldi berean bizileku eta lan-eremu, bertako biztanleen nortasunaren adierazle (euskal deituren zati handi bat baserri izenak dira), autohornikuntza duena (nekazaritza, abeltzaintza eta basogintza), premutasun araua duena (baserriaren oinordeko seme nagusia izan da usadioz), fededunagoa nahiz elizkoiagoa, eta presio sozial handiagoa ezartzen duena, sentimenduak adierazteko zailtasunak sortu eta gauzak zeharka esatea hobesten dituen, bakardade eta isolamendu fisikoaren indargarri; baina landa-identitateak, auzolana ere izan du ezaugarri nagusi, talde-lorpenak hobetsita, lankidetzeta eta harreman sozialen oinarri.

2.7.3.- Hiri identitatea: banakoa

Bestetik, *Loreak*-eko protagonistek edo *80 egunean-eko* Maitek irudikatzen duten hiri identitatea dugu, liberalagoa, indibidualistagoa, kontsumistagoa beharbada, banako lorpenak hobesten dituen (joera gailena Mendebaldeko gizartean), erdaldunagoa gure kasuan, anonimatua eta auto-ezagutzaren lagungarri eta banako identitatearen bultzatzaile, kolektiboaren gainetik. Horregatik edo tribu urbanoen ugaltzea gertatu da hirietan, gizabanakoek hutsune bat sumatzen baitute talde bateko kide edo partaide izateko, identitate kolektiboaren ehiztariak bailiran.

Talka egiten duten bi identitate horien artean, *80 egunean* pelikulan, adibidez, bi protagonisten sexu identitatea dugu, eta baita beraien adina (70 urte) eta jatorria bera ere. Amaia Alvarezek (2012) dioen moduan, “gurutzaketa bakoitzak ondorio sozial jakinak ekarriko ditu, izaera eta jokaera tradizionalak indartuko dituen edo aldatetaren norabidean joango dena”. Horren ildotik, Hollway eta Lauretis (2000: 52) adituek generoari bestelako elementuak eranstean dizkiote:

Otras dimensiones importantes de la diferencia social como la clase, raza y la edad se entrelazan con el género para favorecer o penalizar ciertas posiciones (...) toda relación y toda práctica es tanto un lugar de cambio potencial como un lugar de reproducción.

Horren kontura, Alvarezek (2012) azpimarratzen duenez, interesgarria da identitatearen osaera “anitz hori eta ardatz guztien gurutzaketak kontuan hartzea” subjektibotasuna, banako identitatea, aztertzen ari garenean. De Lauretisek dio genero irudikapen sozialek eragina dutela norbanakoaren subjektibitatearen eraikuntzan, baina baita alderantziz ere, eta horren ondorioz, ekintzarako aukera zabaldu eta nor bere

buruaren jabe izateko zirrikitu bat zabaltzen zaigula, mikropolitika eta eguneroko jardunaren bidez (De Lauretis, 2000: 43). Beste muturrean legoke Althusser-en interpelazio prozesua, zeinaren bidez gizabanakoak irudikapen soziala onartu, asimilatu eta bere egingo lukeen, irudikapen hori erreal, benetako, bihurtuz (De Lauretis-en aipatua, 2000: 46).

3.- MARKO METODOLOGIKOA

Aurrekari eta marko teorikoan bildutakoa kontrastatzeko xedez, ikerketa honen metodologia nagusia film analisia izango da. Gure ikerketa-objektua landa- eta hiri-identitateak -identitate kolektiboa eta indibiduala, hurrenez hurren- direnez gero, alderdi horiek pantailaratzen dituzten 8 euskal pelikula hautatu ditugu, ikerketaren corpusa osatu dezaten, beti ere film analisia prozesu hermeneutiko modura ulertuta, alegia, testu filmikoak itzuli eta interpretatzeko xedez.

Hala bada, 2005etik aurrerako euskal zinemaren inguruko bibliografiaren errepassoa egin ondoren, aipatu film horien aukeraketa justifikatu eta film analisiari ekingo zaio, pelikula bakoitzean zinegileek erabilitako baliabide egitura narratiboak identifikatuta (ikus-entzunezko zeinu eta kodeak, balio sinbolikoak eta kulturalak), helburu dutenak kontakizuna (esaten dena eta irudikatzen dena) moldatu eta ikusleengan eragin zehatz bat lortzea.

3.1.- Corpus bat eraikitzen

Aztergai ditugun 8 filmak hautatzeko irizpideari dagokionez, lehenengo eta garrantzitsuena irizpide tematikoa izan da, uste dugulako pelikula horietan irudikatzen

dela hobekien landa- eta hiri-identitatearen arteko talka nola eta zergatik gertatzen den. Izan ere, kontuan harturik identitate kolektiboa gehiago lotzen dela baserriarekin, eta identitate indibiduala, aldiz, hiriarekin, aukeratutako pelikuletan pertsonaia batzuek ahalegin bat egiten dute bi mundu kontrajarri horien artean zubi lana egiteko, prozesu horretan atzerabiderik ez dagoela erakutsita. Halaber, talka horrek “ez-lekuan” gertatzen diren bi pelikuletara eramango gaitu, baserria/hiria dikotomia tradizionaletik kanpo dagoen espaziora, hain zuzen, zeinean immigrazioaren eta deserrotzearen gaiak ere azaleratzen diren.

Gainera, zortzi pelikula hauek euskal zinemaren lagin moduan funtzionatzen dutela uste dugu, zeren ordezkatuak baitaude pelikula komertzialenak (*Kutsidazu bidea*, *Ixabel*), prestigiotsuenak (*Loreak* edo *Handia*), eta baita pelikula txiki, artistiko edo pertsonalagoak ere (*Oreina*, kasu). Batzuk audientzia zabaletara heldu dira (*Handia*) eta beste batzuek ez dute apenas ikuslerik erakarri zine-aretoetara (*Ander*). Hala ere, guztien artean euskal zinemaren panoramika oso bat eskaintzen dute, gai errepikatu batzuei helduz, estetika komun bat elikatuz eta “star system” apal bati forma emanez.

Jarraian, gogorarazi ditzagun film analisirako hautatu ditugun pelikulak: *Loreak* (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2014, drama), *Amama* (Asier Altuna, 2015, drama), *Ander* (Roberto Castón, 2009, drama), *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (Fernando Bernués, Mireia Gabilondo, 2006, komedia), *Handia* (Jon Garaño, Aitor Arregi, 2017, drama), *Pikadero* (Ben Sharrock, 2015, dramedia), *Oreina* (Koldo Almandoz, 2018, drama).

Kasu azterketarako aukeratutako filmak gaur egun daude girotuta, *Handia* eta *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* izan ezik, XIX. mendean eta 1978an gertatzen baitira, hurrenez hurren. Azken pelikula hori dugu komedia den bakarra *Pikadero*-rekin batera; besteak,

aldiz, drama humanistak dira, baserritar versus kaletar talka argiki pantailarazten dutenak. Gure corpora osatzen duten filmen artean, agian eztabaidagarriena *Loreak-en* justifikazioa izan liteke, erabat urbanoa baita. Horren arabera, euskal zinema berri horretan, badira hirian gertatzen diren beste pelikulak, hala nola, *Bypass* (2012) – euskaldun urbanitak protagonista dituen endredoeko komedia-, *Amaren eskuak* (2013) -istorio intimista, ikuslea Alzheimerra duen ama eta alaba baten arteko harremanean murgiltzen duena-, edo *Igelak* (2016) -komedia soziala, hiriaz gain, ez-leku batean ere gertatzen dena: hiri kanpoaldeko eraikin okupatu batean-. Dena den, uste dugu *Loreak* filma aproposagoa dela gure ikergairako, zeren, protagonisten identitate kaletarra erakustez gain, baserri munduaren zantzuak agertzen ditu, hirian kokatutako beste pelikula horietan ez bezala. Halaber, bada beste arrazoi bat *Loreak* hautatzeko: pelikulak izandako arrakasta -kritika nahiz ikusle aldetik-, Oscarren atarietara eraman zuena.

Horrexegatik guztiagatik uste dugu *Loreak* kontrapuntu (eta abiapuntu) egokiagoa dela talka horretan barneratzeko. Adibidez, *Loreak-en*, landa-giroko ardia pertsonaien joan-etorrien artean agertzen da, errepidean, bai Beñatek auto-istripua izandako tokian (ardi galdu bat lasterka) bai Lourdes beste protagonistak hiriaren erdian ardi bat harrapatzen duenean. *Loreak-en* film analisisian ikusiko dugunez, badirudi ardiaren irudikapen sinbolikoa egin nahi dutela zinegileek: baserri-giroaren elementu peto-petoa, batetik, eta sakrifizio dibinoaren adierazlea, bestetik.

3.2.- Analisi-motak

Analisi filmikoaren ardatz modura, ikerketa-objektuarekin zerikusia duten zenbait teoria erabiliko dira, besteak beste, honako hauek:

-Errepresentazioaren teoria: Stuart Hall (1997: 15) teorilari kulturalak dio errepresentazioa lengoaiaren bidezko esanahia sortzean datzala: “Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It does involve the use of language, of signs and images which stand for or represent things”.

Beraz, helburua izanik jakitea euskal zineman identitate desberdinak nola irudikatzen diren eta nola egiten duten talka, teoria hori erabiliko da semiotikaren ikuspuntutik ondoko hau argitzeko: irudikapen horretan, komunikazio-ekintzan, zein zeinu erabiltzen diren eta nola (agerikoak nahiz ezkutukoak), nork hautatzen dituen arbitrarioki eta nori zuzenduta dauden.

-Ikasketa kulturalen ildoak segituko dugu, izan ere, azpimarratzen dute testuinguruak funtsezko rola duela esanahi komunen sortze horretan. Horren harira, gogorazi dezagun Birmingham erdigune izandako Ikasketa kulturalen helburua izan dela forma kulturalen eta boterearen/politikaren arteko lotura esplizituak ikertzea, beti ere ikuspegi soziologiko eta antropologiko batetik. Horretarako, zenbait teorilarik (Hall, Hoggart, Thompson) gizarte fenomenoak modu kritikoan aztertu dituzte, hala nola, ideologia, gizarte klaseak, identitatea, naziogintza, feminismoa, etnia, sexu orientazioa, generoa, globalizazioa, gizaldiak, baita ekoizpen eta kontsumo kulturala ere (musika, zinema, telebista, ...).

-Era berean, ikasketa kulturek hedabideen azterketari egindako ekarpena kontuan hartuko dugu, honako aspektuei erreparatuta: audientziek esanahia negoziatzen dute; komunikabide guztiak jendea, tokiak eta gertaerak agertzeko daude eraikiak;

hedabideek ideologia eta balio mezuak dauzkate; komunikabideek ondorio komertzialak dituzte; eta hedabide bakoitzak forma estetiko paregabea du.

-Bestalde, genero-teoriak plazaratuko ditugu, azaltzeko euskal zineman irudikatzen diren sexu identitateari lotutako horien mekanismoak nola aktibatzen diren, zenbait ikuspuntu erabilia, esaterako, Queer Theory delakoa (autore adierazgarrienak Butler, Sedgwick, Haraway eta De Lauretis direla), gizarte-arau eta eredu hegemonikoekin talka egiten duena. Besteak beste, teoria polisemiko honek dio sexu-orientazioa eta genero eta sexu-identitatea gizarte-eraikuntzaren ondorioa direla, eta beraz, ezaugarri horiek ez direla inondik ere naturalak, kulturalak baizik.

-Adaptazioaren teoria ere hartuko da aztergai, analizatuko den film bat literatura moldaketa denez gero: *Kutsidazu bidea, Ixabel*. Hala, literatura eta zinemaren arteko harremana eta egokitzapen motak aipatzeaz gain, besteak beste, nabarmenduko da maiz gertatzen ohi den joera nobela baten zinematzea baztertzeko, argudiatuz testu literarioaren konplexutasuna irudien azalderian galtzen dela.

-Identitatearen aferaren inguruko eztabaida, bi pentsamolde-ildo izan ohi dituena: bata esentzialista, esaten duena identitatea berezkoa dela, berez existitzen dela (euskal identitatearen kasuan, landatarra edo kaletarra, kolektiboa edo indibiduala); eta bestea, aldiz, postmodernoa, uste duena identitatea eraiki egiten dela, etengabe, gainera, eta ez dela ezerezetik sortzen.

4.- FILMEN KASU AZTERKETA

4.1.-Loreak amamarentzat

Gure kasu azterketaren lehenengo film bikotearen analisiari ekingo diogu jarraian. Bi pelikula entzutetsu eta kontrajarri ipini ditugu aurrez aurre: *Loreak* (Jose Mari Goenaga, Jon Garaño, 2014) eta *Amama* (Asier Altuna, 2015). Lehena goitik behera hirian gertatzen da; bigarrena, aldiz, baserri giroan, kalean gertatzen diren pasarte batzuk salbu. Hala ere, badute antzekotasunik, hari ikusezin batek lotuak egongo balira bezala, elkarreraginean, elkarri zerbait esan nahiko baliote bezala. Alde batetik, *Loreak*-en pertsonaiek banako hiri identitatea irudikatzen dute eta ez dago euskaltasunaren inguruko diskurtso espliziturik. Alabaina, modu inplizituan badirudi pertsonaiek oroimin inkontziente bat dutela baserrira, edo gutxienez landa-girora itzultzeko, nahiz eta gero irrika hori gauzatu ez. Bestetik, *Amama*-n, euskaltasunari buruzko gogoeta egiten zaigu, baserria euskal kulturaren eta identitate kolektiboaren paradigma eta gordeleku modura irudikatuta. Amaia protagonistak, ordea, kaleranzko joera azalduko du, sikiera banako identitatea loratzen uzteko.

Era berean, hizkuntza identitatearen adierazle gorenetakoa den aldetik, bi filmek amankomunean dute pertsonaiek euskara modu naturalean erabiltzen dutela, *Loreak*-en kasuan hirian; *Amama*-n, aldiz, baserrian, baina betiere hizkuntzaren inguruko auto-erreferentzia zuzena egin gabe. Alde horretatik, *Loreak*-en bete-betean gauzatzen da hizkuntzalari nahiz euskaltzale anitzen xedea, hau da, euskara, bizirik jarrai dezan, hirira eraman behar dela.

4.1.1.- Loreak: Euskal kalekumeak, noraezean

Hizkuntza ez hegemoniko batean egindako eta nazioarteko oihartzuna xede duen euskal zinema berriaren etsenplu dugu *Loreak*, hainbat arlotan bide urratzailea izan baita: Euskarazko lehenbiziko pelikula izendatua izaten film onenaren Goya sarirako; eta Oscar sarietarako hautagai izan den euskarazko lehen filma (nahiz eta gero Hollywoodeko Zinema Akademiak hurrengo faserako ez hautatu ingelesez besteko atalean). Hortik aparte, *Ke arteko egunak (1989)* eta gero, euskarazko bigarren pelikula izan zen Donostiako Zinemaldiko Sail Ofizialean lehian. Bertan saririk irabazi ez bazuen ere, jasotako kritika onei esker nazioarte mailako zenbait zinema-jaialditan parte hartu zuen, hala nola, London Film Festival, Zurich Film Festival, Tokyo International Film Festival eta Palm Springs International Film Festival-ean, zeinean Lehen Saria irabazi zuen (Cine Latino Saria). Eta zinema aretoetan oso ongi funtzionatu ez bazuen ere (52.533 ikusle), Netflixek erositako lehenengo euskarazko filma izan zen. Geroztik, mundu mailako hainbat streaming plataformatan ikusgai jarri zutenetik, askoz ikusle gehiago izan ditu.

Kontuak kontu, *Loreak* izan da Moriarti Produksioak nazioarte mailan sona lortutako lehenbiziko lana, bide erakuslea gero arrakasta lortu duten *Handia (2017)* eta *La trinchera infinita (2019)* pelikuletarako, baita beste euskal produkzioetarako ere. Hori dela eta, ekoiztetxe honen filosofia kooperatiboa goraiatu nahi dugu: autore-zinema egiten duten euskal zinegile talentudunak izateaz gain, film batetik bestera gidoilari-zuzendari rolak trukatzan dituzte, eta, lan-molde berezi horri jarraiki, anitz lagundu dute euskal zinematik nazioarteko oihartzuna lortu dezan. Berez, gaiak eta garaiak askotarikoak izanda ere, moriartitarren pelikulek badituzte amankomuneko ezaugarriak, esaterako, gidoi sendoa duten istorio unibertsalak dira, pertsonaiek

sakontasuna eta eboluzio dramatikoak dute, elkarrizketak zorrotzak dira (berritsukeriatik aldenduta), aktoreen antzezpena neurtua izaten da (gainaktuaziotik ihes), eszenaratzeak zainduak dira (erritmo, plano estatiko eta kamera mugimenduen arteko konbinaketa airoso), giro-soinuak berealdiko garrantzia du (planoz kanpo entzuten dugunarekin ezinegona eta ikusmina sortuta), istorioak atalka kontatzeko joera dute, teknikoki oso landuak dira, eta, gainera, orain arte gehien-gehienetan euskaraz filmatuak, *La trinchera infinita* izan ezik. Beraz, ez da inolaz ere kasualitatea gure 8 zortzi film analisien artean, hiru moriartitarrenak izatea, gure zinemagintzan duten itzalaren erakusle.

Loreak-ek hiru emakumeren istorioa du kontagai. Anek bizimodu grisa darama. Obra batean egiten du lan eta bere bikotearekin komunikazio arazo larriak ditu. Kopetilun ageri da ia istorio osoan zehar. Menopausiaren atarian dago, eta ez du seme-alabarik. Ez da inoiz “amama” izango, eta apurtu egin du “katea”. Bere bizimodu hitsa, ordea, goitik behera aldatuko da, astero-astero, etxean lore-sorta bat jasotzen hasiko denean. Beti ordu berean, beti modu anonimoan. Hasieran uste du Ander bere bikoteak bidali dizkiola. Loreak ikustean, Anderrek hauxe galdetuko dio: “Zeinek bidali ditu, ba?” Eta Anek: “Ez dituzu zuk bidali?” Anderren erantzuna “gozoa” izango da: “Nik? Zertarako?”

Bigarren protagonista Lourdes da: ordainlekuan egiten du lan eta haren bizitza ere laiotzetik doa (gehien-gehienetan kopetilun ageri da), nahiz eta seme bat eduki eta Beñat bikotearekin bizi. Hirugarren protagonista Tere da, alarguna eta Beñaten ama, semeari eta Lourdesi etxea bere erara txukuntzeaz gain, presioa ere sartzen diena ume bat eduki dezaten. Beñat Aneren lankidea da obran, eta garabira igotzen da egunero, baina ez dute ia traturik. Anek ez daki nork bidaltzen dizkion lore misteriotsu horiek, baina Beñat auto istripuan hil eta gero, loreak jasotzeari utziko dio. Hortik aurrera,

ordea, Beñatek istripua izandako errepide bazterrean, ezezagun batek lore-sorta bat utziko du astero. Ane eta Tereren kasuan, lore-sorta xume horiek haien bizi gogoaren pizgarri bihurtuko dira, zeren Anek hasieran (Beñat hil aurretik) miresle sekretu bat duela pentsatuko baitu; eta matriarkatuaren adierazle den Terek, errepideko loreen bitartez, jakingo du Lourdes ez zen beste emakume jator bat zegoela Beñaten bizitzan. Lourdesen kasuan, berriz, errepideko loreek jakin-mina kezka eta zeloak sortaraziko dizkiote, pentsatuta agian Beñatek harreman bat zeukala beste emakume batekin.

Filma sei plano desberdinekin zabaltzen da, ikusleak hasiera-hasieratik aldarte malenkoniatsuan jar daitezten. Hasierako irudia loreen lehen plano da, errepidean, ezlekuan, eta euria entzungai (istorioaren protagonista ere izango dena). Gero hiru emakumeen plano laburrak: Lourdes aterkipean, gauez, kamera geldoan, euri tantak aterkian entzunez; Tere etxean, gela ilun batean, kameraren aurrean behatzak astiro mugitzen; eta Ane autobusean gauez, aulki batean eserita, bere ezkerraldean kristalaren iluntasuna nagusi delarik. Ondoren ardien plano agertuko da, eta ondotik, obrarena, eraikitzen ari diren etxearena.

Anek eta Lourdesek espazio itxietan egiten dute lan, obra batean lehenak, eta ordainlekuan bigarrenak, haien isolamenduaren indargarri. Banako identitatearen adierazle dira. Bere baitara bilduak bizi badira ere, atera egiten dira kanpora: Aneren kasuan lankideekin hitz egiten du eta garraio publikoa hartzen du, baita autostop egin ere. Alabaina, biak ala biak isolatuak bizi dira, beren barne munduan. Berez, beraienganako hurbilpena kanpotik egiten da, isiltasunetik. Esate baterako, beraien begirada leihoen arteko kristaletatik ikusten dugu. Besteena beraiengana, aldiz, goitik behera gertatzen da: autobus bidaiariak Aneri begira ageri dira, edo plano zenitalean, Beñatek garabiaren talaiatik begiratzen dionean bezala, voyeur baten gisan, Ane objektu

behatua bailitzan. Horren haritik, *Loreak*-en planoek natura hilaren antza dute (Ane eta Ander isiltasunean bazkaltzen, kanpotik datorkien argia nahikoa ez zaielarik bizipoza lortzeko), travelling geldoek areagotuta.



Beraz, Ane eta Lourdesen barne begirada tristea eta besteen jakin-minezko kanpo begirada tartekatzen dira istorioan. Lourdes eta Ane gatibu emozionalak dira, harik eta lore-sortak korapilo emozionala askatzeko helduleku bihurtuko diren arte. Izan ere, lore horiek ahaztutzat zituzten sentimenduak esnaraziko dituzte. Aneren kasuan, modu positiboagoan, menopausia goiztiarra duelarik, bizipoza sortuko baitzaio jakinda miresle sekretu bat duela. Lourdesen kasuan, berriz, zalantza eta jakin-minetik aterako da ospeletik, ez baitaki nor den Beñati loreak errepidean uzten dizkiona. Loreak errepidean, hildakoen omenez jarritako oroigarriak, hilerrien sinbologia dutenak, Lourdes eta Aneren bizitzen motibagarri bilakatuko dira. Baita Tererena ere.

Beñatek eta Anek gutxitan hitz egin bazuten ere, flashback baten bidez, Anek gogoratuko du Beñatekin izandako solasaldia obrako barrakoiran joan zenean. Beñatek, ikustean berak ustez Aneri bidalitako loreak zimeltzen ari direla, esango dio aspirina bat

bota beharko lukeela loreontzian, eta zuztarrean zauri moduko bat egin, hortik ura xurgatzeko. “Orduan zauria irekita mantendu behar da”, esango dio Anek. Eta Beñatek: “Gehiago irautea nahi baldin baduzu, bai”. Loreak, hortaz, pertsonaien metaforak dira: Ane eta Lourdesek argia behar dute bizitzeko, baina ez dute nahiko argirik jasotzen, beraien bizitza laiotzetik baitoa, ”yin” gehiegi eta ”yang” gutxiegi jasota. Ura ere behar dute bizitzeko, baina beren harremanetan ez dute ur nahikorik jasotzen. Beñaten hitzek sinbolizatzen dute maitasuna ureztatu egin behar dela, baina sufrimendua ere badakarrela, zeren zauriak ere egin behar baitira ura hartzen jarrai dezan.



Gorago esan bezala, *Loreak-en* ez dago euskaltasunari buruzko diskurtso espliziturik; ez behintzat talde kolektibo gisa ulertuta. Pertsonaiak kaletar peto-petoak dira eta modu naturalean mintzo dira euskaraz. Alde horretatik, beraien euskaltasuna euskal hizkuntzaren erabilerara mugatzen da (bizkaitarrez berba egiten duen Lourdes izan ezik, beste pertsonaiek gipuzkoarrez hitz egiten dute). Azpi-testuan, ordea, uste

dugu *Loreak*-en badagoela euskal hiri identitatearen inguruko errepresentazio asmoa, errepidearen “ez-lekuan” irudikatzen dena.

Nor garen-nondik gatozen-nora goazen galderetatik eta genero-identitateetik haratago, geure buruaren identitatea eta auto-irudia sortzeko, funtsezkoa da ”besteekin” harremanak izatea, komunikatzea, gisa horretan eraikitzen baitugu geure identitatea. Eta alde horretatik, *Loreak*-en inkomunikazioak jota bizi dira Lourdes eta Ane, haien tokiaren bila munduan, hiriak ezaugarri duen banako identitate horretan ez baitute aurkitzen. Berez, modu sinbolikoan “ez-lekuan” bizi dira, errepidearen irudikapena bailiran. Azken batean, errepidea “ez-lekua” da, hiria eta baserriaren artekoa. Lourdesek lan egiten duen ordainlekua “ez-lekua” ere bada. Filmaren azpi-testuari so, beraz, baserriaren eta hiriaren arteko errepide “ez-leku” hori protagonisten gotorleku eta totem bilakatuko da, bide erdian baserri-giroko identitate kolektiboaren eta hirian gailentzen den banako identitatearen artean.

Horren argitan, istorioan zehar badira zenbait pasarte landa-identitatearen oroiminaren adierazle direnak. Eszena batean, esaterako, Mañukorta bertsolariaren imitazioa irratian entzutean, Lourdesek barre egingo du, film osoan barre egingo duen aldi bakarretakoa. Mañukorta bertsolaria eta baserritarra, landa-identitatearen erakusle. Maila sakonago batean, aldiz, kanpo eszena gehienetan giro goibel eta bustia nagusi delarik, iduri du euriak protagonistekin mintzatu nahi duela eta autoen haizetako garbigailuen karrankak solas hori oztopatu eta zapuztu egiten duela, soinu bandaren zati bat ere bilakatuta. Berez, euri zirti-zarta horren eraginez, Beñatek autoaren kontrola galdu eta istripua izango du bazter-babesaren kontra jota. Istripua izan eta berehala, plano orokor batean, ardi bat korrika aterako da istripu tokitik kamerarantz, euripean. Naturaren espresibide den euria eta aurrerapena (gizakiak asmatutako autoa,

protagonisten gorputzen luzabide bailitzan) aurrez aurre ageri dira, nahiz eta izadia ahaltuagoa izan.

Naturari lotutako pasarteei so, bada sinbolismoz beteriko beste sekuentzia bat: Lourdes autobideko tunel berriaren inauguraziora joango da, semearekin eta lagunarekin batera. Errepidea eta tunela oinezkoentzako irekita daudela, tunelean oinez sartuko dira, alegia, aurrerapenaren sinboloa den espazioan, eta, aldi berean, naturaren kontrako eraso lekuan, mendia literalki zulatu egin baitute, milaka eta milaka auto mendiaren erraietatik ziztu bizian pasa daitezten. Tunelaren iluntasunetik egun-argira irtetean, ez dirudi Lourdesek inongo argirik ikusten duenik. Goibel jarraitzen du, deskonektatuta, alboan daukan lagun eta pretendienteari kasurik egin gabe. Iduri du tunelak Lourdesen existentzia bera sinbolizatzen duela: ordainlekuko lan bakartitik atera ondoren ere bakarrik sentitzen da bere bizitzan, tunelaren iluntasunak bere babes falta sentimendua irudikatu nahiko balu bezala; baita egun-argira ateratzen denean ere, itsututa bezala jarraituko baitu.

Halaber, landa giroko oroimina haizatzen duten irudikapenekin jarraituta, Lourdesek Ane auto-stopean hartzen duenean, Anek esango dio momentu batean bide bazterrean geratzeko loreak uzteko. Momentu horretan jakingo du Lourdesek Ane dela loreak Beñati uzten dizkiona. Hirian sartuta, eztabaidan hasiak direla, Lourdesek ardi bat harrapatuko du. Autotik atera, eta hilda dagoela dirudiela, ardia altxa eta alde egingo du korrika, naturarantz. Sinbologia aldetik, badirudi Beñaten istripuaren lekuko izan den ardia hirira joan dela Lourdes eta Aneri zerbait adieraztera (bada esango duenik ardia Beñaten haragitzea izan litekeela, eta haren arimak bizirik jarraitzen duela). Eta bertan kolpatua izan delarik ere, ardia -baserri-giroaren elementu peto-petoa nahiz sakrifizio

dibinoaren adierazle- bizirik irtengo da. Iduri du, gainera, bere helburua lortu duela: protagonistei begiak irekiaraztea eta askatzea, beren burua zigortzeari utzi diezaioten.

Zentzu sinbolikoan, Garaño eta Goenagaren *Loreak*-en ardia, baserri-giroko animalia esanguratsuena ez ezik, kristau fidelaren adierazle ere izan liteke, ardi galduaren rola jokatuta, Joanes Leizarragak (1571: XV kapitulua) itzulitako Testamendu berrian agertzen den bezalaxe:

Zein gizonek zuetarik ehun ardi dituela eta hetarik bat galtzen duela, eztitu utziten laurogei eta hemeretziak desertuan eta ezta ioaiten galduaren ondoan, hura eriden dezakeno? Eta eriden duenean ezarten du bere sorbalden gainean alegerarik. Gero ethorriarik etxera, deitzen ditu adiskideak eta auzoak, diostela, Alegera zaitezte enekin: ezen eriden dut neure ardi galdua.

Ardiaren eszena katartiko hori eta gero, Lourdesek Beñaten errautsak eskainiko dizkio Tereri. Baina hark burua galdu du eta ez da gogoratuko bere semea Beñat zela. Hori ikusita, Lourdesek Anerengana joko du, Beñaten errautsak gorde nahi ote dituen. Anek, ordea, esango dio garai hori ahaztu nahi duela, ez dakiela Beñat ote zen benetan loreak bidaltzen zizkiona. Orduan Lourdesek onartuko du berari dagokiola Beñaten errautsak gordetzea, eta “ez-lekura” itzuliko da. Margarita zuriak utziko ditu, lorerik gabe zegoen tokian. Plano luze baten bitartez, lehenbiziko aldiz ikusiko dugu loreak eguzki printzak jasotzen. Badirudi Lourdes bizitza beste begi batzuekin ikusten hasia dela.

4.1.2.- *Amama*: Gugandik sortutako nia

Amama-n (Asier Altuna, 2015) familiarteko istorio bat kontatzen zaigu, baserriaren eta kalearen arteko “soka-tira” irudikatzen duena, tradizioaren eta bizimodu berriaren arteko talka, gurasoen eta seme-alaben arteko ezin ulertua. Tomasek eta Amaiak, aitak eta alabak, bizitza ulertzeko eta bizitzari aurre egiteko bi modu dituzte, elkarren aurkakoak. Eta badoan mundu baten eta badatorren beste baten aurrean, amama dugu lekuko isila. 1963ko *Quosque tandem* saiakeran, Jorge Oteizak (1963) *Quosque Tandem...!*-en zioen duela 80 amama neolitikoan bizi ginela, eta amamak mundu ikuskera eta memoria unitate tradizionalak zirela, subjektu aktiboak amona-biloben arteko transmisio lanean eta identitate berezituaren jabe:

En el proceso formador de nuestro carácter como pueblo que arranca ya con precisión histórica y estética a la vez, desde el cromlech neolítico (...) hasta nosotros, no nos separa nada más que (...) una sucesión de 80 relaciones (...) de abuela a nieta,(...).

Amama dramari baserriko bizimoduaren gainbehera eta kaletartutako belaunaldi gazteekiko haustura baserrian bertan irudikatzen zaigu ia osoki, eszena pare batean izan ezik (Amaia bizi den apartamentua, Amaia diskotekan dagoeneko eta Tomas aita traktorea hartuta hirira joaten denean Amaiaren etxera berak egindako zurezko ohea uztera). Gainontzean, ez dago hiriaren irudikapenik. Bizipenak, oroitzapenak eta emozioak landa-giroaren mikrokosmosean gertatzen dira, protagonisten jaiotzetikako zilbor-hestea apurtzeko zailtasuna are gehiago areagotuta.

Dena den, nahiz eta Altunak tradizioari erabateko begirunea eta maitasuna erakutsi, hausturaren aldeko apustua egiten du. Bere posizionamendu hori ere argiki

irudikatzen da filmaren eszenaratzean, istorioa Amaia ikuspuntutik kontatuz emozio nahasiak azpimarratzeko, aldi berean tradizioaren lilura nahiz uztarri itogarria sentitzen baitu. Bere aitarekin haserretzen den momentutik, ordea, narrazioa goibeldu egingo da, zeren Tomasen ikuspuntutik kontatuko baitzaigu: plano finko gehiago, erritmoa moteldu egingo da, ez dago ia solasaldirik, eta isiltasuna da nagusi, baserria isilka mintzatuko bailitzan.

Euskaltasunaren paradigma eta matriarkatuaren eremua dugu baserria, aldi berean bizileku eta lan-eremu, bertako biztanleen nortasunaren adierazle (euskal deituren zati handi bat baserri izenak dira), autohornikuntza duena (nekazaritza, abeltzaintza eta basogintza), premutasun araua duena (baserriaren oinordekoa seme nagusia izan da usadioz), fededunagoa nahiz elizkoiagoa, eta presio sozial handiagoa ezartzen duena, sentimenduak adierazteko zailtasunak izan eta gauzak zeharka esatea hobesten dituen, bakardade eta isolamendu fisikoaren indargarri. Bestalde, landa-identitateak izan du beste ezaugarri nagusi bat: auzolana, talde-lorpenak hobetsi dituen, lankidetzeta eta harreman sozialen oinarri gisa.

Aipatutako ezaugarri horiek *Amama*-n ageri dira bete-betean. Alde horretatik Julio Medemen *Behiak*-en eta Montxo Armendarizen *Tasio*-ren ahaide dugu. Tomasek *Amaman* jokatzen duen rola Tasio pertsonaiak edo *Behiak*-en (1992) mendiluzetarrek dutenaren jarraipena da (Tomasena egiten duen Kandido Urangak *Behiak*-en Carmelo Mendiluzeren rola jokatzen du): Neolitikora garamatzaten 80 amamaren jakituria gordetzearen aldekoak baitira. Filmaren pasarte batean, Tomasek Amaia alabari hauxe esango dio: “Haziek gure arbasoen jakituria gordetzen dute eta orain zuei dagokizue jarraitzea”. Tomasen ustetan, euskal identitateak iraungo badu, “gu-a” garrantzitsuagoa da modernotasunaren isla eta (ondorioz) euskaltasunaren hondamendia den “ni-a”

baino. Tomasen begietan, baserria da “jatorrizko” den bakarra, gure kultura-erroak garbiki gordetzen dituen. Sinetsita dago gainontzeko guztia kutsagarria dela eta identitate galera dakarrela; hirian zikin, baserrian irin. Amaiak jokutzen duen rolak, aldiz, *Behiak*-eko irigibeldarren ildo jarraitzen du: berrikuntzei irekia dago, identitate berria bilatzearen aldekoa, modernotasuna eta tradizioa uztartzen ahal direla iritzita, eta 81. amama berria izateko prest.



Filmaren zenbait pasartetan, kamera travelling baten bitartez basoko zuhaitz gorrira hurbilduko da, *Behiak* pelikulan basoaren bihotzean dagoen erlauntza itxurako enbor totemiko-magiko-paganoa gogora ekarri nahiko balu bezala. Kolore gorria duen Gaizkak (seme aukeratua), ordea, ez du baserriarekin jarraitu nahi. Haren amesgaiztoa ikusiko dugu baserriarekin sokatiran, soka gerritik heldua duela, maldan behera ihesi egin nahirik, baina ezin. Gaizka baserritik joango delarik, Amaiak hartuko du protagonismoa. Bere artelanen bitartez bi munduak, baserria eta kalea uztartu nahiko ditu. Baina ez dauka batere garbi bi mundu horien artean zein aukeratu bizitzeko. Kate begi horren jarraitzaile den Tomas aitak seme-alaben askatasun egarri hori traiziotzat

hartuko du, neolitoetik datorren katea apurtzera doazela iritzita. Eszena batean Amaiak hauxe galdetuko dio: “Aita, zergatik ari zara soro handi hori lantzen? Ez daukazu ez adinik ez beharrik. Eta Tomasek erantzun: “Badakizu zergatik landatzen ditudan hazi hauek? Gure aurrekoen jakituria gordetzen dutelako. Horrexegatik”. Eta beste eszena batean, Amaiak kontatuko du txikitan amamak azken juizioari buruz asko hitz egiten zuela: “Dena karretera eta dendekin beteko zenean. Orduan antikristoa etorri eta mundua bukatuko zen. Baserriaren bukaeraz ari zela uste dut. Baserria arriskuan zegoela esateko bere modua zen”.

Aitarekin izandako liskarraren ondorioz Amaia kalera bizitzera joango den arte (Amaia jaio zenean landatu zuten zuhaitz puska beltza moztuko du motozerrarekin), bere ikuspuntutik kontatzen zaigu istorioa: narrazio koloretsua da, estetikoki polita, sortzailea, eta musikaz lagunduta. Amaiak aitarekin apurtzen duen unetik, oster, narrazio-ildoak kopetilundu egingo da, Tomasen ikuspuntua hartuko baitu: planoak finkoagoak dira, erritmoa geldoagoa da, kasik ez dago hitzik, eta isiltasuna da nagusi...

Aita eta alabaren arteko liskarraren ondoren, bada eszena bat familiak bizi duen gainbeheraren metafora bisuala dena: plano bakar batean filmatua, planoaren hondotik artalde bat baserriko ate nagusitik sartuko da, eta hurbiltzen joango da lehen planoan geratu arte. Hori gertatu delarik ere, ez dirudi familiako inori inporta zaionik, burua joanda izango balute bezala. Kanean bizi den Xabier semea -jaio zenean amamak zuriz margotutako zuhaitza egokitu zitzaion, alegia, haurride ahul eta alferraren kolorea, gisa horretan galarazita zuela baserriaren ardura hartzea- baserrira bazkaltzera heltzen denean, bere familiaz lagunduta, amama Paulina eta bere ama begirada galduta aurkituko ditu. Tomas, gainera, ez dago. Xabierrek aita basoan aurkitzen duenean, noraezean, semeari esango dio: “Dena pikutara joan duk nire kulpagatik”.

Eszena horren ondotik, eta beraien arteko harreman hautsia konpondu nahian, Tomasek traktorea hartu eta hirira joango da, atoian berak Amaiarentzako egindako opari berezia daramala. Amaia etxean ez badago ere, pisu kideak atea irekiko dio, eta kamerak Tomas jarraituko du Amaiaren gelara iritsi arte. Bertan sartzean, bi plano motz erakutsiko zaizkigu: batean, Photoshop collage bat ikusten dugu, familiako arbasoak baserriaren kanpoaldean zutik daudela; eta bestean, alboetara irekitzen den armairu bat, alde batean amamaren aurpegi erdia duela, eta bestean, Amaiaren aurpegi erdia, bi erdi horiek aurpegi bakarra osatuko balute bezala. Hori ikustean, iduri du Tomas lasaitu egin dela, 80 amama horien arteko katebegia apurtezina balitz bezala.

Une horretantxe, Amaia etxea azpira helduko da bere furgoneta horia gidatuta, hau da, argitasuna, ahalmena, sormena eta espiritualitatea adierazten dituen kolorea), gisa horretan beste kolore bat gehituta filmean koloreek duten sinbologiara. Izan ere, horia kontraste bizian dago Tomasek jantzi ohi dituen lur koloreekin, eta bereziki Amaiak berak eramaten dituenekin: beltza, hau da, amamak eman zion kolorea jaio zenean -beltzez margotutako zuhaitza-, maltzurkeria, altxamendua eta iluntasunaren ikur den kolorea, Amaiaren etorkizuna zein iragana markatuko dituena.

Hiriko sekuentziara itzulita, Amaiak, bere aitaren traktorea kanpoan aparkatuta ikusten duelarik, saihestu egingo du berarekin topo egitea. Furgonetan ostera sartuko da, harik eta auto barruko ispiluaren bitartez Tomas ataritik ateratzen ikusten duen arte. Hurrengo eszenan, kamerak Amaia jarraituko du etxean zehar. Bere gelara sartzean, zur eta lur geratuko da: aitak egurrezko ohe bat egin dio zuhaitz beltzarekin, alegia, Amaiarekin haserretu ondorengo suminaldi batean motozerrarekin moztu zuen zuhaitza. Orduan Amaiak egurrezko ohe ederra laztanduko du, ohe gainean eseriko da, leihotik sartzen ari den argi zurixka lagun. Jarraian, ohe gainean etzango da, eta kamera ere

beheraka mugituko da, Amaia buruz gora dagoela. Eszena ikonikoa bezain katartikoa dugu, aita eta alabari liberazio emozionala ekarriko diena aita eta alabari, baita aldaketa positiboa ere, adiskidetzeari eta bi munduen arteko onarpena, hain zuzen ere. Familiaren onerako, Tomasek alde batera utzi du bere harrotasuna, zeren azkenean ulertu baitu nahien arteko talka-borroka hori – nia eta gura nor baino nor- ez dela nahitaz gertatu behar, baldin eta bi aldeak gai badira inteligentzia emozionala erabiltzeko elkar ulertu dezaten.



Pelikulan zehar arbasoen ohituren garrantzia behin eta berriro azpimarratzen direlarik, gizakia eta ama lurraren arteko batasuna irudikatu nahian edo, sekuentzia katartiko batean amama soineko zuri-zuria jantzita, leihoa zabal-zabalik ireki, baserritik atera eta basora joango da. Sekuentzia horrek antz handia du Shoei Imamura-ren *La balada de Narayama* (Narayama Bushi-ko, 1983) filmarekin. Istoria horretan, tradizioari jarraiki, adineko batek 70 urte betetzen dituenean, bere familiako gizaseme batek bizkarrean hartu eta Narayamako mendi sakratura igotzen du, bertan bizi dadin (hil dadin). *Amaman*, berriz, semeak ez du bere ama eramaten mendi gailur batera,

baizik eta amama Dolores bera da, bere burua ezgauza eta oztopotzat ikusita, baso sakratura joango dena, bertan desagertzeko.

Euskaltasuna ama lurrari atxikia dagoela aldarrikatuz, *Behiak* filmean bezala, *Amamak* iradokitzen digu beharrezkoa dela euskaltasunaren forma berriak sortzea, baserritarraren ikurretik aldentuta, azken batean ezinbesteko talkan kaleak irabazi baitu. Euskaltasun forma berri hauek ez dira soilik irudikatzen Amaiak sortzen dituen ikus-entzunezko lanen bidez, baita Mursego musikari modernoaren edo “eusnob”-aren agerpenarekin ere (Bere kantu auto-parodiko batean esaten duen bezala: “Zu euskal intelektuala, homo sapiens kontzeptuala, ahoa ireki eta berehala konturatu ginen eusnob bat zinela”). Aldi berean, ordea, pelikulak aitortzen du zeinen zaila den Tomasek irudikatzen duen eta kontzientzia kolektiboan hain errotua dagoen memoria-identitate paradigma horretatik askatzea euskaltasun forma berriak bilatzeko, Amama 5.000 urte dituen gure memoria baita, gure arbasoen arimaren eramaile paganoa.

Indigenismoaren jatorriaz mintzo, eta ikuspegi antropologiko baten bidez, Judith Rich Harris psikologoak ikertu zuen talde identitatearen sozializazioa nola gertatzen den. Jakin nahi zuen historian zehar giza taldeek borroka egiten zuten beren kultur desberdintasunengatik, edo alderantziz ote zen, hau da, ingurunea eta baliabideak lortzeko lehia bortitz horren ondorioz identitate ezaugarriak indartu egiten zirela. Bestela esanda, kultur ezaugarriek gatazka sortzen ote zuten, edo berezko gatazka zegoenez gero, identitate desberdintasunak areagotzea zurigarri moral bat ote zen hurkoa hurkotzat hartzeari uzteko. Rich Harrisek (1998: 20) dioenez:

In the evolution of the human species, the ability to form groups and engage in group rivalry have been favorably selected. We needed a strong sense of tribal

identity in order to fight off other tribes (...). The tendency for a group to fracture may be reduced if the group is motivated by rivalry with another group.

Rich Harrisen ondorioa garbia da: “taldeen arteko borroken ondorioz, haien arteko desberdintasunak areagotu egiten dira, edo desberdintasunak sortu, baldin eta aurretik halakorik ez bazen. Eman dezake kontrakoa dela, hots, desberdintasunek borroka sortzen dutela, baina nire ustez, gehiago da etsaitasunak eragiten duela desberdintasunak bilatzea”.

Gizarte batek bere identitateari eutsi diezaion “bestearen” ekintza bortitzak funtsezko elementuak badira ere, baditugu berezko identitate aztarnak. *Amaman*, badirudi Altuna zuzendaria azpimarratzen ari dela tradizioaren aztarna euskal iruditeriaren gainean biziki handia dela. Zulaikak (1985, Bilbao Terrerosen aipua, 2013) argudiatzen duen moduan: “The past thus is perceived not as something construed by disciplinary knowledge [...] but as an almost sacred legacy, an ineradicable trace to which the individual must surrender”.

Filmean zehar Amaiak euskaltasunaren paradigma zaharrari (matriarkatua barne) barrutik desafio egiten badio ere (istorioan ez dago ezarritako ordena hankaz gora jartzera etorritako kanpotarrik), eta kontakizunean baserriaren alde iluna azaleratzen den arren, azkenean badirudi Amaia zubi lana nagusitzen dela: bi munduak uztartu behar direla, eta ezinezkoa dela iraganarekin, 80 amamekin, apurtzea. Amaia kontziente da ondare eta jakituria horren transmisioa ezin dela eten, baina aldi berean sinetsita dago norbanakoak bere baitan hainbat talde identitate artikulatzen dituela.

4.2.- Beste gu

80 egunean nahiz *Ander* film intimistak dira, pertsonaien erretratu psikologiko sentibera egiten dutenak, beraien beldur, desira, euste emozional eta kontraesanak erakutsita, isiluneak eta begiradak hitzak baino garrantzitsuagoak direla erakutsita, baina tranpa emozionaletan edo sentimentalismo errazean erori gabe.

Homosexualitatearen gaia sentsibilitatez ukitu zuen azken euskal filma Imanol Uriberen *Mikelen heriotza* (1984) izan zen. Euskal gizartearen ikuspuntu ezkorra ematen zuela, pelikulak armairutik ateratzea erabakitzen duen Mikel botikariaren istorioa flashbacken bitartez kontatzen du: Bizkaiko kostaldeko herri bateko giro itogarria, Mikelek trabesti batekin duen tratua, zeinari esker armairutik ateratzea erabakiko duen, matriarkatuaren ikurra den Mikelen amaren erreakzioa, ezker abertzaleko kideek duten jokabide gaitzesgarria -zerrendetan ez dute politikari homosexual bat nahi-, eta abar. Alabaina, *Mikelen heriotza* gaztelaniaz filmatu zuten (gero euskarara bikoiztu zuten, garai hartan egin ohi zen moduan), esan dezakegu euskal zineman aitzindariak ditugula 80 egunean eta *Ander*, baina ez soilik gay eta lesbianen gaiari buruzko lehen filmak direlako -modu unibertsal batean kontatuta eta tragediara lerratu gabe-, baita ere genero-identitatearen auzia plazaratzen dutelako. Bi filmetan, protagonistek sexu-genero sistema hegemonikoari eta derrigorrezko heterosexualitateari zuhurki aurre egingo diote. Horren haritik, Perriamek (2013: 62) nabarmentzen duenez, protagonistek erresistentzia baketsua egingo dute: “Maite and Axun, Ander and Jose, in their way, present a kind of exemplary resistance to a reactionary past. The offer low-key alternatives to the more prominent representations of resistance -in this case more to a dull or repressive present-”.

Hala, hirian eta baserri giroan gertatzen den *80 egunean*, lesbianismoan zein adinekoen arteko maitasunean jartzen dute fokua; *Ander-en*, berriz, baserri giroan betebetean ageri da homosexualitatea, eta bestelako ardatz identitarioak bigarren maila batean azaleratzen dira.

4.2.1.- 80 egunean: ez-leku uhartean

80 egunean-ek (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2010) hirian eta baserrian bizi diren bi emakume euskaldunen arteko maitasun istorioa sentiberatasunez kontatzen du, eta horrekin batera, sexu eta genero identitateen inguruko gatazka irudikatu. Axun eta Maitek, nerabe garaiko lagun bereziek, berriz egingo dute topo beraien bizitzen “udazkenean”, 70 urte beteak dituztela. Maite lesbiana da, liberala eta armairutik aspaldi ateratakoa. Axunek, aldiz, bizimodu tradizionala eraman du ordura arte: senarra eta alaba dauzka, eta ez du bere orientazio sexuala inoiz kuestionatu. Hala ere, bien artean maitasun istorioa sortuko da, 80 egunez luzatuko dena. Pelikula interesgarria da bai generoaren ikuspegitik -kondizio horri lotutako sufrimenduan jartzen baitu fokua-, bai hiriaren eta baserriaren arteko talkan beste zenbait aspektu identitario bistarazi eta bidegurutzean jartzen dituelako, hala nola, baserriak genero konnotazioak ote dituen emakumearen espazioari dagokionez, edota hiria permisiboagoa ote den banako identitateak onartzeko orduan.

Filmean ez dago euskaltasunari –talde kolektibo gisa ulertuta– buruzko diskurtso espliziturik. Hala ere, pertsonaiek modu naturalean darabilten hizkuntzaz gain, badago identitate kolektiboaren inguruko errepresentazio asmoa, eta hori espazioaren erabileran ikus daiteke. Pelikulak bi pertsonaia nagusiak euskaltasunaren eraikuntza imajinarioan pisu handia duten espazio antitetikoetan kokatu ditu: Maite hirian bizi da, bakarrik;

Axun, berriz, baserrian, senarrarekin. Horrez gain, banako identitatearen ardatz batzuk, alegia, adina, generoa eta orientazio sexuala, modu sotilean gurutzatzen dira identitate kolektiboaren errepresentazioarekin, eta baita baserria eta hiriak euskalduntasunaren definizio kolektiboan izan duten pisuarekin ere. Bidegurutze horren analisitik heldu diogu gure lanari.

Komedia ukituak ere badituen melodrama hau hiru plano desberdinekin zabaltzen da: auto-istripu bat; adinekoen talde bat pasodoblea dantzatzen; eta; azkenik; baserri baten plano orokorra: euskal nazioaren irudikapenean zeinu nagusienetako bat. Euskalduntasunaren paradigma eta matriarkatuaren eremua dugu baserria, aldi berean bizileku eta lan-eremu, bertako biztanleen nortasunaren erakusgarri (euskal deituren zati handi bat baserri izenak dira), autohornikuntza duena (nekazaritza, abeltzaintza eta basogintza), premutasun araua duena (baserriaren oinordeko seme nagusia izan da usadioz), fededunagoa nahiz elizkoiagoa, eta presio sozial handiagoa ezartzen duena, sentimenduak adierazteko zailtasunak izan eta gauzak zeharka esatea hobesten dituen, bakardade eta isolamendu fisikoaren indargarri. Bestalde, landa-identitateak auzolana ere izan du ezaugarri nagusi, talde-lorpenak hobetsita, lankidetzeta eta harreman sozialen oinarri.

Alabaina, euskalduntasun kolektibo horren erreferente izateaz gain, baserria identitatearen beste bi ardatzi lotuta ere badago: batetik generoari, etxea –espazio pribatua– baita emakumeen espazio naturala, nagusitasuna izan dezakeen toki bakarra, espazio publikoa gizonari utzita; eta, bestetik, baita adinari lotuta ere, zeren eta belaunaldi zaharrenek eusten baitiote nagusiki baserrietako bizimoduari, eta, hala izanik, galtzeko zorian dagoen garai baten sinboloa ere badira.

Hala gertatzen da *80 egunean* ere. Axunek baserrian ematen du denbora gehiena (meza eta dantzaldira joateko ez bada) eta hura gobernatzen du pausu seguruz. Axunek gizonak berarekin denbora gehiago igaro dezan nahiko luke, baina gizonak ez du horren beharrik ikusten (“zer egin behar genuen ba hemen guk bakarrik?”). Emaztea bertan duela jakinda, lasai asko joan daiteke lagunekin biltzera, kartetan jokatzera. Belaunaldi berriak aspaldi egin zuen ihes baserritik. Ez alferrik, beren alaba bakarra Kalifornian bizi da orain, euskalduntasunetik urrun, baina ordainetan, erabat bakartuta eta isolatuta. Gazteenek uko egin diote baserriko bizimoduari, baina alabak aukeratutako alternatiba ez dago modu positiboan irudikatuta ere: beti bakarrik, beti deprimituta, janari zaborra eta *American way of life* delakoaren alde ilunean murgilduta irudikatzen zaigu haren agerpen laburretan.

Beste alde batetik Maite daukagu, bizimodu independentea daramana Donostia bezalako hiri txiki batean. Piano irakaslea da Musika Eskolan eta jubilatzeaz dago. Bakarrik bizi da, ez da inoiz ezkondu eta ospitalean dagoen nebaz gain, ez du ematen familiarik duenik. Aldiz, bere pisua aurreko bikotekideen argazkiz beteta dago. Homosexualitatea gaztetatik bizi izan badu ere, argi dago prezio altua ordaindu duela, izan ere harremanek ez diote iraun eta zahartzaroa bakardadean pasatzen ari da. Bere “maitalerik finenak” ezkutatuta bizitzeaz nazkatu eta alde egin zuen, Maitek berak Axuni kontatzen dion moduan. Maitale hura Parisen ezagutu zuen, hiri handi eta kosmopolitan, baina Donostiara mugitzerakoan harremanak ez zuen aurrera egin.

Baserrira identitate sexual ez normatiboak bizitzeko toki inprobable gisa aurkezten zaigula, euskal hiria ere ez omen da tokirik idealena identitate intimo horiek askatasunean garatzeko. Inguru sozialaren presioa sentitzen du Axunek –senarraz gain, dantzaldian laguntzen duten adiskideek ere kuxkuxero eta sarkin rola daukate– baina

Maitek ere ez omen du erraza izan. Axunek molde tradizionala jarraitu du; Maitek, aldiz, bakardadearekin ordaindu behar izan du bere ausardia.

Bizitzak maitasunaz gozatzeko 'beste' modu baten aurrean jarri du Axun. Baina identitate bidegurutze batean ikusiko du bere burua, matrioska baten antzera bere baitan hainbat geruza izango balitu bezala (generoa, adina, sexualitatea, klasea, ...), eta haien opresioa sentituko du. Bestela esanda, generoaren teoriaren barruan erabiltzen den interseksionalitatea bizitzen ari da Axun. Crenshawek sortutako kontzeptu teoriko honen arabera, generoa, nazioa, klasea, sexualitatea, hizkuntza, kultura, erlijioa edota beste kategoria sozial batzuk ez dira naturalak edo biologikoak, eraikiak baizik, eta elkarri eragiten diote (Crenshaw, 1989).



Eta Axunen zein Maiteren identitate gurutzatu horietan, ardatz bakoitzak beste ardatzei eragiten die, hala nola, euskalduntasunak lesbianismoari, generoak adinari, lesbianismoak kulturari, adinak lesbianismoari, eta abar. Alvarezek (2012: 6) dioen gisan, gurutzaketa bakoitzak ondorio sozial jakinak ekarriko ditu, izaera eta jokaera tradizionalak indartuko dituen edo aldatetaren norabidean joango dena.

Orobat, filmak arreta berezia jartzen du erakusteko lesbianen marjinazioa eta sufrimendua ez dela belaunaldi zaharren arazo hutsa, izan ere, belaunaldi berriek ere antzeko arazoei aurre egin behar izaten diete. Adibidez, Axunek Maite lesbiana dela jakiten duenean, Estatu Batuetan bizi den alaba Josuneri deituko dio “moda” horri buruz galdetzeko. Gaia nola mahaigaineratu ez dakiela, alabaren laguna omen den Arantxa kaletik ikusi duela asmatzen du. Arantxa lesbiana da, eta Axunek kuriositatez galdetzen dio alabari: “Modan dago orain hori, ez?”. Alabak gaizki hartuko du amaren ateraldia, eta errieta egingo dio, kontu horrekin “asko sufritu zuela” erantzunez. Alabak ez du ulertzen amaren kuriositatea benetakoa dela, eta ez txutxu-mutxu nahi hutsa, alegia, berarentzat berriak diren bizimodu horiek atentzioa ematen diotela. Alabak, pipertuta, Axuni ulertarazten dio homosexualitatea ez dela garai modernoetako “moda”; eta bai, ordea, gaurko gizartean ere sufrimendua ekar dezakeen orientazioa, askatasunez bizi nahi izanez gero, bereziki emakumeentzat.

Bestalde, Axun eta Maiteren arteko harremanean badago sexurik, baina modu inplizituan ageri da, elipsi baten bitartez adierazia gaua elkarrekin pasa eta gero. Beraien arteko harremana gehiago adierazten da *kariñoaren* bitartez sexualitatearen bitartez baino, goxotasunez, elkarri musuak emanda eta elkar laztanduz, Zerikusirik ez, beraz, penetrazioa ardatz duen eredu heterosexual hegemonikoarekin, zeinean emakumearen sexualitatea gizonarenaren mende egon den. Horren adierazle dugu Axunek Maiteri esango diona beraien harremana senarrarekin duenarekin konparatzeko: “Desberdina da”.

Horren harira, hain justu, feminismo garaikidean emakumeen sexualitatearen nozio desberdinak edo autonomoak agertu dira, baita maskulinitateari loturik ez dauden

sexu identitateak ere. Horretarako, ordea, Blandek (1981: 57) ohartarazten du eginkizun dagoela koitoxa (penetraxio modura ulertuta) sexu-eszenaren erdigunetik kentzea:

La polaridad masculino/femenino ha sido y sigue siendo un tema central en casi todas las representaciones de la sexualidad. Para el “sentido común”, la sexualidad masculina y la femenina se erigen como distintas: la sexualidad masculina es entendida como activa, espontánea, genital, fácilmente elevada por “objetos” y fantasías, mientras que la femenina es pensada en términos de su relación con la sexualidad masculina, básicamente como expresión y respuesta al varón.

Zineman ere sexualitatearen androzentrismoa nagusitu da. Hori dela eta, azpimarratu dezagun zazpigarren artea errealtatearen oihartzuna izateaz aparte (aldi berean gizarte errealtatearen ez ispilu eta ez abstrakzio delako), garai eta espazio bati buruzko begirada ere badela, ideologia eta balio sistema jakinen transmisorea, emozioen sortzaile, tresna pedagogikoa baloreetan (eta kontra-baloreetan) hezteko, erreminta terapeutikoa ere izan daitekeela ahaztu gabe. Baina horrez gain, De Lauretisek (1987) argudiatzen duenez, zinema generoaren teknologia ere bada, generoa “ideologiatzat” hartzen baitu, zeinaren bidez forma kultural hegemonikoek maskulinitate eta feminitate eredu hierarkizatuak iraunarazten dituzten. Horregatik da zinema hain tresna boteretsua, gaitasun handia duelako sexualitatea irudikatzeko eta sexu-generoaren iruditeria sinbolikoa sortzeko eta zabaltzeko.

Ildo horretan, zenbait teorilari feministek (Mulvey, Silverman, De Lauretis, Creed) nabarmendu dute generoa eta sexualitatearen irudikapena zineman gizon heterosexualaren ikuspuntutik egiten dela. Ildo horretan, “begirada femeninoaz” hitz

egin ahal izateko, begirada maskulinoa egon egon behar da, Mulvey-k (1975) sortutako kontzeptua hizpide hartuta, zeinaren arabera pantaila handian emakumearen errepresentazioa partziala baita:

Las mujeres en las películas son objetivizadas voyeurísticamente cuando hombres heterosexuales controlan la cámara, y sucede cuando la cámara filma a una mujer desde la perspectiva de un hombre heterosexual, deteniéndose en su cuerpo. (Gemmell-en aipatua, 2014)

Berez, Hitchcocken zinemaren analisiaren bitartez, Mulveyk (1975) dio krimena emakumea bera dela, eta gizonezko protagonistek ikertzen dutena sexualitate femeninoaren misterioa baino ez dela. Izan ere, kasua argituz gero, subjektu maskulinoak bere maskulinitatea berretsi ahal izango du, eta bere hierarkia profesionalean eta generokoan garaile aterako da, emakume deuseztatuaren kaltetan. Pertzepzio horren aurrean, Mulvey plazer narratiboa suntsitzearen alde agertzen da, eta azpimarratzen du desiraren immolazioa erabatekoa izan behar dela, “not in favor of a reconstructed new pleasure, which cannot exist in the abstract, nor of intellectualized unpleasure, but to make way for a total negation of the ease and plenitude of the narrative fiction film” (Mulvey, 1975: 2). Bere iritziz, zinema klasikoaren parametroetan plazer femeninoarentzako tokirik ez dagoenez, pentsamendu feministarekin bat datorren eredu zinematografiko berri bat sortzea proposatu zuen, ikus-entzunezko testu berriei ere bide emango ziena. Hori argudiatu zuenetik 45 urte baino gehiago igaro diren arren, Mulveyren gogoeta probokatzailleak indarrean dirau.

Hala, De Lauretis-ek (1992) uste du Mulvey erratuta dagoela plazer narratiboa suntsitu behar dela adierazten duenean, izan ere, argudiatzen du zinemaren oinarria

narratiba eta eskoptofilia (kontenplazioaren plazera) direla: “Lo que interesa al cine de mujeres no es la muerte del “placer narrativo y visual, sino más bien la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino” (19).

Ildo berean, De Lauretisek (2000, 43) dio genero irudikapen sozialek eragina dutela norbanakoaren subjektibitatearen eraikuntzan; baina baita alderantziz ere, hau da, generoaren errepresentazio subjektiboak -edo auto-irudikapenak- eraikuntza sozialean eragina duela, eta, horri esker, zirrikitu bat zabaltzen dela mikropolitika eta eguneroko jardunaren bitartez nor bere buruaren jabe izan dadin. Aitzitik, Althuserrrek kontrakoa dio: prozesu horren bitartez, banakoak irudikapen soziala onartu, asimilatu eta bere egingo luke, irudikapen hori erreal, benetako, bihurtuz (De Lauretis, 2000: 46) (Alvarezaren aipatua, 2012).

Irudikapen subjektibo horrek errealitatean izan dezakeen eraginari dagokionez, bat gatoz Alvarezekin (2012: 7) esaten duenean *80 egunean*-en De Lauretisek proposatutako bidea irudikatzen zaigula, hots, mikropolitika eta eguneroko gauza txikien bitartez aniztasun horrek bizitza errealean (eta ondorioz eraikuntza sozialean) eragina duela. Hala, maitatzeko modu desberdinak daudela erakusten digute Garañok eta Goenagak (gizonak biak), balio-iritzirik egin gabe, generoa eta sexualitatea bestela eraikitzeke moduak naturalki bistarazita, baina, baita ere, testuinguruaren eta jendartearen presioak bi protagonistei eragingo diena: zalantza sentitzea, eta, batez ere, sentimendu paralizagarriena sorraraztea, beldurra.

Aipagai dugun generoari lotutako sufrimendua ere Josuneren bitartez erakusten zaigu. Dibortziatu ostean, Estatu Batuetara egin du alde eta bertan, bizitza alienatua eta

bakartia darama. Inoiz ez dugu beste norbaitekin ikusten, sofan botata ematen du eguna, gaizki jaten. Senar ohiarekiko benetako herra sentitzen du, ez baitu ezer jakin nahi berari buruz, istripu baten ondorioz hilzorian badago ere. Senarrari buruz gutxi dakigu, baina Josunerengan horren oroitzapen txarra uzteaz gain, badakigu beste emakume bat sufriarazten ari zela istripua izan zuen momentuan: film hasieran negarrez ikusten dugu emakumea kopilotuaren eserlekuan. Hura istripuan hil eta gero haren familiak ez du ezer jakin nahi koman geratu den gizonaz. Axunek, ordea, familiaren balio tradizionalak jarraituz, suhi ohia bisitatzen du ospitalean egunero. Dagoeneko ez da bere familiakoa, baina Axunek lotura ohien ardura sentitzen du.

Paradoxikoki, familia tradizionalaren arauen jarraipen estu honi esker berriro topatuko da Maiterekin –ospitalean haren nebak eta suhi ohiak gela konpartitzen dutelako– eta ireki egingo da sexu eta harremanak bizitzeko modu berrietara. Bere burua irekitzeko, ordea, xanpain apur bat beharko du Axunek. Eta Santa Klara uhartera joan. Maitek eramango du bertara eta han emango diote lehenengo musua elkarri. Axun xanpainaren bitartez irekitzen hasik da, irla den ez-leku horretan, eroso, familiako eta ezaguna zaion espaziotik kanpo. “Pixka bat piripi” dagoela aprobetxatuta, aitormena egiten saiatzen da Maiteren aurrean: “Asko gustatzen zait nolakoa naizen zurekin nagoenean” esango dio. Eta gero: “Zurekin nagoenean ni ez banintz bezala sentitzen naiz, baina era berean oso ni sentitzen naiz”. Identitateari buruzko hausnarketa sakona ari da egiten Axun, agian bere bizitzan lehenengo aldiz, izan ere ordura arte araua jarraitu besterik ez du egin, nolakoa izan/nola bizi galderari erantzun behar izan gabe.

Maiteren ondoan, maitatzeko eta bizitzeko modu berrietan pentsatzen jarriko da, eta horrek nitasunean pentsaraziko dio, identitate partikular eta berezian, hain zuzen. Identitate berri hori gustagarri zaio, baina aldi berean beldurgarri eta nahasgarri.

Horretarako, ordea, irlara egin behar izan dute ihesi, isolatuta egon behar dute, baserriak bezala hiriak ere ez baitie horretarako paradarik ematen. Han bakartuta, euskaltasunaren espazioetatik aparte eta Axun “oso ni” izan daitekeen toki horretan, parentesi bat eginda, azkenean emango diote muxu elkarri. Berez, Santa Klara uharteak “ez-lekuaren” metafora gisa funtzionatzen du: Axun eta Maiteren askatasun eremua da, eredu kanonikoaren eta kontrol sozialaren atzaparretatik salbu.



Literatura-lanetan lesbianek dituzten espazio isolatu eta baztertuak azterturik, honakoa dio Castlek (2003): “Narratives about same sex desire often start with the islanding of women or girls: their physical and social isolation in institutions such as convents, schools and colleges”. *80 egunean*, aldiz, “islanding” hori metaforikoa nahiz literala dugu. Sareinak taldeak (2010: 98) dioen moduan, erresistentzia gune horien bila jo ohi dute lesbiana askok eta askok: “Horietariko zenbait lekaimetxea, harema, eskola,

baserria, ostatua edo aterpea dira. Esaterako, XX. mendeko literatura lesbiarra urruneko aterpe zahar batean, itsasoaren erdian dagoen itsasontzi zabal eta handi batean, irla batean edota Parisen kokatuko da”.

Sinesgarritasuna da pelikularen indarguneetako bat, eta horren erakusle dugu protagonisten adina gutxienekoa dela beraiekin identifikatu gaitzen, bat-batekotasuna dutelako eta naturaltasunaren bidez ikuslea hunkitzeko gai direlako, nerabeak bailiran (berez, Axun eta Maite nerabeak zireneko flashback irudiak erakusten zaizkigu, Luis Marianoren kanta bat dantzatzen, gaztetan bien artean zegoen kimikaren erakusle,). Juan Mari senarraren pertsonaia, aldiz, ez da hain sinesgarria, eskematikoegia, ximpleegia gertatzen baita. Istorioaren mamia Maiteren eta Axunen artean sortzen den unibertso femenino hori bada ere, eta nahiz eta erromantzearen itzalpean geratu, ez du eboluzionatzen, gizon baserritarra izatea eta pertsona modura sakontasun psikologikoa izatea bateraezinak bailiran.

Juan Marik, Axunen senarrak, sufritu egingo du emaztearen aldakortasun hori. Benetan zer ari den gertatzen ulertzen ez duen arren, segurutzat zuen hori aldentzen sentituko du: emaztea ez dago lehen bezain beste etxean, ez dio afaria egunero prestatzen eta gezurra esaten dio gaua etxera pasatzera itzultzen ez denean (ospitalean egon beharrean, Maiterekin pasako baitu gau bat). Juan Mari zapuztuta eta aztoratuta sentitzen da gertatzen ari denarekin, eta, sekuentzia sinboliko batean, baserriko ukuiluan eraikitzen ari den baserri baten maketan pintura horia erori (horiak Euskal Herriko zelai berdeak lehortuko balitu bezala), eta txikitu egingo du mailukada batez. Berriz ere baserriaren irudia, euskaltasunaren sinbolo ustez iraunkorra, errotikoa, hankaz gora ageri da, galbidean, emaztea identitate berrietara ireki delako.

Axunek maketa txikituta topatzen duenean, senarrari egiten ari zaionaz konturatu eta errudun sentimendua sortuko zaio. Hortik aurrera, Juan Marik xantaia emozionala egingo dio, bizitzeko geratzen zaizkion urte urriak hizpidera ekarriz eta Axunen ardurak gogoraraziz. Axunek, irlan bizi izandako askatasun momentu zirrargarriaren erakusle, Santa Clara uharteko gurutze-puntuko irudia oparituko dio Maiteri, baina horrekin batera apurtutzat emango du haien arteko harremana, beharbada pentsatzen duelako (edo bere buruari hori sinestarazten diolako) Maiterekin izandako afera ez dela maitasunagatik izan, estimu soilagatik baizik.

Bihotza ala burua dilemaren aurrean bizimodu tradizionala auzitan jarri duen arren, gero zonalde ezagunera, konfort gunera itzultzea erabakiko du Axunek, baserrira eta senarrarengana; baita hura hiltzen denean ere (elipsi baten bitartez bi urteko saltoa emango du istorioak) alargun paper tradizionala betez, jasotako heziketa hegemonikoaren aurreiritziak garaile direla. Hori da, hain zuzen, sexu-genero sistemak dakarren diskriminazioaren ondorio nagusietako bat. Nahiz eta senarraren heriotza akuilu izan zitekeen bere sexualitatea baserriko armairutik ateratzeko, azkenean Maiterekin bizi izandako zirrarrari bizkar eman dio Axunek, uhartean berraurkitu zuen sexu identitate eta maitasuna arroken kontra botaz, betikotz. Zernahi gisaz, bai Axunek bai Anderrek (hurrengo film analisisian azalduko dugun moduan) euskal nortasun hegemonikoaren mugak zeharkatuko dituzte, identitate eta sexualitate periferikoei bide emanaz, nahiz eta Axunen kasuan 80 egunez baino ez izan.

Kontuak kontu, De Lauretisek galdetzen duen moduan, posible al da begirada “askatzea” emakumeak (eta gizonak) kontzientzia modu estrategikoan erabiltzen hasi daitezen? Bere esanetan, “debemos liberar nuestras fantasias colectivas: el cine de mujeres debe encarnar el funcionamiento del deseo: este objetivo exige el uso del cine

de entretenimiento" (1992: 171). Hortaz, ikuskizun dagoena da jakitea egungo desira femeninoaren irudikapen zinematografikoa begirada/desira maskulino horretatik emantzipatu den (Mulveyk aldarrikatzen zuena, hain zuzen), eta, hala bada, oraindik sexista den narratiba baten barruan kokatzen den (maitasun erromantiko kontserbadoreenaren dinamikak irudikatuz), edota, aitzitik, desira femeninoaren begirada hori ikusleentzako asegarria den, emakumeen ahalduntzearen erakusgarri. Uste dugu *80 egunean* bezalako pelikulak bestelako begirada horren bide-erakusle ditugula.

4.2.2.- *Ander*: Baserriko armairuak zabalduz

Ander (Roberto Castón, 2009) film intimista dugu, umore ukituez zipriztindutako drama, bi gizonen arteko harreman homosexuala kontatzeaz aparte, haratago ere badoana, euskal landa-identitatearen erretratu zehatza egiten baitu. Eszenaratze patxadatsu bezain dotore baten bitartez, euskaltasunaren ikurra den baserriaren bihotzean paradigma bat bistarazten du: identitate kolektibotik sortutako banako identitatearen esnatzea, eta horrek protagonistari ekarriko dion gatazka.

Horrekin batera, protagonistak, *Ander* eta *Jose*, gizarte hegemonikotik kanpo dagoen harreman homosexuala bizitzeaz gain, gizarte hegemonikoan ere bi *outsider* ditugu: baserritar indigena bata; etorkin indigena, bestea. Horren ildotik, Gabilondok (2012: 97) nabarmentzen duenez, filmean, jatorri primitiboaren gorespenaren eta Mendebaldeko aurrerapenaren narrazioaren artean dagoen jauzia uztartu baino, itzulera bat iradokitzen zaigu, kontinenteen arteko ruraltasun batera, ruraltasun Atlantiko batera, hain zuzen. Pelikulak mendebaldeko jauzi hori landa-eremuan txertatzen du, desberdintasun postkoloniala sartuta:

The story of immigration shaped by the history of Spanish imperialism. Another (postcolonial) form of ruralism becomes internal to Basque ruralism (...). The desire that emerges from this new ruralism is a gay masculine desire. The fact that José is the subject who stands as the nurturing other that allows the Basque subject to refashion itself at the end does not solve the split – even though the resolution offered is original and full of political potential.

Gidoia hiru ataletan banatua dagoela (Ander / Ander, José / Ander, José, Reme), filmak Ander baserriar mutilzaharraren istorioa kontatzen du. Ander Arratia eskualdean bizi da, Amarekin eta handik gutxira baserriak joango den Arantxa arrebarekin, ezkondu egingo baita. Egun batean, Ander mendian behiak zaintzen dagoen bitartean musika entzuten ari dela, erori eta hanka hautsiko du. Ondorioz, laguntza beharko du baserrian, eta familiak Durangaldean lanean ari den Jose izeneko Peruko gazte bat kontratatzea erabakiko du, harik eta hanka sendatzen zaion arte. Jose heldu bezain laster, bere bizitzako 40 urteetan inoiz izan ez dituen sentimendu bereziak sentitzen hasiko da Ander. Esmatze horrek, ordea, barne gatazka sorraraziko dio, eta ondorioz ama atzerakoiarekin duen harremana aldatu egingo da; baita Peio bere lagun onenarekin duena ere (berarekin mozkortu eta Reme herriko prostitutarengana joaten dira beraien “maskulinitasuna” erakustera). Baina ezustean, bere ama hil egingo da, bihotzekoak emanda.

80 egunean-en, “burua aha bihotza” dilemaren aurrean, Axunek bere senarraren heriotza ez du liberazio modura biziko, zeren, esamesen beldur eta errudun sentimendua sortu balitzaio bezala, ez baita ausartuko Maiterekin hasitako amodio istorioarekin aurrera jarraitzera, nahiz eta aukera ere bazuen harremanari eusteko, armairutik atera behar izan gabe. Anderrentzat, ordea, amaren heriotza katarsi bat izango da: orain arte

ezagutu duen mundua suntsitzen ari da, eta konturatuko da jada ez dagoela atzera biderik. Batetik, Anderrek Remerengan ama figura bat aurkituko du; eta, bestetik, onarpen prozesu baten ondoren, erredentzio modura Peiok duen portaera matxistari aurre egin beharko dio, lozorroan zegoen bere sexu identitatea onartu dezan.

Castónek istorioari errealismo sozialaren ukitua ematen dio, izan ere, batetik ez du musikarik erabiltzen -bakarrik modu diegetikoan entzuten da, pertsonaiek kantaren bat entzuten dutenean-; eta bestetik, isiltasuna elementu narratibo modura erabiltzeaz aparte, eszenei erritmo motela ematen die (baita momentu dramatikoetan ere), modu horretan baserrian pertsonaiek duten tempo/bizimodua modu gordinean ikusi dezagun: oraindik iluna dela egunero jaikitzea, gosaria, animaliak gobernatzea, hamaiketakoa, eta abar.



Berez, filmaren hasierako planoak duen indarraren erakusgarri dugu, baserria euskaltasunaren gordeleku bailitzan. Gaueko plano orokorra da, 25 segundoz baserria kanpotik erakusten duena. Barruan Ander dago, esna, lanera joateko iratzargailuaren alarmak noiz joko zain. Horren ildotik, iratzargailu horrek aldaketaren metafora modura funtzionatzen du, zeren alde batetik Ander beldur da ez duela joko

“2000. efektu” faltsuagatik; eta bestetik modu inkontzientean uste du bere bizitzak ere ez duela aurrera egingo bere homosexualitatea onartzen badu.

Ildo beretik, Castónen eszenaratzeak istorioaren naturalismoa are gehiago azpimarratzen du, bai zenbait plano sekuentziaren bitartez, bai plano finkoak erabilia; esaterako, pertsonaiak hitz egiten ari direla, bietako bat kamerari bizkar emanda dago, beraien artean kameratik eta ikuslearen pertzepziotik aparte dagoen barne komunikazio bat sortuko balitz bezala. Azpimarratzekoak dira, baita ere, elipsi modura funtzionatzen duten beltzera itzaltze adierazgarriak, (goraipatzekoa da filmaren erdian egindakoa: Anderren ama leihotik begira agertuko da, oso ongi jakingo balu bezala zer gertatzera doan). Era berean, hizkuntzaren erabilera ere naturala gertatzen da: pertsonaiak euskaraz mintzo dira, Arratiako euskalkian, hain justu, are sinesgarriagoa izan dadin; Reme eta Josérekin, aldiz, gaztelaniaz hitz egiten dute.

Filmaren hasieran, euskaltasunaren ikur dirudi Anderrek, *Tasio* edo *Behiak* filmetan protagonistek zuten euskal moldeari jarraiki, baina XXI. mendearen atarian: baserriko lanak eginez eta ama lurretik bizimodua aterata, nahiz eta soldata osatzeko Durangoko bizikleta lantegi batean ere lan egiten duen. Anderren baserrian antigoaleko eran egiten da dena; baita janaria zerbitzatzeko ordena ere: Lehenik, amak, burruntzalia erabilia, Anderri jarriko dio janaria platerean; gero bere buruari; eta hirugarrenik burruntzalia Arantza alabari emango dio.

Halaber, etxeko sukaldeak eta mahaiak baserriaren bihotza dirudite, plano finkoan eta kontraplanorik gabe bertan agertzen baitira Ander, Arantxa eta beraien ama. Askotan errepikatuko da irudi hori, pertsonaiak jaten ari direla. Anderren aulkian ezin da beste inor eseri. Eszena batean, José nahigabe esertzen denean, Arantxak segituan

esango dio: “José, pónete en otra silla. Ese era el sitio de mi padre, y ahora el de Ander”. Lagunekin dagoelarik ere -bai Peiorekin bai koinatu izango den Iñakirekin-maskulinotasuna erakutsiko du Anderrek, haien adineko gizonezkoentzat hain atseginak diren haragiaren plazer korporalak gauzatuz: beraiekin mozkortu, eta, kasu honetan, herriko prostituta den Remerengana joanda.

Nolanahi ere, ez dirudi Ander espazio itxietan gustura dagoenik, ez bizikleta lantegian -bakarrik esertzen da bazkaltzeko, lankideekin hitz egin gabe- ezta baserri barruan ere, bertan kopetilun agertzen baita, matriarkatuaren paradigma den bere amaren jokabidea itogarria egingo balitzaio bezala. Sentsazio hori azpimarratzeko, etxe barruko planoak ilunak eta itogarriak diren bitartean, kanpoko irudiak eguzkitsuak dira. Istorioan zehar hainbat aldiz ikusiko dugu Ander zuhaitz baten ondoan esertzen ogitartekoa jateko, bere aurrean bailara osoa duela. Kanpoan libre sentitzen da. Eta aurrerago, Jose ere beste hainbeste egiten ikusiko dugu, mimetismo hutsez, kamera eskuin-ezker mugitu eta bailara erakutsiko zaigu, behiak bazkan ari direla. Era berean, beste hainbat gauzatan Ander ez dugu baserriar petoaren paradigma. Bere zaletasun eta portaerari erreparatzea baino ez dago: teknologia berriak gustatzen zaizkio eta behiei jazz musika jartzen die zoriontsuago bizi daitezen.

Era berean, beste azpi-tramak ere baditu filmak: Batetik, Reme bere senarra noiz itzuliko zain bizi da, bera eta semea abandonatu baitzituen (Senarraz horrela mintzo zaio Joséri: “Galduta dago. Bere burua aurkitzen duenean, itzuliko da. Haurdun nengoela esan nionean, alde egin zuen”). Bestetik, bere senarra hil eta gero, Anderren ama ez zen ausartu Ebarixto familiako lagunarekin harreman bat hastera. Ebarixtok Anderri esango dion moduan: “Zure amari asko arduratzen zitzaien besteen esanak”. Baita Anderrek pentsatzen zuenak ere, beherago azalduko dugun moduan.

Bestalde, Castónek baserri-giroa baliatzen du transbertsalak diren portaera matxistak erakusteko, hala nola, amaren rola, Anderri itxuraz etxeko makila pasa bazion ere, bere bizitza kontrolatzen segitzen baitu; eta bereziki gizonen arteko maskulinitasuna, Reme emakume objektutzat tratatzera eraman dituen -Anderrek berak, itxura egiteari utzi baino lehen, Jose gonbidatuko du parrandan joateko, biek emakume bera sexualki partekatu dezaten-; baita ere Peioren haserrea konturatzean “hiruko” bat osatu dutela Anderrek, Josék eta Remek.



Edonola ere, homosexualitateari buruzko beste film askotan ez bezala, *Ander-en* ez da ageri atrakzioaren edo sedukzioaren elementurik. Berez, istorioan zehar elementu homosexuala presente badago ere, ez dirudi pertsonaiak horretaz erabat konturatzen direnik. Ander eta Joserren arteko lehen harreman sexuala -alkoholaren eraginpean Anderren arrebaren ezkontzan- modu esplizituan erakutsiko zaigu. Komunean gertatuko den harreman hori instintiboa da, zuzena, erromantizismorik gabea, baina ez horregatik grinarik gabea. Eta garrantzitsuena dena, sinesgarria da, Anderrek gerora sentituko

dituen kulpa eta ondoeza -botaka egitera eta Jose mesprezuz tratatzera eramango dutena- modu sinesgarrian irudikatzen zaizkigu.

Tasio edo *Behiak* filmetan, “bestea” mehatxu modura ikusten da; bertako *status quo* mehatxupean jartzera etorri den figura da, nazio identitatea, “euskaltasuna”, suntsitzera etorri baita. Bilbao Terrerosek (2013: 24) dioten bezala, “As a result, we have observed how the baserritarra, the iconic representation of that national identity, has adopted a position of resistance to change, exorcizing all foreign influence”. *Ander*-en ere badugu *Behiak*-eko mendiluzetarren edo *Amama* filmeko Tomas-en moduko pertsonaiarik: Anderren ama, ezezaguna, arrotza eta bestelakoa dena (José kasu honetan) mehatxutzat hartzen duena, bat-batean bere etxean sartu den kanpotarra, euskaltasuna galbidean jarriko duela uste baitu.

Ander-en, ordea, bestearen mehatxua ez dator kanpotik, kolektiboaren gugandik sortutako nigandik baizik. Aldaketa Anderren baitatik etorriko da, bere burua ispiluan begiratzen hasten denean. Bilbao Terrerosek (23) dioten gisan “Ander will not have to face the pressure and violence of an external agent trying to change his world as the baserritarrak in *Tasio* and *Vacas* did, but he will be asked to reassert his identity by his reactionary mother and his friend Peio”. Aldi berean, Anderrek ez du ongi erreakzionatuko Joserekin izandako sexu harremana eta gero. Botaka egiteaz aparte, beregandik aldentzeko eskatuko dio. Orduan, Anderrek bere burua logelako ispiluan ikusi eta aurpegi erdia esku batekin estaliko du, azaleratu nahian dabilkion bere beste ni hori galbidea balekarkio bezala.

Jose eta bere artean gertatutakoa estali nahian, proposatu egingo dio Remerengana elkarrekin joatea. Josek joan nahi ez badu ere, Anderrek Jose joatera

behartuko du, hanka apurtuta bakarrik joaterik ez duelako. Remerekin izan nahi duen sexu harremanaren erdian, ordea, katu-ukaldia izango du. Amorratuta, ohetik eroriko da Ander; eta Jose laguntzera gelan sartzen denean, txistu egingo dio aurpegian. Orduan Ander negarrez hasiko da, konturatu baita jada ez dagoela atzera biderik. Baserrira itzultzen direnean, Anderrek Joseren eskuak hartu eta makuluan jarriko ditu, bien arteko harremana onartuz bezala.

Hurrengo goizean, baina, Anderren amak bihotzekoa izango du. Eszena sinboliko batean, Arantxa ospitalera heltzen denean, Anderrek esango dio: “Nire kulpie izan da”, esanez bezala aldaketa guztiek sakrifizio bat behar dutela “gutarren” artean, eta kasu honetan, euskaltasunaren matriarkatuaren ikurra den bere ama izan dela sakrifikatua. Ama hil eta gero baino ez du onartuko gizon batekiko egiazko desira duela. Ildo horretan, zenbait autorek euskal zineman amaren figurak duen errepresentazioa luze eta zabal eztabaidatu dute, beti ere barne “besteari” lotua, matriarkatuaren bitartez familia eta status quo-a kontrolatuta. Adibidez, Martí-Olivellak (1997) dio euskal filmetan Edipo narrazioen gain-errepresentazioa dagoela. Bere esanetan, Julio Medem-en *Behiak* (1997), Juanma Bajo Ulloa-ren *La madre muerta* (1993) eta *Alas de mariposa*-n (1991), eta Imanol Uriberen *Mikelen heriotza*-n (1984) filmetan ama-munstroak irudikatzen dira: “(m)otherly monsters, not only as a reflection of the obsession with death related to the historical violence in Basque society, but also as an illustration of the power of masochistic desire (98). Ildo beretik, Joseba Gabilondok (2010) inpotentzia du aipagai euskal maskulinitasunaz mintzo, ama kastratzailearen figurarekin uztaturik: “apaizak eta ama kastratzaile-neurotikoak euskal kulturaren imajinarioaren zentroan ezarri baditugu, berauok hegemonia nazional maskulinista kastratu eta ikusezin baten erreferente eta adierazle ikusgarri bakar bihurtu

ditugulako izan da” (173). Autore honen ustez, hori da, hain zuzen, XIX. mendetik hona On Juan euskaldun bat ez egotearen arrazoia. Argudio horren argitan, Gabilondok masokismoa hartzen du euskal maskulinitatearen ezaugarri nagusitzat. Bere ustez, euskal autore kanonikoak diren Bernardo Atxaga et Ramon Saizarbitoriak, espainiar idazleek ez bezala, “populate their stories with self-sacrificing male subjects that stand for masochist representations of castrated masculinity” (2011: 83). (Gonzalez-Allende-n aipatua, 2015: 32).

Alabaina, *Ander*-en kasuan, Anderren ama ez da pertsonaia bakarra gizarte super-egitura neurtu hori irudikatzen duena. Izan ere, Anderrek berak galarazi egin zuen haren amak Ebarixtoekin harreman sentimental bat izatea. Aitari begirunea erakustearren -aspaldi hil bazen ere, jaten duten mahaian toki bat gordetzen diote-, Anderrek ez zuen begi onez ikusi Ebarixto bere amari bisitan joatea. Ama hil arte, ordea, Ander ez da konturatuko zeinen gaizki jokatu zuen. Izan ere, urtetan bere bizitza emozional eta sexuala zapuzteaz gain, bere amarena ere sabotatu du.

Nolanahi ere, amaren heriotzaren aurrean “nire kulpie izan da” esan eta gero, Anderrek jada ez du bizkar gainean sentitzen amak ordezkatzeko zuen gizarte egitura erreakzionarioaren zama itogarria. Peiori aurre egitea baino ez zaio geratzen, bere identitate alternatiboa azalerratu bada. Bilbao Terrerosek (2013: 22) dioen moduan:

Contrary to the clash between Juan Mendiluce and Ignacio Irigibel, which resulted in the exclusion of the one who did not comply with the accepted forms of identity from the region, that between Ander and Peio sees the newly created baserritarra hold his ground.

Anderrek indarrak bildu eta Peioren aurka modu metaforikoan borrokatuta, lortuko du bere azken mamua uxatzea, bere identitate alternatiboa aurkituta eta azaleratuta: baserrian biziko da Jose bikotearekin eta Reme eta bere semearekin, bestelako familia osatuta eta baserriko bizimoduarekin jarraituta. Hori guztia eszena batean irudikatuko da: Ander eta José ohean daudelarik, eta milenio berriaren etorrerarekin, Ander eta Josek ohe berean egiten dute lo. Mende aldaketarekin, Anderrek ikusten duenean alarma digitala ongi doala, harritu egingo da. Orduan Josék esango dio: “¿por qué no iba a funcionar?” Elkar besarkatuta lokartuko dira. Alarma digitalak funtzionatzen segituko du, euskal identitate alternatiboaren paradigma aro berri batean, eta oraindik auzolanean.

Pelikula hasi den plano berdinarekin amaituko da, baina desberdintasun batekin: istorio osoan ez bezala, euria hasi du, barrutik kanporako euria da, Anderren bizimodu berriaren ispilua. Hortaz, Castónek ikuslearen esku uzten du egoera berriaren anbiguetatea, hau da, garrantzitsua dena ez dela jakitea nolakoa izango den pertsonaien bizitza, baizik eta bizitzan aldaketa beti dela aukera bat, hegemonikoa dena ez dela bizitzeko modu bakarra eta aldaketa sozialak ez direla mehatxu bat gizartearentzat, aukera baizik.

Film analisia alde batera utzirik, *Ander* euskal zinema nazionalak izan ditzakeen indargune eta ahulezien adibide paradigmaticoa dugu, zeren, analizatutako filmen artean biribilenetakoa -biribilena ez bada- izanik ere, kontsumo nahiz audientziari erreparatuta erabateko porrota izan baitzen, pelikula madarikatua bilakatzeraino. Azken batean, Higsonnek eta beste batzuek argudiatzen dutenari jarraiki “the parameter of national cinema should be drawn from at the site of consumption as much as at the site of production” (1989: 36).

Bilboko Zinegoak jaialdian estreinatu eta gero, Berlinalen proiektatu eta CICAÉ (Confédération Internationale des Cinemas d'Art et d'Essai) sari prestigiotsua irabazi zuen. Bultzada horri esker, 40 jaialditik gora bisitatu eta beste zenbait sari lortu zituen. Ondotik etorri zen estreinaldi komertziala frantziar estatuan (30 kopia eta 25.000 ikusle lortuta), Suitzan, Alemanian, Holandan, Belgikan, Luxemburgon, Israelen edo Taiwanen. Espainian eta Hego Euskal Herrian, ordea, ez zen estreinatu, banatzaileek interesik agertu ez zutelako. Filmak 704 ikusle izatearen zergatia da Roberto Castónek Bilboko zinema bat alokatu zuela estreinaldi “tekniko” baten bitartez Goya sarietara aurkeztu ahal izateko. Berez, *Ander*-ek Euskal Herrian izan zuen estreinaldi bakarra ETB1n izan zen, baina 2014an, hau da, filma amaitu eta handik 5 urtera.

Hainbat izan daitezke zinema-banatzaileek filmari bizkar eman izanaren arrazoiak, tartean gaia bera -homosexualitatea- eta euskaraz izatea. Baina ez dezagun ahaztu fenomeno hori ez dela hain arraroa Espainiako zinemaren testuinguruan, filmen % 20⁶ ez baita estreinatzen (eta estreinatzen diren gehienak data txarretan, areto gutxietan eta astebete irauten dute karteldegian). Horrekin lotuta, estaturik gabeko nazioek zailtasun erantsia dute film baten ikusgarritasuna lortzeko, zer esanik ez fima hizkuntza minorizatuan egin baldin bada. Ledo et al.-ek (2016: 327) dioten moduan:

Las naciones sin estado tienen más dificultades para crear la etiqueta de 'cine nacional' asociada a su territorio, debido a presupuestos significativamente inferiores y a la dependencia de políticas estatales. Asimismo, constatamos que existe una relación directa entre la inversión institucional en promoción y distribución y el impacto de esta inversión en las taquillas, particularmente la nacional.

⁶ http://elpais.com/diario/2009/05/21/sociedad/1242856801_850215.html

Kontuak kontu, banaketa nahiz promozio egokiaren faltagatik -eta ez preseski kalitate faltagatik-, euskal zinema berria osatzen duten filmen artean *Ander* dugu gutxien ikusi dena Euskal Herrian. Horren harira, bat gatoz Katixa Agirrerekin (2015: 4), gogoeta hau egiten duenean:

When a film like this reaches an audience in the arts cinema circuit but does not reach its intended audience, the Basque audience in this case, I think we are necessarily talking about authorial cinema rather than national cinema (...). This apparent failure of *Ander* in reaching its intended audience gives us an insight of what's at stake when discussing small cinemas.

Nazionala dena, Christiek (2013: 28) dioen gisan, “erlazionala” da, Elsaesserrek (1987) eta beste batzuek esandakoaren ildotik. Hau da, nazionala izatea edo ez honen mende dagoela: behatzailea nor den eta erakundeak zeintzuk diren. Bere ustez, zinema nazionalaren inguruko ikerketak utzi beharko lioke erudizio-erakustaldia egiteari, eta arreta jarri ikasketa enpirikoetan, audientziaren gustuak jakiteko. Are gehiago, zinema ikusteko modu berrien ondorioz -streaming plataformak-, gustuak eta pertzepzioak aldatzeaz aparte, filmen erakusketa konbentzionalaren mugak ere gaindi daitezke.

Hartara, *Anderrek* bere baserriko leihoak zabaldu zituen moduan, euskal zinemaren inguruko eztabaidak bere ate akademikoak ireki beharko lituzke, industria eta audientziaren gorabeherak ere solaskideak izan daitezken. Esan nahi baita, *Ander* bezalako filmek erakusten dute posible dela euskal identitateen arteko talka irudikatzea, eta, aldi berean, euskaltasunetik (euskara, identitatea eta lurraldea) haratago joanda, mundu osoko zinema audientzien interesa piztea. Porrot komertzial horren arrazoiak jakitean dago gakoa. Agirrek (2015: 4) galdetzen duen moduan:

But if *Ander* seems such an appropriate movie why did the industry not respond? Were Basque people less ready to watch *Ander* than the French or Taiwanese (...) Or perhaps, due to our lack of state and weak industry, alternative ways of showing need to be invented for fully develop a Basque national cinema?

Kontuan izanik Estatuko zinemaren banaketa merkatua Hollywoodeko Major-en esku dagoela (leihatilan bildutako 10 € bakoitzeko 8 banatzaile handientzat dira, hau da, Universal, Warner Bros., Sony, Fox eta Paramount⁷), film bat ekoizteko orduan Estatu erakundeen diru-laguntzekiko menpekotasuna handiegia dela, eta aintzat harturik zinema arloan auto-distribuzioa ez dela beste kultur alorretan bezain bideragarria, beste bideak urratu beharrean gaude euskal zinemagintzak burua atera dezan, are gehiago *Ander* bezalako film xumeeekin (500.000 euroko aurrekontua baino ez zuen izan). Ildo horretan, lehen egitekoa (eta erronka) da kalitatezko produktuak sortzen jarraitzea da, zinema-sektorearen eragile guztien arteko elkarlana sustatzea -zinema-jaialdietatik hasita ekoizle, banatzaile eta zinema-aretoetara-, eta publiko gaztea ere erakartzea. Bigarren zeregina ere funtsezkoa du: aliantzak nahiz espazioak bilatzea *blockbuster* eta arrakasta globaletik urrun dauden streaming plataformekin -esaterako, 2019an Filmin-ek *Ander* “erreskatatu” zuen, 10 urte bete zirela filma Berlinalean eman zutenetik-, are gehiago jakinda streaming plataforma erraldioen arteko norgehiagoka geroz eta handiagoan euskal zinemagintza itsasora doan errekatxoa dela. Beraz, erreka hori ikusgarri bezain xarmagarri bihurtzean dago gakoa.

7 http://www.teinteresa.es/Ekonomikon/distribuidoras_americanas_cine_espanol_0_1789021616.html

4.3.- Hiritik baserrira / baserritik mundura:

Hurrengo film bikotean ere baserriak (eta bere sinbolismoak) protagonismoa izaten jarraitzen dute: batetik, hiritik baserrirako jauzia kontatzen duen *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (Fernando Bernués, Mireia Gabilondo, 2006), euskal nobela labur arrakastatsuen moldaketa, baserritarren gaineko topikoak hankaz gora jartzeaz aparte, tipula baten modura zurituz gero esanahi-geruza interesgarriak bistarazten dituena; eta, bestetik, baserritik mundurako saltoa kontatzen duen *Handia* (Jon Garaño, Aitor Arregi, 2017), mitoen sorrera eta ezinbesteko aldaketetara egokitu ala ez dilemari buruzko metafora, *Donostiako Zinemaldian* Epaimahaiaren Sari Berezia irabazitakoa.

Garai desberdinetan kokatzen badira ere -lehen 1978an, eta bigarrena XIX. mendearen erdialdera-, bi istorioak, baserriaren eta kalearen arteko talkak protagonistei nola eragingo dien irudikatzeaz gain (komedia eta drama kutsuan, hurrenez hurren), euskaltasunak garai berrietara egokitzeko duen gaitasunaren gaineko alegoriatzat hartu ditzakegu. Koldo Izagirrek idatzitako (eta Imanolek musikatutako) 'Nire euskaltasuna' poema anaforikoak dioen bezala: “Nire euskaltasuna baso bat da eta ez du zuhaitz genealogikorik; nire euskaltasuna dorre bat da eta ez du Alostorrerik; nire euskaltasuna bide bat da eta ez du zaldizkorik; nire euskaltasuna lore bat da eta ez du aldarerik; nire euskaltasuna itsaso bat da eta ez du almiranterik”.

4.3.1.- *Kutsidazu bidea, Ixabel: Simaur usaineko Converse-ak*

Kutsidazu bidea, Ixabel (Fernando Bernués, Mireia Gabilondo, 2006) Joxean Sagastizabalen izen bereko eleberri arrakastatsuan oinarritua -euskaraz idatzitako nobela salduena dugu oraindik ere-, baserri-giroan gertatzen den komedia kostunbrista dugu, soroak, metak, amodio/desamodio eta gaizki ulertuen artean euskaldun berriak eta euskaldun zaharrak aurrez aurre jartzen dituena, hau da, hiri eta landa-identitateak talkan bete-betean. Colmeirotik eta Gabilondok dioten moduan, film honetan irudikatzen da ongien Euskal Herriak duen harreman kontraesankorra Mendebaldeko herriekin: “it is the film that is the most aware and ironizes the Basque Country’s contradictory relationship to Occidentalism” (2015: 96-97).

1994an argitaratua, Sagastizabalen umorezko nobela laburrak berehala lortu zuen arrakasta, euskaldun zahar nahiz euskara ikasten ari zirenen mesanotzeko liburua bilakatuta. Sagastizabalek berak 1976ko udan Hernialdeko baserri batean bizitakoetatik sortua, literatur-lan gorena ez bada ere, kontakizun probokatzailerik da, arina, pasadizo eta ateraldiz bete (baserritarren euskara itxiari zukua ateraz), ongi karakterizatutako pertsonaiekin, generoaren arauetara berritzailea, eta baserri giroaren ikuspegi topiko bati barre egiten dio: baserritarrak xinpleak, xomorroak eta ezjakinak direla diotenari, hain zuzen.

Eleberriak erdietsitako arrakasta lagun (70.000 aletik gora saldu ditu du), 1998an bi CD-Rom plazaratu zituzten, bata euskara lantzeko ariketa mordoarekin, eta bestea joko interaktiboez osatua. Eta 2003an, Goringo taldeak liburuan oinarritutako antzezlanarekin estreinatu zuen. Nahiz eta pertsonaia batzuk kendu eta liburuan ageri ez diren pasarte batzuk ere sartu (Sagastizabalen beraren laguntzaz), antzerki bertsioa

eleberriarekiko oso fidela izan zen, eta liburuak berak duen freskotasuna taula gainean islatzea lortu zuten. Euskal Herri osoko hainbat antzoki, eliza, frontoietan (eta idi probetako plazetan) taularatu zutelarik, liburuaren pareko arrakasta izan zuen, urte eta erdian 180tik gora emanaldi eskainita (Berez, antzerki-lanak asko lagundu zuen liburuaren salmentetan). Antzerkiarekin DVD bat ere grabatu zuten ETBn, eta 2004ko Durangoko azokan jarri zen salgai⁸.

Liburuaren eta antzerkirako moldaketaren ibilbide arrakastatsuari jarraiki, eta ETBekin 2005-2007 aldirako egindako hitzarmenari esker (EITBk urteko zazpi film luzeren ekoizpenean parte hartzea, film hauetatik gutxienez bat euskaraz egingo zela ziurtatuz⁹), 2006an, Rec, Tentazioak eta Orio Produksioak eta Rec produkzio-etxeek zinemarako bertsioa errodatu zuten, Fernando Bernués eta Mireia Gabilondo zuzendari lanetan, eta antzerki lanaren ondoan zenbait aktore aldatuta (tartean Juan Martin protagonista). Errodajeen grabatutakoarekin, bi muntaia desberdin egin zituzten: bata filma egiteko, eta bestea, filmeko argumentuari beste tramak gehiturik, 2007an ETB1n eman zen 5 telesail bat osatzeko. 2006ko Donostiako Zinemaldian aurkeztu zutelarik, filmak ibilbide duina egin zuen zinema-aretoetan, hilabetetik gora karteldegian egonda. Berez, 2005etik aurrera estreinatu diren euskarazko filmen artean, ikusle kopuruari dagokionez, *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* seigarren film arrakastatsuen dugu (45.590 ikusle).

“Zibilizazioaren azken portuan nago”, esango du filmaren hasieran Juan Martin protagonistak, istorioaren kutsu komikoa abiarazita. Donostiar euskaldun berria euskara-swahili hitz egiten duten “indigenen” lurraldera uda pasatzera joana da,

8 <https://www.berria.eus/kutsidazu/ibilbidea.php>

9 http://www.legebiltzarra.eus/ic2/restAPI/pvgune_descargar/default/db58103d-2743-4ba3-b1c6-1bc53ee96de2

Tolosaldeko baserri galdu batean familia xeble batekin bizitzera, euskaltegian ikasitako euskara batua “benetakoarekin” konparatzera. Izan ere, Juan Martin Ekonomia ikaslea sinetsita dago bakarrik horrela bihurtu dela benetako euskaldun jatorra. Goizean, Udako eskolak hartzen ditu, eta arratsaldean nahiz asteburuetan sasi-apopilo zereginetan ibiltzen da Aranguren baserrian, auzolanean familia kideekin. Dena den, heldu bezain laster, konturatuko da gauzak ez direla hain samurrak. Alde batetik, barnetegiko beste ikasleei -apaiza, psikologoa, harakina, tabernaria eta medikua- tamaina hartuko beharko die, zein baino zein xebleagoa baita; eta, bestetik, baserriko bizimodura eta haien euskara ulertezinera ohitu beharko da. Hori gutxi balitz, familia kideak -aita, amona, seme bikiak, Ixabel eta Bego bere ahizpa medikua- gupidarik gabe adar joka arituko zaizkio, kalekume peto bezain inuzentea izateagatik. Kontuak kontu, Juan Martin, Ixabelekin maiteminduko da. Alabaina, aurkari handia izango du Ixabel poxpolina konkistatzeko: Anjel Mari herriko pilotaria, morroskoa, edozein desafiotan garaile suertatzen dena eta Ixabelekiko duen interesa jakinda Juan Martin mesprezatu egiten duena, belarrimotza deituta. Maitasun triangelu horretan, ordea, Martinek herriko dantzaldian bertso harrigarri bat bota, eta horri esker lortuko du Anjel Mari baserritarra menderatzea eta Ixabelen bihotza samurtzea.

Nobela zinemaratzeko orduan, gidoilariak hautu ausarta bezain arriskutsua egin zuten: jatorrizko nobelan eta antzezlanean ageri ez den azpi-trama dramatikoa gehitzea, alegia, 1970. hamarkada amaierako egoera soziopolitiko irudikatzeko asmoz, bigarren lerroko pertsonaiak eta egoerak txertatu zituzten, gisa horretan istorioari balio erantsia emango ziotelakoan, komedia hutsa izatetik harago joanez. Alde batetik, frontoiko pintadek, etxe barruko posterrek, irrati emanaldiek (euskal kantarien abestiak entzungai) eta zuri-beltzeko telebistak egokiro ematen dute garai soziopolitiko horren berri.



Esaterako, herriko tabernan Poliziak German Rodriguez eta Jose Ignazio Barandiaran erail zituenekoa ikusiko dute. Baina bestetik, euskal gatazka irudikatze nahi horretan, zenbait azpi-trama dramatiko txertatzen dituzte (Tomas iheslaria gordelekuan Begoren laguntzarekin, Guardia Zibilen kontrolak, miaketak eta atxiloketak), eta nahiz eta muntaketa bizia izan, hari nagusiaren ildo komikoa -hitz jokoak, hiria eta baserriaren arteko talka, euskara ikasleek duten borroka hizkuntzarekin- motelarazten dute.

Aipatu giro soziopolitikoaren azpi-trama komedia kutsuan gauzatu balute, bederen, funtzionatu zezakeen, baina uste dugu gidoilarien hautu horrek kalte egiten diola komedia hutsa izateko nahiko elementu bazituen jatorrizko istorioari. Horren haritik, zinemaren historian makina bat komedia egin da egoera dramatiko historikoetan girotuta egoera barregarriak kontatzeko, kritika zorrotza egiteko helburuarekin, hala nola, *To be or not to be* (1942), *Le Grand Vadrouille* (1966), *La vita è bella* (1997) edo *Good Bye, Lenin!* (2004). Eta horri esker drama izan balira baino eraginkorragoak bihurtu direnak garai historiko jakin hori salatzeke. Dena den, filmean bada eleberrian ez dagoen gertaera pare bat, ongi funtzionatzen duena, hari nagusian komedia kutsuan

txertatuta dagoelako. Batetik, Juan Martin bikiekin, eta Udako eskolako ikasleekin, burdelera joaten direneko eszenak (nor-nori-nork “praktikatzer”) Juan Martinen eta Ixabelen arteko gaizki-ulertu egoera sortuko du, korapilo-komedia preziatuen antzera. Eta, bestetik, Udako eskolako ikasleak, Ixabelekin batera, gau giro ederrean *Izarren hautsa* kanta abesten ari direla, Guardia Zibila azaldu eta denak atxilotuta eramaten dituztenean.

Ildo horretatik, tesi honetan aztertutako pelikulen artean, hau dugu moldaketa literario bakarra, nahiz eta beherago azalduko dugun moduan Sagastizabalen nobelatik zenbait lizentzia hartu. Lan literarioen moldaketa zinematografikoez mintzo, eztabaidagarria da deliberatzea offeko ahotsa baliabide literario hutsa den, edo balio zinematografikoa ere baduen. Nolanahi ere, eleberri bat zinematatzeko orduan, baliteke narratzailearen orojakintza hori -kasu honetan lehen pertsonan- filmaren kalterako izatea, izan ere, audioa eta irudia gauza bera komunikatzen ari direnean, ikuslearen interesa zapuztu egiten da, ez baita ulertzen offeko ahotsak zergatik kontatu behar duen ikuslea jarraian ikustera doana edo ikusten ari dena.

Era berean, dibagazioa literaturaren ezaugarria izanik, lan literario batean idazlea aske da adarretatik joateko. Zineman, aldiz, guztiaren gainetik arte bisuala den aldetik, iradokizun edo oparotasun testualerako tartea askoz mugatuagoa izaten da, eta zehaztasunaren aldeko apustu egiten da (eszena bakoitzean informazio berria eman behar da, erredundantziari uko eginez), hori egin ezean hari narratiboaren kalterako izango baita. Horregatik, zineman beti funtzionatuko dute askoz hobeki hitzik gabe irudikatzen diren gertaerek, zeren pista bisualek, ongi planteatuta daudenean, alderdi psikologikoak, argumentu-detaileak edo korapilo emozionalak irudikatu ditzakete, pertsonaien motibazioak ulertu ditzagun eta elkarrizketa telegrafikoak edo ahots

intrusiboak erabili behar izan gabe. Hain zuzen, gogaikarria izaten da film batean pertsonaiak hizketan hasten direnean, ikusleari zerbait kontatzeko helburu bakarrarekin. Gidoilariak kale egin duen seinale. Amarruak erabili behar ditu, noski, baina magiaren antzera, trukoak ez dira ikusi behar.

Alde horretatik, *Kutsidazu bidea*, *Ixabel*-en emozio literarioak irudikatzearen aldeko apustu egin eta jatorri literarioa bigarren lerro batean geratzea lortzen du. Narratzailearen offeko ahotsa pertsonaiak aurkezteko, atmosfera sortzeko edo ikuslea hasieratik engaiatzeko erabiltzen du; esaterako, protagonistak honako hau esaten duenean: “1978rako urte pare bat falta zirela, uztaileko arratsalde sargoritsu batean, utzi nuen zibilizazioaren azken portua”. Hartara, Bernuések eta Gabilondok offeko ahotsa puntualki erabiltzen dute, beste baliabide zinematografikoa bailitzan, musika, elipsia edo plano sekuentziaren moduan.

Pelikularen hasieran, kamerak errepidean oinez doazen norbaiten hankei jarraitzen die. Juan Martinenak dira, eta kalekumeen ikono diren Converse zapatila zuri-zuriak daramatza jarrita. Ukuiluan simaurra zapaldu eta gero, Juan Martinek zapatila bat leihoan lehortzen jarri, baina erori egingo da. Orduan ikusiko du iheslarien autoa baserrira iristen, laguntza eske. Hurrengo goizean, behera jaitsiko da zapatilaren bila. Bertan, Ixabelen ahizpa den Begok honako hau esango dio: “Bart gauean gure etxera ez da inor etorri, entenditzen? Está claro?” Hortik aurrera, lehen zuria zen zapatila hori aurrera eta atzera ibiliko dute, Land Roverrean sartuta, eta azkenean Begok iheslariari emango dio, Tolosako tren geltokira laguntzen dionean. Azken batean, Juan Martinek galdutako Converse zapatilak pelikularen alegoria bihurtzen dira, objektu hiritarra izanda simaur usaina eta marroiztu egingo baitira. Biak galduko zaizkio. Azkenean,

ordea, Ixabelek zapatila pare berria oparituko dio, zuri-zuriak eta paper zuri batean bilduta.

Filmaren indarguneetako bat muntaketa bizia delarik, eszenaratzea konbentzionala da, alegia, plano/kontraplanoa, travellingak pertsonaiak hizketan ari direla, soinu-bandako pieza nagusia gogoraeraza da. Nabarmentzekoa da, baita ere, Gaizka Borgeauden zinematografia naturalista, udako argitasun naturala erabilia baila berdeei nahiz espazio irekiei protagonista ere bihurtzen dituen, baina bukolismoan erori gabe. Istorioaren azken sekuentzietako batean, oster, ezusteko bat gertatzen da eszenaratzeari dagokionez, izan ere, Juan Martin autoan badoala eta baserrikoak agurtzen ari zaizkiola, hara non kamerak atzera-goranzko travellinga egin eta filmazioko talde tekniko osoa (soinu eta argi teknikariak, makilatzailea, ile-apaintzailea) ikusiko dugun, baita aktoreak ere pertsonaiak izateari utzita, gisa horretan zinemaren ilusioa zapuztuz eta artifizioa nabarmenduz. Hartara, Colmeiok eta Gabilondok azpimarratzen duten bezala, halako amaiera baten bidez zuzendariak filma komedia meta-zinematikoa bihurtu nahi izan dute, antzerkiaren nahiz zinemaren laugarren pareta ikusezin hori lurrera botata, ikusleei adierazi nahian bezala beraiek ere partaide direla Euskal Herriak Mendebaldartasunarekin dituen kontraesanekin: “the audience participates simultaneously in the ‘native’ festivities and in the film’s technological spectacle. The audience “goes native” while being reminded, through comedy, that such an experience is mediated through modern film (2015: 97).

Begiraden ildoari jarraiki, nahiz eta Juan Martinen begiradapean baserritarrak euskalduntasun kolektiboaren eredu izan, Bernuések eta Gabilondok bestelako ikuspuntu batetik ere ikusarazten digute istorioa, izan ere, ikusleak baserriko leihotik mundura begira jarri beharrean (Euskal Herriaren edertasunak liluraturik munduarekiko

beste leihoak itxita), kanpotik baserriko leihora begira jartzen gaituzte, Ixabel eta bere senideak ulertu ditzagun, euskaldunak mendebaldeko zibilizazioaren indigenak eta “barne” bestetzat harturik ere, konturatu gaitezen euskaltasunetik ere mendebaldar eran bizi garela.

Dualtasun horren argigarri dugu Ixabel eta Bego ahizparen arteko sekuentzia bat: Plano finko baten bitartez, baserriko leihotik kanpora begira daudela -leihoko burdin barra berdeak baserri munduaren ustezko izaera atzerakoiaren sinboloa bailiran- Ixabelek Begori kontatuko dio nolakoa izan den bere lehenengo aldia Anjel Marirekin, Juan Martinekik haserretu eta gero. Hasieran esango badio ere barru-barruraino sartu ziola, eta “marabilla” bat izan zela. Begoren begirada sinesgogorraren aurrean, ordea, egia aitortuko dio: desastre bat izan zela. “Zer pasatu zen ba”, galdetuko dio Begok. “Zer ez zen pasatu. Ba esperotakorik, ezer ez. Bertigoa, txafleroak, sutan urtutako mantekila. Halakorik ezer ez”. Orduan Begok botako dio agian, Anjel Mariri, soldaduskan ari denez, bromuroa ematen ziotela janarekin nahastuta. Eta orduan ba...”. Baina Ixabelek ezetz esango dio, alde horretatik ez zela arazorik izan, baizik eta “nengoela bertan, ezin nuela”. Aitzitik, Juan Martinekin amodioa egiten duenean, Martin azpian jarrita duela eta bera goian, Ixabelek esango dio: “Nik erakutsiko dizut euskaraz nola egiten den”.

Kontraesana badirudi ere, eta hor dago, hain zuzen, istorioaren mezua, erakutsiko zaigu Ixabel baserritarra Juan Martin kalekume peto-petoa baino progresistagoa dela (eta Juan Martin Ixabel baino landatarragoa), ez bakarrik Eric Fröhm-en liburuak irakurtzen dituelako, Filosofia karrera ikasten ari delako (Hegel eta Schopenhauer dira bere filosofo kuttunak) edo bere sexualitatearekin konektatuta sentitzen delako. Baita ere Ixabel emakume modura ahaldunduta dagoelako, eta jarrera

irekia duelako bizitzaren aurrean, aurreiritzirik gabe edo inor epaitu gabe. Eszena sentsual batean, Juan Martinek, Ixabeli krema bizkarrean eta izterretan ematen ari zaiola, galdetuko dio ea kuadrillarekin Donostiara joaten diren (hiriburua zibilizazioa dela adierazi nahian bezala), eta Ixabelek erantzun oso noizean behin joaten direla; eta jarraian naturaltasunez honakoa esango dio: “orain Bidarteko hondartzara joaten gara. Nudista da”. Juan Martin zur eta lur geratuko da, konturatuko baita Ixabelekiko aurreiritziak (eta baserri munduko estereotipoak: basapiztiak, mendizaleak, zomorroak, eta abar.) alde batera utzi behar dituela, eta baserritarrak kalekumeak bezain transgresoreak (edo urratzaileagoak) izan daitezkeela.

Halaber, Bego, Ixabelen ahizpa, mediku izateaz aparte, senarra utzi, harengandik banandu eta gela bakoitzean gurutze bat duen baserrira itzuli da bizitzera, alegia, euskaldun fededunaren gordeleku izandako etxaldera. Berez, ama galdu zutenez, eta alaba nagusia izanik, berak hartu du amak utzitako tokia, baserria matriarkatuaren eremutzat hartu izan baita -historikoki emakumeek nagusitasuna izan duen toki bakarra, espazio publikoa gizonari utzita-. Hala ere, Begok mediku modura lan egiten duelako edo, aitari utzi dio baserria gobernatzeko, nahiz eta erabaki garrantzitsuetan, adibidez, iheslaria baserrian agertzen denean -hura sendatu eta familiako bordan ezkutatzen lagundu, aitaren esanaren kontra eta hari aurre eginez-, ahalduntze hori erakutsi. Emakume modura duen ahalduntzearen beste adibidea bere bizitza sentimentala da. Herriko jaietan Antxon senarrari galdetzen dionean ea zer moduz dagoen, hark esango dio triste dagoela. Orduan Begok erantzungo dio: “Zu ez zaude triste Antxon, zu tristea zara”. Eta jarraian Begori galdetzen dionean ea etxera itzuliko den, honakoa esango dio: “Ez. Baina nahi baduzu dantzatuko dugu”.

Bestalde, bada azpi-trama bat, kontraste bizian bi ahizpen jokabide askearekin. Alarguna den beraien aita saiatu egingo da Miren Udako eskolako ikaslea “konkistatzen”, antigoaleko eran, baina. Amerikana eta gorbata jantzita, eta Tere Land Roverrean eramango du bertako parajeak ezagutzera. Hain dotore jantzita familiakoek susmoa hartuko diotenez, aitzakiak bilatuko ditu: “Kalekumea lagunen baserrira eramatera joan naiz. Neskak hemengo parajeak ezagutu nahi zizkian, eta neronek erakutsi dizkiat”. Azkenean, familiakoen presio horrek eraginda edo, aita ez da berriro ahaleginduko Mirenekin intimatzen. Mentalitate eta jarrera horrek markatzen dute, hain zuzen ere, diferentzia belaunaldi berriekiko.



Beraz, aspektu erromantiko-sexualen bidez hainbat aldiz irudikatzen zaigu landa-identitatearen tradizionalkeria iraganeko kontua dela. Baserriko egonaldia bukatu delarik, eta maitekiro agurtzen ari direla, klaxon bat entzungo da. Juan Martinek leihotik begiratu eta gurasoak direla ikusiko du, bere bila etorrita. “Hola cariño. Sorpresa”, esango dio haren amak. “Ahora bajo”. Badirudi gurasoek bi mundu horien arteko zubia

zapuztu egin dutela. “Ez nekien Ixabel berriro ikusiko ote nuen”, irakurriko dugu azken esaldian, Sagastizabal idazlea bera (hura ere Converse zapatilak jantzita) ordenagailuko pantailan idazten ageri dela. Baina orduan, epilogoia idatziko du, filmaren sekuentzia paradigmaticoa bilakaturik: hilabete geroago Ixabel eta Juan Martin Bidarteko hondartzan ikusiko ditugu, biluzik, uretara sartzen, elkarri ziprztinka, eta, garrantzitsuena dena, erabateko askatasuna sentituz. Sekuentzia osoa plano orokorretan dago errodaturia, giza gorputzaren eta naturaren arteko sinbiosia indartze aldera, eta, aldi berean, Ixabel baserritarra eta Juan Martin “urbanita” berdindurik ageri dira, itsaso bizigarria irekitasun horren sinbolo bailitza. Ezustean, gainera, gizon baserritar gaztearen ikur den Anjel Mari ere bizkarrez ikusiko dugu, biluzik hura ere, uretara sartzen beraiekin bainua hartzera. Badirudi bainu nudista horren bitartez, hiru pertsonaiak hiri eta landa-identitatearen inguruko etiketak erantzi (zentzu literalean ere bai) eta itsasoan desegiten dituztela, identitatea birsortzen ariko balira bezala. Ildo horretan, ikuspuntu soziologiko batetik, Lawlerrek (2008) dioen moduan, beharbada pertsona baten egiazko identitatea edo “ni”a ez da bere baitan eraikitzen. Bere esanetan: “...identities are forged, not within the individual, but in networks of relations with others, some of whom we shall encounter and some of whom we shall not. In this, we are both made and unmade by each other”. (149).

Laburbilduz, *Kutsidazu bidea*, Ixabel-en bat egiten dute identitate indibidualak eta kolektiboak, baina baita aurreiritziek versus errealitateak ere. Alabaina, baserriko sukaldeko leihotik mundua ikusi ordez, sukaldeko leihoa kanpotik erakusten zaigu, baita barrote berdeak antzeman ere, nolabait baserritarkeriaren sinboloa bailiran. Baina oker gabiltza, zeren Ixabel eta Begoren begietan paisaiarekin nahasten diren barrote horiek ikusezinak baitira, ez baitaude baserriko leihoaren sindromeak jota, alegia, ez daude

baserriko leihotik mundura begira, bakardade edo isolamenduan; ez dute zailtasunik sentimenduak hitzekin adierazteko, eta ez dira bizi besteek esango dutenaren beldur. Juxtu kontrakoa. Eta hori da, hain zuzen, filmaren gakoetako bat: baserri giroan autoritateak, elizak eta kontrol sozialak jada pisu handia galdu dutelarik, irudikatzea belaunaldi berriek modu pro-aktiboan besarkatzen dutela modernitatea, askapena, emakumeen ahalduntzea, sexua eta bizi grina, baserrian lasai asko bizitzen jarraitu arren. Auzolanean eta, aldi berean, munduko sarean.

4.3.2.- *Handia*: Lurrun treni beldurra zien erraldoia

Kutsidazu bidea, *Ixabel*-eko protagonista kaletarra Tolosaldeko baserri-girora joango da, uda “zibilizaziotik kanpo” pasatzera. XIX. mendean girotutako *Handia*-n (Jon Garaño, Aitor Arregi, 2017), aldiz, Tolosaldeko baserrietik mundura joango dira protagonistak. Lehen sekuentziatik bertatik istorioaren estilo bisual dotorea, mezua eta tristura-kutsua irudikatuko zaizkigu: Martin Altzoko hilerrian da, hil berri den aitari tokia egitera joana. Bere offeko ahotsa entzungo dugu. “Mundua unez une aldatzen doa beti, gelditu ezinik. Baina aldaezina balitz bezala agertzen zaigu batzuetan, gure begien aurrean. Ilusioa baino ez da. Hor azpian beti jarraitzen du aldatzen”. Jarraian, Joakin anaiaren hilobia ireki eta, aldartea aldatzen zaiolarik, honakoa esango du: “Nire anaiaren hezurak desagertu egin ziren, mundu aldakorrek irentsi izan balitu bezala”. Hortik aurrera, Migel Joakin Eleizegi “Altzoko Andiya”-ren bizitzan oinarritutako istorioa flashback modura kontatuko zaigu, mundu zaharraren (baserri-giroa) eta berriaren arteko talka irudikatuta, eta, horrekin batera, gogoeta egitera garamatzaten gaiak plazaratuta, hala nola, mitoen sorrera, handinahikeria, anaitasunaren argi-ilunak

(mesfidantza barne), promesen iraungitzea, belaunaldiarteko gatazka, baita autopertzepzioaren eta errealitatearen arteko talka ere (errealitateak ametsak desagerrarazten dituenean).

1830eko hamarkada. Mendebaldeko Europa pil-pilean dago, Industria iraultzak ekarritako aldaketa teknologiko, ekonomiko eta kulturalen ondorioz; kontraste bizian biziraupen ekonomian oinarritutako euskal baserri mundu hertsiarekin. Karlistak eleizegitarren baserrira joaten direnean, aitari aginduko diote bi semeetako bat aukeratu behar duela gerrara joan dadin. Martin seme premua hautatuko du, Erdi Aroaz geroztik indarrean egondako Foruei eusteko. Lehen Karlistaldian borrokatu ostean (soldadu liberal bat Martin hiltzera doala, kide karlista batek bizitza salbatuko dio), baserrira bueltatu beharrean, bere buruarentzat denbora bat hartuko du. Bada Martinen pentsaeraren adierazle den eszena bat, zeinean Bilbora heltzen ikusiko dugun, alegia, euskal hiri bakarrera XIX. mendean. Bertako pentsio batean hartuko du ostatu, denbora luzez. Ez al da hori, hain zuzen, landa-identitatearen errefusapen bat, askatasun indibidualaren aldeko aldarrikapen bat? Baserriaren uztarritik libre, Martin aske sentitzen da Bilbon, alegia, karlistek setiatu arren, liberalen esku jarraitu zuen hirian.

Hiru urte geroago Martin etxera itzuliko da, besoa elbarri, tiro baten ondorioz eskuin besoa ezin baitu mugitu. Han, harrituta, bere anaia gazte Joakin izugarri ohikoa baino askoz ere handiagoa dela aurkituko du. Orduan Martin konturatuko da anaiaren erraldoitasuna erabili dezaketela familia eskasiatik ateratzeko, eta bere ametsa egia bihurtzeko: Ameriketara joatea. Mundu osoak Lurreko gizon handiena ikusteko ordaindu nahi izango duelakoan, eta Martinek Joakin konbentzituta (dirua irabazita baserria erosi dezaketen aitzakian, maizterrak dira eta), bi anaiek, Jose Antonio Arzadun espektakulu antolatzailea lagun, bidaia luze bati ekingo diote Europan zehar,



nahiz eta bidean, anbizioak, diruak eta ospeak familiaren patua aldatuko duten. Baina bidaia fisikoa ez ezik, barne bidaia ere izango da bi anaientzat. Batetik, Joakinek ez du aldatzen jarraitu nahi eta pertsona bilakatu nahi du, erraldoiaren izaeratik haratago. Etengabe goraka hazi ahala bere erroak zuhaitz batenak bailiran sartuko dira ama lurrean, baserriko tradizioari gero eta atxikiagoa. Martinek, oster, barruko mutazioa biziko du, tradiziotik ihes egin nahian, baina aldi berean bere burua aurkitu nahian, eta, barne prozesu horretan, Joakinen pixkanakako gainbeheran eragingo du. Kanpoko haize erauntsia indartsuegia denean bezala, azkenean erro sakonak dituzten zuhaitzak ere erori egiten dira.

Karlistadek, sinbolikoki bada ere, baserriaren eta hiriaren arteko pultsua irudikatzen dute: landa giroan karlismoa zen nagusi; hirian aldiz, liberalismoa. Eta errejimen zaharraren gainbehera eta liberalismoaren garaipena ekarri zuen gerra horrek ongi azaltzen du euskalduntasunaren arima bikoitz hori. Euskal imaginario kolektiboan pisu handia duen garaia dugu Karlistaldia, eta euskal zineman ere garai horretan girotutako hainbat pelikula egin dira ia zinemaren sorreratik bertatik, hala nola, *Pour*

Don Carlos (1921, Jeanne Rocques), *Zalacáin el aventurero* (Francisco Camacho Ruiz, 1929), *Zalacáin el aventurero* (Juan de Orduña, 1954); Euskal Herrian filmatutakoen artean, aldiz, Jose Kuis Tudurik zuzendutako *Karlistadaren kronika 1872-1876* (1988) eta *Santa Kruz apaiz gudaria* (1990) -liberalek salneurria jarritako apaiz karlista errukigabearen ibiliak kontatzen dituen-, eta, bestetik, karlistadak modu sinbolikoan erabilia familia arteko istorioak kontatzen dituzten *Behiak* (1992) eta *Handia*, historiaren imaginario kolektiboa hauspotu eta birformulatzen dutenak, zehazkiago, euskal landa karlistaren ideiaaren inguruan.

Halaber, *Errementari* (Paul Urkijo, 2017) film fantastikoa ere lehenengo Karlistada eta gero gertatzen da, baina gerra hura ez atzeko oihal narratibo modura, istorioan txertatuta baizik, bi mundu horien arteko talka pantailaratuta. Berez, errementaria protagonista karlistekin borrokatzeaz gain, urrea gordetzen du errementerian, Errusiako Zarrak kausa Karlistarentzat emana, Zumalakarregi jeneralak Bilbo setiatu ahal izateko. Pelikulan, berriz, liberalak deabrua bailiran ageri dira, eta apaizak mezan honakoak esango ditu haien kontra: “Gobernu berriarekin deabrua gure artean dabil, ideia liberal likitsen formagaz”; “orain merkatariak itsasoraino pasatzen dira, arantzelik gabe” eta “gure ohiturak zanpatu dituzte, geure lege zaharrak”.

Bestalde, Karlistadan girotutako filmez mintzo, aipatzekoa da hainbat zinema jaialditan eta zirkuitu ez komertzialetan estreinatutako *Ataun of the Dead* trilogia -*Ataun of the Dead* (2012), *Joxean's Hil Eben*, 2014, *Napardeath* (2019)-, zeinetan, Zumalakarregi protagonista dela, azken 200 urteotako euskal erakunde politiko eta identitarioak -forzaletasuna, nabarrismoa eta euskal nazionalismoa- karikatura moduan irudikatzen dituzten, gaur egungo egoera politikoarekin uztartuta. Hiru filmetan, zonbi generoaren bitartez, Jaione Irazu, Oskarbi Sein eta Beñat Iturrioz zuzendariek euskal

identitatearen eraikuntza kolektiboan jartzen dute fokua, Euskal Herriaren gaineko begirada satiriko bezain desmitifikatzailea egiteko. Beraz, ganberrismotik haratago joanez euskal identitatearen gaineko gogoeta kritikoa egiten duen trilogia hizpide, Alfonsina Leranozek (2019) hausnartzen duenez, “de este modo, desnaturaliza los discursos legitimistas de la identidad nacional, a la vez que reivindica un imaginario euskaldun en la adopción de una práctica de trabajo colectiva y una lengua propia”; eta ondorioz bat dator Leonerekin (2008) argudiatzen duenean Euskal Herria asmatua dela, eta, hain justu, asmatu delako existitzen dela.

Hartara, XIX. mendeko Karlistadek gaur egungo euskal zinegileen interesa piztu dutelarik (garai horren xarma estetikoa alde batera utzita, euskalduntasunaren dikotomia zein identitateen eraikitze kolektiboa agerian jarri ditzaketelako edo), denborak esango du Karlistadak euskal zinemaren azpigenero bihurtuko diren ala ez.

Karlistaden ondorioez mintzo, Fernando García de Cortazarrek eta Jose Manuel Azconak (1991: 32) honakoa nabarmentzen dute:

El país agrícola y pastoril que se había despedido del viejo orden con un trauma nada piadoso, como fueron las guerras carlistas, pasó casi sin solución de continuidad a una acelerada modernización. La carga fabril que tuvo que soportar aquella sociedad, todavía de creencias, estilos y hábitos semimedioevales, combinada con la resaca de la abolición foral y la irrupción forzada de los emigrantes produjo inmediatas y preocupantes actitudes de defensa étnica y racial.

Handia-ra itzulita, bi anaiek, kontzientzia politikorik ez badute ere, Industria iraultza garaian sortutako bi munduren arteko talka irudikatzen dute: tradizioa eta

aurrerapena, norgehiagoka. Paradoxikoki Karlisten bandoan borrokatu arren, pentsamolde liberala duen Martin aldaketa/aurrerapena irudikatzen du: mundu berria eta negozio berriei irekia, eta errejimen zaharra, hau da, tradizioa-baserritarkeria, oztopo dela uste du. Joakin, ostera, tradizio atabikoaren erakusle dugu, *Amamako* Tomasen edo *Behi*akeko Mendiluzetarren gisan. Bere gorputzaren eraldaketa krudel hori sufritu ez ezik, identitatea bera ere galzorian sentituko du. Joakinek jakiten duenean Martinen asmoa Ameriketara joatea dela, traizionatuta sentituko da: “Baserrria bion artean gobernatuko genuela esan zenidan. Zain egon nauk”. “Asko aldatu dituk gauzak, Joakin”-erantzungo dio Martinek. “Zergatik aldatu behar ditek? Hi aldatuko hintzen, nik hemen jarraitzen diat, berdin berdin”-botako dio.



Dualitate horren aurrean, honako galdera plazaratu dezakegu: Pertsonak aldatu egiten al gara? Duela 10 edo 20 urte identitate bera al genuen? Heraklitok dio identitatea defintzeko orduan arazo bat dugula, izan ere, bi gauza kontrajarri behar ditugu definitu

ahal izateko: alde batetik, beti berdin mantentzen dena; eta, bestetik, etengabe aldatzen ari dena. Horra hor identitatearen paradoxa: beti pertsona berbera izango bagina, ezingo litzaiguke ezer gertatu, gauza horiek aldatuko gintuzketelako. Heraklitok dioenez, aldaketa baino ez da existitzen; eta erreala den oro plurala eta aldakorra da, aurkariz osatutako unibertsoa, aurkaritza etengabea, zeinean logosak edo arrazoiak aurkari horiek sintesi armoniko batera eramaten dituen. Bestela esanda, bilakaera badago, aurkarien artean tentsioa dagoelako da, eta errealitatea aurkari kontrajarrien arteko batasunez dago osatua. Heraklitoren ildo filosofikoak bat egiten du Darwinen postulatuekin, hots, mutazioak konstante bat direla gizakiaren eboluzioan. Eta *Handia*-n ere mutazioaren naturaltasuna irudikatzen dute pertsonaiek, honakoa adierazi nahiko balute bezala: Mundu berrian, landa-identitateak jai du, ez baitu egokitzen jakingo.

Hasieratik amaierara misterio kutsu liriko-malenkoniatsua duela, film bisualki ederra izateaz gain -nahiz eta zenbait momentutan ongi etorria izango zen eszenaratzean kamera lana ausartagoa izan balitz- pulsu narratibo ona erakusten dute Arregik eta Garañok, bai lehen ataleko gerra eszenetan (sinesgarritasun handiz daude filmatuak: kamera sorbaldan soldaduek baionetak arman jarrita elkar hiltzen, odolaren mintzoa sentitzen dugu lokaztutako Martinen azalean sartuta) bai eszena intimoetan, adibidez, tonu urdineko elurtean gertatzen diren azken sekuentziak, lirismoz beteak eta erabilitako koloreengatik kutsu fantastikoa ere badutenak -Javier Agirren kamera lan bikainari esker-, protagonisten gainbehera fisiko eta bereziki emozionalaren erakusgarri: Joakin hiltzear dago eta Martinek pena (eta kulpa) izugarria sentituko du.

Antzezpen sinesgarriak tarteko, protagonistekin enpatia mota desberdinak sentituko ditugu. Joakinen kasuan, errukitik sortutako enpatia da. Berez, pasarte komiko

bakanak enpatia hori areagotzeko balio dute. Esaterako, Espainiako erreginak Joakini arropa kentzeko eskatzen dionean, ikusteko ea hankartea beste gorputz atalak bezain handia duen. Umiliazioa dela jakinda ere, egingo du. Gizon modura Joakin handia bezain hauskorra sentitzen da, bere gorputza etengabe haztea (“nire hezurak hazten entzuten dizkiat”) oztopo handiegia balitz bezala bere burua aurkitu dezan.

Bidaian direla, baina, esperantza izpia sortuko zaio Ingalaterrako Stonehenge-n Europako zenbait erraldoi biltzen dituztenean. Orduan Joakin konturatuko da badirela bere moduko pertsona batzuk. Sekretuak eta botereak ezkututzen dituzten harri magiko horietan egindako erritual batean, erraldoien iraganarekin eta beraien mamiarekin bat egiteko asmoz, antolatzaile ingelesak erraldoiei eta beraiekin doazen pertsonari esango die eskuak elkartzeko eta indarra sentitzeko beraien barrenetik ateratzen, “duela hainbat mende desagertutako erdijainkoak zarete eta”. Erritual inizatiko hori ordea, ilusio hutsa baino ez da izango. Identitate krisi hori bizi duelarik, eta nahiz eta oso ongi jakin jendeak munstrotzat hartzen duela, derrigortuta sentituko da funtzioekin segitzera, Martinekin zorretan sentitzen delako (hura joan zen gerrara bere orde) eta sosa irabazita baserria erosterik izango dutelako. Hala ere, gero eta esplotatuago sentitzen denez, anaiari eta Arzaduni bere amorrua adieraziko die, eta baldintza bat jarri: “Hemendik aurrera ez nauk ezkutatuko. Eta diruaren nire parte nahi diat”.

Martinekin, oster, bestelako introspektzioa egiten dute Arregik eta Garañok, hitzekin edo keinuekin baino, bere begirada tristearen bitartez Martinek bizi duen barne gatazka antzeman dezagun. Anaiari so ari zaiola, sumatzen dugu ez zaiola gustatzen Joakin horrela erabiltzea, baina alde batetik berak arriskatu zuela bizia gerrara joanda (“Zergatikan ni, aita?”-galdetuko dio aitari istorioaren amaiera aldera); eta bestetik,

diruaren truke egin behar dutela, baserria erosi eta Ameriketara joan ahal izateko. Baina Martin egiazki kopetilundu duena ez da hori, bizi duen barne borroka baizik, benetan denaren eta izan nahi duenaren arteko gatazka. Izan ere, nahiz eta Mariarekin ezkondu eta seme bat izan, eta nahiz eta ahaleginak egin kastellanoz ikasteko, arropa dotorea janzteko eta ilustratu itxura izateko, kanpora ateratzen den bakoitzean baserritar ezjakintzat hartzen jarraituko dute. Hori gutxi balitz, ezin du lanik egin beso bat mugitzerik ez duelako; anaiaren erraldoitasuna promozionatzen saiatzen bada ere, ez da plazagizona, eta Ameriketara joateko bere ametsa emeki-emeki zapuztu egingo da. Joakini esaten dionean Mariarekin Ameriketara joatekoa dela, hark honakoa botako dio: “Hi ez haiz inoiz aldatuko, ez baserrian, ez bidaietan. Hi ez haiz ezertara egokitzeko kapaza izan. Nire kontura bizi haiz eta nire kontura joango haiz Ameriketara. Baina zer lortu diagu guk higandik?”.

Halaber, Martinek beso elbarria izateak beste gogoeta egitera garamatza ordaindutako lanak identitate maskulinoaren eraikitzean duen eraginaren inguruan. Karlisten alde borrokatu bada ere ideia liberalak dituen Martinek, inolako errekonozimendurik ez jasotzeaz gain, beso elbarria itzuli da, eta ondorioz ez da eskulan tradizionala egiteko gauza (lana bilatzen saiatzen den bakoitzean, ezezkoa jasoko du). Eta baserrian ere nekez lan egin dezakeenez, Martin arrotz sentituko da bere etxean, bere barne gatazka are gehiago handituta. Izan ere Margaret Bullenek (2003: 22) azpimarratzen duen moduan, indar fisikoak balio handia izan du euskal gizartean:

Physical strength, known in Basque as indarra, has been highly valued by Basque society because it was needed in order to work on the baserri (farm). Basque rural sports, such as wood-chopping (aizkora-jokoa) and stone-lifting

(harri-jasotzea), which exemplify the historic occupational activities on farms, celebrate a person's capacity to exert or resist great force.

Ildo beretik, euskal testu-liburuen analisisian, Begoña Echeverria (2001) kexu ageri da “about men's stereotypical displays of strength in the public sphere through activities such as rock-lifting, while women are confined to the private sphere and the care of others” (343-344). Adibide horietan guztietan, indar fisikoa maskulinitatearen balore nagusia bilakatu da; biguntasuna eta ahulezia, aldiz, feminitatearekin lotu izan dira, nahiz eta egia ere baden espazio pribatuan. Eta Victor Seidlerrek ohartarazten duen moduan, “men must constantly demonstrate their strength publicly in order to prove that they are not weak, and the inner fear of being or appearing weak remains with them throughout their adult lives (1997: 42). (Gonzalez-Allende-n aipatua, 2015: 25).

Martinek, ordea, anaiaren itzalpean bizitzeaz gain, ezin du gutxienekoa egin -lan bat lortu- fundamentuzko “gizontzat” hartu dezaten, beso elbarria baita; era berean, nahiz eta Mariarekin ezkontzen bukatuko duen, badirudi beste zerbait falta zaiela bai berari bai bere anaiei: Eleizegitarren familian ez dago momentu zailtan seme-alabei lagunduko dien amaren figurarik -berez filmean emakumeen rola bigarren lerrokoa dugu, hau da, Moriartikoen *80 egunean* eta *Loreak*-en gertatzen denaren guztiz kontrakoa-. Eta matriarkatuaren falta horrek eragin psikologiko handia du Martin eta Joakinengan, modu inkontzientean baserria gobernatuko duen amaren bila ibiliko balira bezala, haien maskulinitatea hauskorra dela agerian utziz. Joakinek ere nozituko du maskulinitatearen ustezko ezaugarrien presioa: Esther emakume ingeles erraldoiarekin oheratzen denean, koittoa ezingo du gauzatu, eta alde egin dezan esango dio.

Anaien arteko harreman aldakorra istorioaren mamia izanik (gehienbat komunikazio ez berbalaren bidez gauzatua, begirada, keinu eta isilune esanguratsuen bitartez), amaiera aldera gerturatze emozional bat egongo da Martinen eta Joakinen artean, azken honek, elurtepean dardarka, honakoa esango dionean: “Errudun sentitzen naiz, Martin, elkarrekin gaudelako, aurrera egin nahian, eta jakinik zuk beste zerbait nahi zenuela. Dirua behar dek Ameriketara joateko. Hobeto saldu behar nauk, Martin. Gehiago saiatu behar dek. Asmatu ezak zerbait”. Alabaina, bi mundu horien arteko talka bistarazten bazaigu ere, eta amaiera dramatikoa izan arren (elur-ekaitzean Joakinek bere besoetan hartuko du Martin; biak besarkaturik, estatua erraldoi bat bihurtu bailiran), ez dago katarsirik Joakini eta Martini biderik emango dienik emozioen hustea egiteko. Ildo beretik, istorioaren azken herenean erritmoa moteltzeak hoztasun hori areagotu egiten du.

Edonola ere, narrazio molde klasikoa duela, euskara ardatz harturik eta gaztelania, ingelesa, frantsesa eta portugesa modu argian erabilia -istorioa are sinesgarriagoa izan dadin-, *Handia*-k ongi funtzionatzen du modu sinbolikoan, are gehiago efektu digital eta analogiko zirrargarriei esker (istorioan zeharo txertatuta, eta ez alderantziz). Hala, Joakinek sufritzen duen bilakaera fisikoa bera aldaketaren metafora modura ulertu dezakegu. Etengabe handitzearekin batera, bere inguruko esamesak handitzen eta itxuraldatzen doazela, agerian uzten da mitoa geldiezia dela; azken batean, gizakiok, aurrera egin dezagun, kondairak zein mitoak sortu eta entzun behar ditugu. “Zu hemen zaude, baina hor kanpoan zure leienda dago, ahoz aho pasatzen, zu baino azkarrago hazten”-esango dio Arzadunek Joakini. Ildo berean, irabazitako diru guztia lapurtu dietelarik, bi anaiek egingo duten azken bidaia krepuskularrean, elurtearen erdian herri galdu batera helduko dira. Joakin gurdian zain

dagoela, Martin aurreratu egingo da anaiaren etorrera zabaltzeko. Hango tabernan, gizon batek hauxe esango dio: “El gigante bilbaino es muy conocido. De todas maneras el pobre no sabe hacer gran cosa, porque tiene un brazo tonto”. Mitoaren bilkaera horretan, erraldoia beso bakarreko erraldoia bihurtu da. Horrekin lotuta, amaieran bada eszena esanguratsu bat beraien arteko harreman zapuztuaren adierazle dena, zeinean Martinek Joakin zoriontsu sentitu zen momentu bakanetako bat gogoratuko duen, itsasoan bainatu eta umetokian bezala sentitu zenekoa, babestua. Joakin, bere gorputzarra bizkor mugitu nahirik, uretara sartzen ikusiko dugu. Orduan Martinek, hondartzan eserita, une batez, urruti dagoen bere anaiaren silueta behatzen artean hartuko du. Badirudi perspektibaren ilusio optikoaren bitartez begirada alaitu egin zaiola, Joakinen etengabeko handitzea (eta mitoa) gelditzea lortu balu bezala. Azken batean, errealitatea itxuraldatzeko prozesuan jartzen du fokua *Handia*-k, errealitatea kondaira bihurtu arterainokoan, hain zuzen, azpimarratu nahian bezala mitoak errealitatea baino gehiago interesatzen zaizkigula, gero horiekin gure herria errazago “elikatu” ahal izango dugulako.

Loreak-en, ardia baserri-giroko animalia esanguratsuenaren eta sakrifizio dibinoaren sinbolo modura erabiltzen zuten zuzendariak. *Handia*-n, ostera, otsoa dugu elementu sinbolikoa: Istorioaren hasieran, bi anaiak basoan doazela, otsokumea aurkituko dute, eta une batez, Martin geratuko da animalia laztantzen. Orduan Joakinek ez fidatzeko esango dio, otsokumearen ama gertu ibiliko delako. Bigarrenik, familiakoak baserriko ganbaran artaburuak aletzen ari direla, otsoen uluak entzungo dira, eta amonak esango du: “Gaur menditik jaitsiko dira gizonen bila”. Jarraian, karlistak Ipintza-Zahar baserrira helduko dira anaietako baten bila beraiekin gerrara joan dadin. Eta hirugarrenik, azken atalean, Martin herrixkara joana dela erraldoiaren

etorrera zabaltzera, Joakinek kuluxka bat egingo du zaldi gurdian. Esnatzen denean, gurdi barruan otso handi bat aurkituko du, berari so, mehatxari. Ikaraturik, gurditik aterako da ihesi mendi bazter elurtuetan barrena, otsoa segika duela. Eszena indartsua, da. Akira Kurosawaren *Dersu Uzala* filmean -arkaismoaren eta modernitatearen arteko talka du kontagai-, Amba tigreak basoaren izpiritua irudikatzen du, baina gizakiak Taigari dion beldurraren mamua ere bada. Dersu protagonistak tigre bati tiro egiten dionean, beldurrez bizitzen hasiko da, sinistuta baitago madarikazioa duela, eta Amba bere bila etorriko dela. Hortik aurrera hasiko da Dersuren galbidea. *Handia*-n ere otsoaren agerraldi horiek modu sinbolikoan Herioaren iragarle izateaz aparte, badirudi “Homo homini lupus” delakoa irudikatzen ari zaigula, alegia, gizakia otsoa dela gizakiarentzat, berau suntsitzeko abilezia duen espezie bakarra baita: gizakiak kalteak eragiten dizkio hurkoari, eta beharrezkoa baldin bada, irentsi ere egingo du, anaia izanik ere.

Orobat, *Handia* Euskal Herriaren beraren alegoriatzat hartu dezakegu: estaturik gabeko nazio bat, “outsider” bat Mendebaldeko Europan, linguistikoki irla bat den hizkuntza minorizatua duena, eta historikoki lan ikaragarria egin behar izan duena errespetua nahiz normaltasuna lortzeko. Baina Joakinen moduan, euskaldunak ez gara mundu honetara etorri herri normala izateko, egokitzeko baizik. Euskara bera hiritartu egin da bizirik jarraitzeko. Mundu zaharra eta berriaren arteko dikotomia horretan, beraz, zaharra dugu galtzaile. Horren harira, Arzadunek uko egiten dionean berriro anaiekin bidaian joateari (“Jendeak erraldoi handi eta fuertea espero du ikustea, baina Joakin, gaztea den arren, zahartuta dago”), baserrian geratzeko aholkatuko die, “egokituko zarete. Hala da beti. Pertsonak daukagun gauza baliotsuena egoera berrietara egokitze gaitasuna da”. Orduan *Martinek irmoki erantzungo dio*: “Ba nik kontrakoa

pentsatzen det; hori da daukagun gauzarik miserableena”, mundu berriak ekarritako ondorioekin konturatuta, nahiz eta jakin badakien egokitzeko gaitasunean dagoela, hain zuzen, bizirik jarraitzeko gakoa.

Ildo beretik, garai berrietara egokitze hori euskal landa-identitatean ere gertatu zen, izan ere, Industrializazioak ekarritako aldaketa teknologiko eta sozioekonomiko berrietara egokitzen jakin zuten udalerriek lortu zuten aurrera egitea, bestelako jarduera ekonomikoak garatuta, hala nola, metalgintza, meatzaritza, papergintza, ehungintza, armagintza, ontzigintza, eta abar. Nekazaritza oinarri zuen Antzinako Erregimena atzean utzirik, are gehiago Foruen amaierarekin, baserrien gainbehera hasi zen, nahiz eta garai berrietara egokitzen jakin zuten baserriek nola edo hala aurrera egin zuten, abeltzaintza/nekazaritzako ustiapenei ekinda eta basogintzan hasita. Baserrietako emakume gazte askok ere etxetik kanpo aritu behar izan zuten lanean, neskame kasu gehienetan.

Ander pelikulako protagonista, adibidez, baserria gobernatzen jarraitu ahal izateko garai berrietara moldatuko da, nahiz eta soldata ateratzeko bizikleta lantegi batean lan egin behar izan. *Handiaren* azken planoetako bat dugu garaipen sinboliko horren erakusgarri: ikus-eremu zabal batean, Martin eta haren aita planoaren ezker aldean ditugula, isilka-misilka, eskuinetik Industria iraultzaren ikurra den lurrunezko tren-makina planoan sartuko da, bailara berdeetan barrena lurrun-lainoak zabalduz, aita eta semea lokomotorrari so daudela mundu zaharra betikotz urratu dela sinbolizatuz. Orduantxe Martinen offeko ahotsa entzungo dugu, istorio hasieran esandakoa errepikatuta (modu erredundantean agian): “Mundua unez-une aldatzen doa, gelditu ezinik”. Egokitu ala hil.

Filmaren ibilbide komertzialari so, hainbat arrazoi daude *Handia* euskarazko zinemaren pelikularik arrakastatsuen izateko (133.296 ikusle, Netflixen bidezkoak aparte utzita), hala nola, Donostiako Zinemaldian estreinatu izana, kritika onak jaso izana, sari garrantzitsuak lortu izana (Epaimahaiaren Sari Berezia tartean) edota zinema aretoetan banaketa egokia egin izana. Horiek guztiak aldeko faktoreak izan dira *Handia* Netflix plataforman ikusgai izan dezagun. Horren haritik, oso positiboa da Netflixen katalogoan euskarazko beste zenbait film egotea, zeren horri esker mundu osoko jendeak euskara lehenbiziko aldiz entzun baitu. Baina ez gaitezen engaina, Netflixek ez du hori egiten hizkuntza minorizatuekin aparteko sentsibilitatea duelako. Inolaz ere, atzean arrazoi ekonomikoak baino ez daude eta, euskal zinemak gaur egun duen ospe ona baliatuta.

4.4.- Ez-lekua: hirugarren bidea

Lehen aipatu dugun moduan, *Loreak-en* (2015) badugu euskal hiri identitatearen inguruko errepresentazio asmoa, errepidearen “ez-lekuan” irudikatzen dena, baserriaren eta hiriaren artean, pertsonaiak galdurik daudela sinbolizatu nahian bezala. Inkomunikazioak jota bizi diren Ane eta Lourdesen espazioa da, hiriak ezaugarri duen banako identitate horretan ez baitute beren tokia aurkitzen. Beñatek istripua izan zuen tokia ere (non lore-sorta anonimoak agertzen diren) areka da, hots, ez-lekua (berez, filmaren hasierako izena *Loreak errepidean* zen, Garañok eta Goenagak esanda¹⁰). Eta ez-lekua da, baita ere, Lourdesek lan egiten duen ordainlekua. Ildo beretik, “ez-lekua” ere presente dago *80 egunean-en*, Santa Klara uhartea “ez-lekuaren” metafora modura agertzen baita: ez hiri eta ez baserri, euskaltasunaren espazioetatik aparte, itsasoz

10 <https://donostilandia.com/elkarrizketa-loreak-filmeko-zuzendariei/>

inguratutako irla Axun eta Maiteren askatasun eta anonimatuaeren eremua da, eredu hegemonikoaren eta kontrol sozialaren atzaparretatik salbu.

Aurreko kasu-azterketen osagarri modura, hurrengo lerroetan “ez-lekuaren” gaiari helduko diogu, hau da, landa/hiria dikotomia tradizionaletik harago dagoen beste bide bati. Izan ere, ikergai dugun euskal zinema berrian hainbat pelikulatan irudikatzen zaigu ez-lekua (Marc Augé antropologoak sortutako neologismoa), eta horren adibide ditugun *Pikadero* (2015) eta *Oreina* (2018) pelikuletan pausatuko gara, zeinetan paisaia bera, “ez-lekua”, pertsonaia bihurtzen den, gizaki deserrotu edo galdutakoen bidaide, landa- eta hiri-identitateen arteko talkatik aparte, nahiz eta bestelako katramilen eta identitateen arragoa ere baden, esaterako, bi filmetan immigrazioaren eta emigrazioaren gaia irudikatzen zaigu, horrek “bertako” identitateetan izan dezakeen eraginarekin.

Augéren (1992) helburua da gizarte garaikideko subjektuek bizilekuaren espazioarekin dituzten harremanak definitzea. Bere abiapuntua da gaur egun “gain-modernitatean” bizi garela, hau da, neurrigabekeria nagusi den garaian, denbora, espazioa eta egoari dagokienez. Augék (1992: 57) dio gizarte talde baten baitan, espazioaren antolaketa eta lekuak finkatzea praktika kolektibo eta indibidualen apustuetako bat dela:

Las colectividades, como los individuos que se incorporan a ellas, tienen necesidad simultáneamente de pensar la identidad y la relación y, para hacerlo, de simbolizar los constituyentes de la identidad compartida (por el conjunto de un grupo), de la identidad particular (de tal grupo o de tal individuo con respecto a los otros) y de la identidad singular (del individuo en tanto no es semejante a ningún otro).

Hala, gain-modernitatearekin dugun harremana zehazte aldera, antropologia klasikotik (Mauss eta Durkheim) hartutako bi nozio erabiltzen ditu Augék: batetik, “leku antropologikoa” (finkoa eta egonkorra, identitatearen eta subjektibitate tradizional modernoaren lekua); eta, bestetik, anonimotua ezaugarri duen “ez-lekua”, alegia, gain-modernitatearen paradigma. “Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu” (1992: 100).

Eta hori da, hain zuzen, Augék defendatzen duen hipotesia: indibidualtasun bakartuak ezaugarri dituen gain-modernitate horrek leku antropologikoak ez diren “ez-lekuak” sortzen dituela, alegia, gizakien arteko harremanak (funtsezkoak gure identitate indibidual eta kolektiborako) ezdeus edo hutsaren hurrengo diren espazioa. Hala, “non-lieux” horiek berezko nortasunik gabeko espazio garaikideak dira, trantsitorioak eta anonimoak, hala nola, tren geltokiak nahiz aireportuak (presaka doazen edo itxaronaldi gogaikarrian dauden bidaiarien espazioak), aparkalekuak, hoteletako gelak, errefuxiatu eremuak, pasalekuak, hoteletako gelak, industria poligonoak, turismo ea merkatalguneak (hala ere, nerabe batzuentzako merkatalgunea “ez-lekua” izan beharrean, ez al da topaleku identitario bat?). Halaber, “ez lekuak” hiri-erdigunean ere egon daitezke: dendak itxi eta gero hutsik geratzen diren oinezkoentzako kaleak, parke bateko eserleku bakarti bat, edo bulego-eraikin inpersonalak. Zernahi gisaz, Augék dioen moduan: “Ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos, ni análisis de los individuos que pueda ignorar los espacios por donde ellos transitan” (122).

Zinemari dagokionez, “ez-lekua” makina bat pelikulatan irudikatu izan da; gutxi batzuk aipatzearen, *Brief Encounter-en* (David Lean, 1945), tren geltoki bateko taberna

inpersonala da “ez-lekua”; *Estación Central de Brasil-en* (Walter Salles, 1998), Rio de Janeiroko tren geltokiko igarobide itogarriak; hiriko parko bateko *Un banco en el parque-n* (Agustí Vila, 1998), protagonistak, parke bateko eserleku berean, egunero itxaroten zion bere ametsetako emakumeari; *Terminal-en* (Steven Spielberg, 2004), aireportua presondegia bihurtzen da protagonista etorkinarentzat; eta *Hugo-n* (Martin Scorsese, 2011), Montparnasseko tren geltokiko paretan artean bizi da ume protagonista. Ez-leku horietan, pertsonen arteko loturak behin behineko “ez-harremanak” dira, iheskor eta mugatuak, giza harremanen desertifikazioa eragiterainokoak. Nolanahi ere, Augék (1992) berak argitzen du lekua eta ez-lekua polaritate faltsuak direla: “El primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente” (84). Azken batean, leku antropologikoetako espazio pribatuetan bada jendea ez-lekuetakoa baino bakardade eta deserrotze handiagoan bizi dena.

4.4.1.- *Pikadero*: Existitzea ala bizitza?

Ez dago komedia baino genero hoberik gai serioak jorratzeko. Eta hori egiten du, hain zuzen ere, *Pikadero*-k: txorta leku baten bilaketa aitzakia hartuta, euskal gazteriaren etsipenaren eta “ez-lekuen” inguruko erretratu garratza dugu, umore lehor-minimalistaren bidez kontatua. 2015eko Donostiako Zinemaldian aurkeztua eta hainbat sari irabazitakoa (tartean Michael Powell film onenaren saria Edinburgh International Film Festival-en eta Cineuropa saria Bruseels International Film Festival-en), dramedia honetan, elkarrekin hasi diren Ane eta Gorkaren gorabehera sentimental (eta existentzialak) kontatzeaz aparte, Hego European jada errotuta dirudien eta gehienbat gazteei eragiten krisialdi ekonomikoaren errealitatea ere irudikatzen zaigu.

30 urte betetzear daudela, Gorka eta Ane Arratia bailarako herri batean bizi dira, gurasoenean oraindik, alegia, leku antropologikoan, hau da, identitatea, kohesioa eta historia ematen dien tokian. Amak astero paga ematen dion Gorka gizaseme ximplea eta konformista dugu (“lan dezente bat eduki nahi dut, familia bat izan. Autokarabana bat hartu, udaran Europan zehar bidaiatu, eta umeak hazten direnean, beharbada Hegoaldean etxetxo bat erosi”). Gorkak errugbian jokatzen du eta ordaindu gabeko praktketan ari da bihurkinak eta egiten dituen lantegi batean (Anek galdetuko dio: “baina lan hori gustatzen zaizu?” Eta Gorkak erantzun: bueno, lana da”). Ane, aldiz, inkonformista da eta kezka intelektualak ditu. Artearen historia ikasi eta gero irakaslea izan nahi du, baina lanik ez duenez, dudan dago, Ingeles itzulpengintza master bat egin edo Edinburgora lanera joan. Aneri begi handi, belarri handi eta sudur handi den Gorkaren samurtasuna gustatzen zaio. (“izozkia bazina, marrubizkoa izango zinateke, baina ez gehien gustatzen zaidana delako. Ximplea da, baina ez da banilla”).

Maitasun kontuetan Gorka motel samarra denez, Anek hartuko du harremanaren lema. Txorta leku baten bila alferrik ibili eta gero, azkenean, Gorkarekin praktketan ari den Iñaki lagun xelebreak autoa utzi eta ez-lekuan aurkituko dute: aparkaleku batean, gora eta behera mugitzen diren beste autoen ondoan. Baina gau giro “erromantiko” hori txortaldiaren zapuzgarri izango da Gorkarentzat. Hortik aurrera, ezin gauzatuzko larru jotzea istorioaren McGuffina izango da. Eta mendian dagoen beste “ez leku” batera ere joango dira, alegia, argentinari bitxi batek orduka alokatzen duen karabana batera. Baina saiakera hori ere gaizki aterako zaie. “Zergatik ez duzue aitona siestan dagoenean edo egiten?” esango dio orduan Gorkari Alemaniara emigratzea pentsatzen ari den Iñaki, pertsonaia baikorra eta Gorkaren familiarekin batera ateraldi xelebreenak dituen.

Azkenean, badirudi Sharrock eskoziarrak, bere opera priman, euskaldunon seriotasun eta minimalismo komunikatiboan -lotsatiak gara eta sentimenduak adieraztea kostatzen zaigu, hitzez nahiz keinuz- umorea topatu duela: hitz gutxiko umore lehor eta absurdoa, baina zer pentsatua ere ematen duena.

Horrenbestez, Sharrockena bezalako kasuekin gutxienez bi gauza frogatzen dira: batetik, euskal zinema etiketarik gabe bizi dela erosoan (nahiko lan bada, gainera, finantziazioa lortzea), eta erabat inklusiboa dela, alegia, pelikula bat euskal filma izango da euskaraz baldin bada, nahiz eta zuzendaria, aktoreak (elkarrizketak euskaraz buruz ikasi ditzakete eta) ekoizleak eta abar hemengoak ez izan. Berdin du hemen girotutako istorio bat kontatzea, Groenlandian edo New Yorken gertatzea, euskaraz bada, euskal filma izango baita. Eta bestetik, Sharrock kanpotarra izatea abantaila izan daiteke lehenik euskaldunen izaera begi eskoziarrekin behatzeko, eta bigarrenik, hortik umorea antzemateko, eta geure buruaz barre egiten jarraitu dezagun. Zinema errealitatearen oihartzuna denez gero, euskal gizartea irekitzen ari den seinale?

Nolanahi ere, *Pikaderon* pertsonaien umore xelebrea narrazio kostunbristaren osagarri da, eta hor Kaurismäkiren itzala igarri da: mundu modernoan galdutako pertsonaien behaketa zorrotza, hotza bezain enpatikoa, lehen begirada batean ikusten ez den errealitate baten kritika soziala. Eszenaratzeak ere zinegile finlandiarraren ildoan segitzen du: plano estatikoak -planoz kanpo entzuten ditugun elementuekin ere jokatu-, sarri luzeak, baina ez horregatik dinamismorik gabeak. Aldi berean, ordea, zenbait planotan Aneren margolari gogokoena den Edward Hopper-en koadroen errepresentazio asmoa sumatzen da, Sharrockek Kaurismäkiren moduko kostunbrismoari Hopperren errealismo ezkorra gehituko balio bezala: koloreen erabileran (zuriak, urdinak, berdeak) eta batez ere enkoadraketan pertsonaien eta espazioen artean dinamismo bat sortzen du,



protagonistak plano barruko angelu interesgarrien nahiz adierazgarrienetan irudikatuta, Anek, Gorkak eta Iñakik bizi duten monotoniaren eta txikitasun sentazioaren ispilu, baina baita umorearen indargarri ere. Dena den, kamera finkoaren erabilerak eszena komikoetan funtzionatzen du ongien, Gorkaren etxean bereziki, hiru belaunaldiak plano bakar batean agertzen direnean -amak jarritako garbigailua soinu bandatzat dutela-, edota aitarekin dituen solasaldi minimalista bezain bide-erakusleetan Gorkarentzat (“aitite, etxetik noiz joan zinen?”. “Nire ametsetako emakumea ezagutu nuenean”). Beste batzuetan, aldiz, eszenaratze hori artifizialekia gertatzen da, pertsonaiak hesituegi baleude bezala, naturaltasunaren kaltetan.

Anek eta Gorkak ezin dute orainaldia disfrutatu, etorkizunarekin kezkatuegi daudelako. Biak euskal identitate kolektibo gaztearen paradigma ditugu (batuan mintzo diren “aho bizi” dira eta euskal kultura gustatzen zaie), baina, hala ere, zerbait falta zaie, deserrotze modukoa bizi dute. Badirudi bizitzatik igaro egiten ari direla, impasse batean

daudela, egin nahiko luketenaren eta azkenean egin beharko dutenaren artean bizitzen, bi errealitate horiek uzten duten espazio hutsean, hain zuzen. Baina protagonisten deserrotzea ez dator hortik, gurasoek beraiengandik espero dutena ezin ematearen sentsazioetik baizik, hots, lan egonkor bat, etxea erostea, umeak edukitzea, eta Gorkak bibotea uztea (aitak esana).

Pelikulan bada pikaderoa bera baino “ez-leku” esanguratsuagoa den espazio bat: tren geltokia, ez-lekuaren sinboloa baita. Istorioan zehar, Ane eta Gorka plano orokor batean ageri dira markesinaren aulkian eserita, geltoki mamu batean baleude bezala, inoiz etorriko ez den tren baten zain. Berez, Gorkarekin praktikak egiten ari den Iñakik autobusa hartuko du Alemaniara emigratzeko. Halaber, tren geralekua gauez hutsik ikustearekin batera -pantaila goitik behera zeharkatuta-, zenbait euskal abestiren pasarteak entzungo ditugu, pertsonaiak bizitzen ari diren ironia modura, hala nola, Erramun Martikorenaren *Gu gira Euskadiko* (Aita, zer egin duzu gure lur maitea? Kanpokoari saldu, oi dohakabea!...), Xabier Leteren *Amaren bularra*, edota Izaroren *Paradise* (Gorka eta Aneren arteko amodio zapuztua deskribatzeko).

Aipagai ditugun ez-leku horiek ez dira definitzen ezaugarri jakin batzuk dituztelako, ez dituztelako baizik. Hartara, hainbat dikotomia sortzen dira Gorkak eta Anek bisitatzen dituzten ez-lekuen (pikaderoak nahiz tren geltokia) eta bizileku antropologikoen artean: behin behineko espazioak vs. bizileku egonkorak; espazio publiko eta irekiak vs. sarbide mugatuko espazio pribatuak; espazio kolektiboak, partekatuak eta anonimoak vs. indibidualak eta izendunak. Augé-k dioen gisan, “el espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (1992:107). Aldi berean, ordea, ez-lekuak badu magnetismo bat Ane eta Gorkarentzat, bertan egonean egonda beraien patua aldatzera joango balitz bezala: “Lo significativo

en la experiencia del no lugar es su fuerza de atracción, inversamente proporcional a la atracción territorial, a la gravitación del lugar y de la tradición” (121).

Iñakik Berlinera emigratu eta gero, Gorkak autoa erosiko dio eta itsaso aurrean dagoen pikadero lasai batera eramango du neska laguna. Itsasoa eta zeru grisa bat eginik ikusiko ditugu, itxaropena irudikatu dezakeen ilunabar laranjari zirrikitu horizontal bat baino ez utzita. Anek Edinburgora joango dela esango dio Gorkari. Eta hark esango dio praktikak egin dituen enpresan kontratu mugagabea eskainiko diotela. “Ez zara nirekin Eskoziara etorriko orduan?”. Gorka Ane musukatzen saiatuko da, baina jada beranduegi da. Orduan kamerak filmeko panoramika ia bakarria egingo du eta Gorkak galdetuko dio Eskozia zein distantziatara dagoen. “Ez dakit” erantzungo dio Anek. *Pikadero*-n dena dago zalantzan. Pertsonaiek elkarri galdera bat egiten dioten bakoitzean, erantzuna ia beti da “ez dakit”. Zalantza hori, hala ere, positiboa da, bizitzearen eta existitze hutsaren arteko desberdintasuna adierazten ari baita. “Ezin zara geratu?”. “Ez zerbait egin behar dut nire bizitzarekin”, erantzungo dio trenera igo baino lehen.

Orobat, *Pikadero*-n beste ez-leku baten zantzua ageri da, tren geltokia baino askoz lausoagoa, baina hura baino anitzez eraldatzaileagoa -nahiz eta berez espazio ez fisikoa izan-, eta pelikulako protagonistengan eragina izan zezakeena, belaunaldi likidoaren kideak direnez gero, Baumanek (2003) sortutako “modernitate likidoa”-ren kontzeptu metaforikoaren argitan. Sare sozialez ari gara, azken batean, zer dira sare-sozialak ez-lekuak baino? Bizitzen ari garen gain-modernitate horren zurrumbiloan, sare sozialen bidez noiznahi eta nonahi jarri gaitzke norbaitekin harremanetan, ahaztuko balitzaigu bezala norbaitekin egiazki harremanetan hasteak esfortzu handiagoa eskatzen digula, denbora eta espazio konkretu batean, hain zuzen. Augéren (2019) iritziz, globalizazioaren aroan erabat artifizialak diren erreferentzien bitartez funtzionatzen

dugu, gero eta gehiago, eta, paradoxiko bada ere, sare sozialak giza harremanen galbide dira. Eta leku antropologikoa ere ez dago salbu:

Incluso en nuestra casa, el espacio más personal posible: sentados ante la tele, mirando a la vez el móvil, la tableta, con los auriculares... Estamos en un no lugar permanente; esos aparatos nos están colocando permanentemente en un no lugar. Llevamos el *no lugar* encima, con nosotros...¹¹

Hartara, bizitza tokatu zaigun gain-modernitate egozentriko honetan, sare sozialen ez-lekua jada soinean daramagu, hainbeste, non sozializazio birtualak bigarren errealitate bat sortu duen, errealitatea bera zokoratu ahal izateraino, eta jarraitzaile kopuruak erabiltzaileen autoestimua bera baldintzatzeraino. Baumanek (2003) *Modernitate likidoa*-n aurreikusitako distopia errealitate bihurtu zaigu: gero eta indibidualistagoa nahiz pribatizatuagoa den gizarte garaikidean, herritarrak kontsumitzaileak bilakatu dira; eta horrekin batera, giza harremanak prekarioak, iragankorrak eta aldakorrek dira; baita maitasun harremanak ere: likidoak dira, arinak, eta, batez ere laburrak, kontsumo gai hutsak bailiran. Bikoteen ordez konpromisorik gabeko sareak ditugu.

Mundu likidoan, identitateak -indibidualak nahiz kolektiboak- malgutu eta egokitu egiten dira, errotzetik ihes eginda. Horregatik, bertan ez dago emozioentzako lekurik, besteekin atxikimendua sortzea saihestu nahi delako. Eta mundu likido honek altzarazitako olatuaren gainean “surfeatzen” ikasten ez duenak jai du, sistemaren hondakin bihurtuko da eta: langabetua, paperik gabeko etorkina edo marjinatua. Ildo horretan, Bauman (2016) biziki kritikoa ageri da gizarte likidoaren ispilu diren sare sozialekin: “Most people use social media not to unite, not to open their horizons wider,

¹¹ https://elpais.com/cultura/2019/01/31/actualidad/1548961654_584973.html

but on the contrary, to cut themselves a comfort zone (...) Social media are very useful, they provide pleasure, but they are a trap”¹²

Pikadero-ra itzulita, Sharrockek sare sozialen izaera tranpati hori du kritikagai (berez, pelikulan pertsonaiek ez dute ez-lekuaren agertoki den telefono mugikorrik erabiltzen), eta humanismoaren aldeko apustu egin. Izan ere, elkar agurtzeko orduan Gorkak eta Iñakik, lehenik, eta gero Anek eta Gorkak, hortik aurrera beraien komunikazio kanala zein izango den elkarri galdetzen diotenean, Facebook baztertu egiten dute, jada aspertu egin direlako (Gorka) edo gorroto dutelako (Ane). Ondorioz, sare sozialei bizkar eman eta nahiago dute e-postaz edo, Aneren kasuan, postal bidez komunikatu, alegia, ahalegin handiagoa eskatzen duen antigoaleko eran: aldez aurretik postala aukeratu behar da, gero boligrafoa hartu eta eskuz idatzi behar da, hitzak ongi pentsatuta, ezabatzeko aukerarik ez baitago, beti ere postalaren espazio ukigarria egokituta.



¹² https://english.elpais.com/elpais/2016/01/19/inenglish/1453208692_424660.html

Postal batek duen esanahi humanistaren erakusle, filmaren azken sekuentzia argigarrian, Aneren offeko ahotsa entzungo dugu, Gorkari Edinburgotik idatzitako postala irakurtzen, 16 urterekin etorkizunean bere burua nola imajinatzen zuela kontatuz: “ezkonduta eta haurdun egongo nintzela uste nuen” (...) “Nik nire ametsetako lana izango nuen: haurrei munduari nola begiratu erakusten”. “Baina orain hemen nago, hotel batean izarak aldatzen” (...) Baina aldi berean zirrara sortzen dit horrek. Beharbada hori da bizitzea eta existentzia hutsaren arteko desberdintasuna”. Hori entzuten ari garela, Gorkaren lankideak lanera puntual iristen ikusiko ditugu, lantegiko atera heltzen, noiz irekitzeko zain, ardiak bailiran. Langileen artean, Gorka lehen planoan agertuko zaigu: bibotea utzi du, aitaren aholkua beteta. Horra hor paradoxa: amestutako lana lortzea bizitza osorako zigorra bihurtu daiteke.

Zernahi gisaz, badirudi independentziarako urratsa egin duela Gorkak: Gorbeia aldean 1897an eraikitako baserriaren kanpoaldean loreak jartzen agertuko baita, aitatik lagunduta. Baserrira joan ote da bizitzera? Demagun hala dela -nahiz eta gero Gorka ez agertu bertan bizitzen-, baserriaren pisu sinbolikoa azpimarratzen ari zaigu Sharrock. Beste hainbatek bezala, Iñakik eta Anek lan baten bila Euskal Herritik alde egin dutelarik (euskal diasporako kide bihurturik, agian betiko), Gorkak, lan grisa bezain finkoa lortu duenez, aitataren kontrako bidea hartuta erroetara bueltatzea erabakiko du, arbasoen sorlekura, auzolanaren erreinura, euskaltasunaren iturrira, hain zuzen ere. Akaso Gorkak amestuko du Anerekin baserrian bizi dela, etxe inguruko belarra segarekin mozten dutela, eta gero seme-alabekin belar-meta egiten dutela. Baina orduan esnatuko da, eta konturatu bakarrik dagoela, eta gogoratuko da geratzen diren azken

baserritar orain traktorearekin mozten dutela belarra eta, garrantzitsuena, aspaldi utzi ziotela auzolanaren erritual sinbolikoa zen belar-meta egiteari.

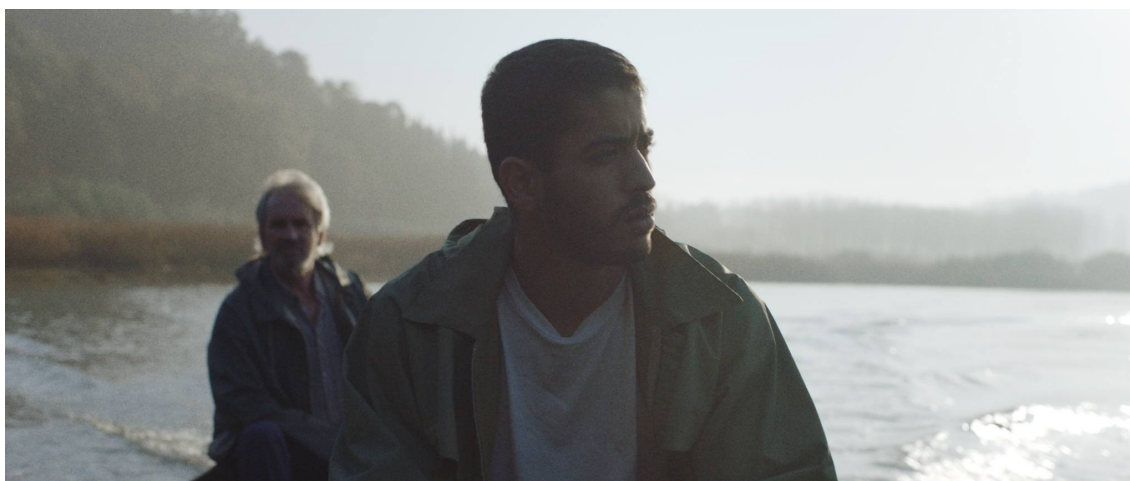
4.4.2.- *Oreina*: ur uherren kontra

Koldo Almandozek, orain arteko zinema esperimentalaren “konfort gunetik” atera eta naturalismoz zipriztindutako drama soziala egin du hiru ekinalditan, aktore profesionalekin jardunda, gainera. 2018ko Donostiako Zinemaldian Zuzendari Berriak atalean aurkeztu zutelarik, Euskal Zinemaren Irizar Saria jaso zuen (zoritxarrez, gutxi iraun iraun zuen zinemetan). *Oreina*-n giza harremanen inguruko erretratu ezkorra egiten zaigu, immigrazioa eta emigrazioa, homosexualitatea eta homofobia, amodioa eta desamodioa, kidetasuna eta inkomunikazioa, elkartasuna eta gorrotoari buruzkoa, zeinean paisaia ere protagonista baden, eta ez-lekua, mezua. Izan ere, protagonistak bizi diren ez-leku horrek babeska emango die, eta haien legez kanpoko ekintzen lekuko mutu bezain konplize izango da.

Neguko ilunabar batean, Donostiatik Oriora doan trena hartuz gero, Oriaren itsasadarrera heltzean, beste mundu bat zabalduko zaizu zure begien aurrean. Trenak sigi-saga egiten duela, ibaiarekin ezkutaketara jolasean, Aginagako Saria padurak, industrialdeak, baso hostotsuak, gasolindegia, ibai ertzeko baserriak ikusiko dituzu, eta agian, ibaiaren erdian, argitxo bat. Beharbada eta Khalil dira, isileko angula harrapaketa. *Oreina*-ren paisaiara heldu zara. Oria ibaiaren ingurumari horiek eta bertan bizi diren protagonistek ez-lekuaren mosaikoa osatzen dute, Euskal Herria gaur egun ere badena sinbolizatuz (berez nagusiki euskaraz mintzatzeaz gain, gaztelaniaz frantsesez, sahararrez ere hitz egiten dute pertsonaiek; baita txineraz ere). Hain zuzen

ere, isileko angula arrantzaleen antzera, Almandozek ihes egiten du bai euskal zineman askotan irudikatu zaigun ardiz betetako Euskal Herri mitiko-bukolikotik, baita etiketa identitarioetatik ere, zeren pelikulan ez baitago kolektibo edo identitate jakin baten ordezkari den pertsonaiarik. Azken batean, azpimarratzen zaigu kolektiboak banakotasunez daudela osatuak.

Loreak-en antzera, bizitza gurutzatuen kontakizun bat da, ikusleengan emozioak baino sentazioak sortzen dituena. Batetik, ibai ondoko 'Uri-berri' baserrian bizi arren elkarri hitz egiten ez dioten bi anaia antitetiko: Martin eta José Ramón. Martin intelektuala, hamabost urteren buruan etxera itzuli dena Parisen irakaslea izan eta gero. Ezin da unibertsitatera itzuli, jazarpena egin izana leporatzen diotelako. Abesbatza batean kantaten du, zinema jatorrizko bertsoan ikusten du, eta beste gizonekin geratzen da ezkutuko harremanak izateko, baina bere homosexualitate erreprimitua dela eta, beti ihesi ateratzen da (Donostiako Trueba zineman dagoen eszena barean, gizon bat du zain komunetan, baina ez da joatera ausartuko).



Arrantzale praktikak jantzita erosoan doan Jose Ramonek, aldiz, bere eskuekin egin du lan beti: fabrika batean 30 urtez lan egin eta gero, orain taxidermista da, salbu eta

arrazoi politikoengatik kartzelan egon zenean (4 urteko bi kartzelaldi izan zituenez, aditzera ematen zaigu ez zuela odol-deliturik). isileko ehiztaria ere bada (*Tasio*-ko protagonista bezala, Patxi Bisquertek ere gorpuztua), eta ilargiak gaua argitzen duenean, gaueko bilakaturik, motordun txalupa hartu eta angulak harrapatzen ditu enpresari txinatar batzuentzat, diru asko ordaintzen diote eta. Txinatarrak oreinaren buru disekatua erosten ere saiatuko dira, baina Jose Ramonek esango die ez dagoela salgai.

Beste protagonista Khalil dugu, etorkin saharar euskalduna, bere amarekin bizi dena, eskola tailerrean ofizio bat ikasten ari dena -Jose Ramonek ordainduta-, eta aldirian bizi arren ez-lekura doana, bertan nola edo hala bizimodua ateratzeko, angularen arrantzan lagunduta edo tarteka trapitxeoan arituta. Ez-lekuaren gasolindegian lan egiten duen Joanarekin harreman sasi-sentimentala du (koitorik gabeko sexu harremana ere izaten ikusiko ditugu; kale ilun batean, ordea, zutik eta ezkutuan, harik eta Joanak orgasmoa izango duen arte), baina Khalil gustatzen bazaio ere, nahiago du bere bikote ofizialarekin jarraitu, ez baitu uste Khalilekin inora iritsiko denik.

Zuzendariaren kamerak (hainbatetan, Dardenne anaien moduan, sorbaldan hartutako kamerak harat-honat doazen protagonistei garondotik jarraitzen die, edota travelling bidez, Khalil motorrean doala industriaguneetan zehar), ez-lekura garamatza, inkomunikazioa, bazterketa, deserrotze emozionalaz hitz egiteko. Errealismo sozialetik gertu dauden joan etorri urduri horiek eszena naturalistekin tartekatuko dira: mareekin batera paduran bizi diren hegaztiak, trikuak, txalupa berde abandonatuan sartzen den zilarrezko ur-sugea, edota ur tantek Oria ibaian marrazten dituzten forma likidoak, lehen

planoan irudikatuak, une batez, kontenplazio horretan espazioa eta denbora geratzea lortu balute bezala.

Ez-lekuarekin batera, filmak Euskal Herrian oraindik existitzen den periferia bitxi bati buruz hitz egiten digu *Oreinak*: hiri-inguruneetatik oso gertu egon arren, turismo gida eta postaletatik kanpo geratzen den periferia mota bat, industrialdeak, onenak emandako baserriak eta basabizitza bizikide dituen, basurdeak eta guzti. Eszena parodiko batean, Jose Ramon eta Khalil txalupan doazela, ustekabean, gazte batzuk azalduko dira ibaian gora SUP egiten, neopreno jantziekin eta guzti. Postaletik desagertutako eta, bat-batean, periferian agertutako martetar galduak dirudite.

Gizartearen ertzetan barne zein kanpo erbestean bizi diren pertsonaiak begirada triste eta isilune adierazgarrien bitartez mintzo dira (hitzeekin baino), ezkututzen dutenarekin erakusten dutenarekin baino gehiago komunikatuz. Hala ere, elkarrekin daudenean, protagonistek ez dute emoziorik erakutsi nahi, eta estoizismoan hartzen dute babesa, autokontrol ez oso sano batean. Halaber, *Oreina*-k pelikula askok duten azpimarratze joeratik ihes egiten du. Esaterako, ez dakigu zehazki bi anaien artean zer gertatu zen elkarri halako herra izateko, baina zertzelada baten bidez jakingo dugu gatazkak jada ez duela konponbiderik (hondora joan da txalupari *Bi anai* izena jarri zioteneko garai zoriontsuagoa).

Orobat, *Oreina*-ko pertsonaiek elkar zelatatzen dute, urrunetik, bestea konturatuko ez balitz bezala, Baina alferrik. Martinek, adibidez, prismatikoen bidez ikusten du bizitza, eta haien bidez agertzen ditu bere nahiak eta frustrazioak. Era berean, ez azpimarratze eta iradokitze nahi horretan, euskal gatazkaren inguruko hausnarketa kritikoa egin du Almandozek Jose Ramonek esaten duenaren bitartez: “Kartzelak ez



dizu soilik askatasuna kentzen. Nobia banuen, baina hemendik alde egin behar zuela esan zioten. Tarteka bueltatzen zen, baina azkenean etortzeari utzi zion”. Jose Ramon aditzera ematen ari da militantzia horren ondorioz, intimoena abandonatu zuela, eta ezin izan zuela garrantzitsuena egin: bizitza bizi.

Bestalde, Khalil, Jose Ramon eta Martinek identitate kolektiboa eraikitzen laguntzen duen elementu bat ere badute amankomunean: deserrotze emozionala. iraganean, zerbaitengatik bere sorlekua utzi behar izan zuten (Khalil) edo liskar baten ondorioz atzerrira joan ziren (Martin). Deserrotze horren onarpena nolakoa, halakoa izango da haien arteko desberdintasuna. Hala, Martin “garaituta” itzuli da Parisetik, ez du burua altxatzen, iraganekeo mamuei aurre egin ezinik. Jose Ramonek, aldiz, gizakion kontradikzioak irudikatzen ditu: alde batetik, bere homofobia azalduko du, mozkorra dagoen gau batean, baserri kanpoaldera heldu eta lotan dagoen Martin anaiari “marikoia” deituko dionean. Baina bestetik, bere elkartasuna agertuko du Khalili laguntzen ofizio bat ikasi dezan eta angulekin irabazitako diruaren parte ematen. Bere identitatea onartzen badu ere, sufritu egiten du, etengabe aldatzen ari den gizarte horretara erabat egokitzekeo gai ez delako. Bitxia da, baina bi anaien lan arazoak bi

gizarte-aurrerapen garrantzitsuren ondorio dira: jazarpenari zero tolerantzia, batetik, eta natura babestea, bestetik.

Horrekin lotuta, pelikulan “ez-lekuaren” ekosistema behatzen duen basozainaren pertsonaia ere badugu, Khalil eta Jose Ramon “gaueko” lanean harrapatzen saiatuko dena. Baina harrapakarien harrapakaria dela irudikatzeaz aparte, eskematikoegia gertatzen da eta ez du aparteko eraginik istorioaren biraketa dramatikoan. Era berean, deserrotze horren beste adibidea Joana dugu: gasolindegian aitaren ondoan lan finkoa badu ere, “gutarra” den Joana atzerrira joatearekin egiten du amets, Londresera, adibidez (hala esango dio diskotekan Khalili), hemen ez baitu etorkizunik ikusten. Beharbada, errotuta sentitzea ez delako guk uste bezain positiboa edo aberasgarria.

Deserrotze hori are agerikoagoa Khalilen kasuan; eta hor, immigrazioaren gaian ere barneratzen da *Oreina*. Umetatik Euskal Herrian bizi eta euskaraz primeran egiten duen arren, Khalil ez da integratzen, atzerritarra sentitzen da, edo sentiarazten dute. Kasurako, gasolindegian dagoela, Joanaren aitak, jatorri kanpotarra duela ikusirik, honakoa esango dio: “Esto no es una biblioteca. Si quieres leer ya sabes”. Baina mingarriena ez da hori izango, horren aurrean Joanak ezer ez esatea baizik. Trafikatzailea ere baden kamioilariak eta BMWa gidatuta harrokerian dabilen Joanaren mutil lagunak ere mesprezuz tratatzen dute, haien ustez “mairu” hutsa delako. Nahiz eta euskalduna izan, gaztelaniaz hitz egiten diote. Etorkinekiko bereizkeria horren inguruan honakoa argudiatzen du Augék (1992: 122):

Si los inmigrantes inquietan tanto (a menudo tan abstractamente) a los residentes en un país, es en primer lugar porque les demuestran a estos últimos la

relatividad de las certidumbres vinculadas con el suelo: es el emigrado el que los inquieta y los fascina a la vez en el personaje del inmigrante.

Khalilen lasaitasun (eta zorientasun) momentu bakarrak Jose Ramonekin dira, Orian gora eta behera joaten direnean, ur-emariarekin dantzan bezala. Khalil, saiatu egingo da bi anaien artean zubi lana egiten, urtetako ezinikusia ibaian behera joan eta itsasoratu dadin. Une batez, istorioan adiskidetasunaren zantzua igartzen bada ere -Khalil bi anaiak baino malguagoa da-, azkenean ibaiaren ur uherretan barrena joango da *Oreina*, eta, mareek aginduko balute bezala, mendekuaren denbora iritsiko da. Hor ere topikotik alde egingo du Almandozeke, eta gizakiak sailkatzeko etiketak kendu: kutsu sozialeko film dezentetan ez bezala, etorkina ez da denbora guztian ogi-puska bat izango.

Kosmologia guztien moduan, “ez-lekuaren” kosmologia berri horrek errekonozimendu efektuak eragiten ditu, baita atzerritarra sentitzen segitzen duen Khalilengan ere, nahiz eta bereak eta bi egin integratua eta onartua sentitzeko. Eta hori da, hain justu, Augéren ustez, “ez-lekuaren” paradoxa: “El extranjero perdido en un país que no conoce (el extranjero "de paso") sólo se encuentra aquí en el anonimato de las autopistas, de las estaciones de servicio, de los grandes supermercados o de las cadenas de hoteles” (p109-110).

Berez, euskaltasunaren sinboloa den baserria indargabetua erakusten zaigu *Oreinan*; baserriaren “adierazle bizigabea” baino ez da orain Uri-berri; han dago, baina dagoeneko ez du esanahirik: zer hintzen, eta non hago? Isolatua, ez-leku baten erdian zokoratua -autobide gris eta zaratatsuaren erruz -, eta garrantzitsuena, Uri-berrin jada ez

dago baserriak ezaugarri zuen auzolana edo bizilagun sareen arrastorik, inon. Euskaltasunaren antzinako ondarearen sare preziatua apurtua ageri da, egungo erronkei aitzin egiteko desfasatua egongo balitz bezala (mendeetan zehar jasotako auzolana galbidean dagoela, gureak egin al du herri gisa?). Horretaz gain, familiaren etxea izandako Uri-berri orain bitan zatituta dago, literalki zein metaforikoki. Maiorazkoari esker tradizionalki ez ziren lurak zatitzen, ondare guztia premuari pasatzen zitzaizolarik. Tradizio horri uko egin eta bi anaien artean banatu dute etxea, bakoitza erabat bakanduta bizitzeko gainera. Almandozek berak esana da etxe horrekin topo egiterakoan sortu zitzaioela pelikularen ideia: etxe bat, bitan banatuta bezala, erdia zainduta, eta margotua; bestea, aldiz, erdi utzia.¹³

Kontuak kontu, *Oreinaren* “ez-lekuaren” ekosistema hibrido horretan irudikatzen da ongien Euskal Herria arlo identitarioan bizitzen ari den paradigma aldaketa, bestelako kulturen ekarpenekin aberasten ari den identitatea, are gehiago jakinki gizartearen zahartzea eta jaiotza-tasaren gainbehera geldiezinak direla. *Oreinaren* begirada zaugarrian igarri da errealitatea (baita natura ere) etengabeko metamorfosian dagoela. Hori azpimarratzen zaigu amaiera indartsuan, irudien ilunabarrean entzungo dugun Itoizen *To Alice* kantaren bitartez, integrazioaren aldeko aldarria: ”Itxoin Alice, ispiluaren gure aldean norbaitek piztu du isiltasuna...denbora ihesean doa Alice...”.

13 https://www.naiz.eus/eu/hemeroteca/gara/editions/2018-01-17/hemeroteca_articles/normalean-filmetan-ageri-ez-den-jendeaz-hitz-egiten-du-filmak

5.- ONDORIOAK

Ezezaguneranzko bidaia honetan, euskal zinemak 2005etik aurrera sortutako bide berrian barneratzea izan da gure helburua. Urrunera entzuten diren talka hots bereziak erakarrita ekin diogu bideari. Bidea ezkutuan omen dago, hiriaren eta landa eremuaren artean, ez-lekuan. Horregatik, laguntza eskatu diogu euskal zinemari, berak bakarrik ezagutzen dituen zidorretan zehar lagun diezagun, behintzat, harik eta xarmagarria bezain misteriotsua omen den bide berri horren hasiera topatzen dugun arte.

Bideari ekinda, euskal zinemak kontatu digu zein izan zen bere sorlekua, nondik datorren eta norantz joan den, zein testuinguru sozial eta historiko izan duen, baina baita bere gorabeherak, ezusteak, beldurrak, miseriak eta lorpenak ere. ez-lekuan barrena, talka hotsa zalapartariak izan ditugu bidelagun, harrabotsa gero eta gertuago entzunez, harik eta, bat-batean, gure begien aurrean bidegurutzera heldu garen arte. Eta hor, xerkatzen ari ginen bidezidorra. Orduan bide-erakusle finak hauxe esan digu: “Honaino lagundu dizuet, hemendik aurrera zuek bakarrik jarraitu beharko duzue bidean barrena. Eta amaieran agian begiztatuko duzue zerk sortzen dituen talka hots horiek”.

Arnasa hartu eta bidexka gorabeheratsuan gaindi abiatu gara. Menturez eta ezagutzez betetako bidaia izan da, zinez, eta hurrengo lerrotan kontatuko dizkizuegu ikusitako eta bizi izandako gauzen ondorioak.

Euskal zinemaren eremu berrira egindako bidaia honetan landa- eta hiri-identitateak talkan ari direla iritzita, batetik gure helburua izan da talka hori behatzea, bi mundu horien irudi osoago bat lortu dezagun, beti ere kontuan harturik identitate kolektiboa gehiago lotzen dela baserri-giroarekin, eta identitate indibiduala, ostera, hiriarekin. Beste xedea izan da aztertzea 2005etik aurrera abiadura hartutako euskal zinema berri horretan identitate kolektiboek (euskaltasuna, euskara, nazioa, auzolana, abertzaletasuna, memoria, historia...) eta bakarkako horiek (generoa eta sexualitatea, batez ere) noiz, nola eta zergatik egiten duten talka; baita biak nola uztartzen diren ere (uztartzerik baldin badago).

Horregatik guztiagatik jarri nahi izan dugu arreta zinema berri honetan, zer ikertu franko baduelako eta joera-aldaketa baten erakusle delako, urte ilunen ondotik euskararen eta euskal kulturaren normalizazioan ainitz lagundu ahal duelako. Hain zuzen ere, ez dezagun ahaztu, euskarak, hizkuntza minorizatua den aldetik, eta bere baitako komunikabide eta bestelako espresio bideek ikusgaitasun arazoak dituztela eta, ondorioz, behar-beharrezkoa dutela berezko espazioa garatzea, bai bere kulturaren auto-

ezagutza egiteko bai mundu mailan ezagutarazteko. Eta horretarako, zinema kultur tresna paregabea dugu, fikzioaren bidez hedabideek askotan kontatu ezin duten (edo kontatu nahi ez duten) errealitate bat kontatzen duena, arazo indibidualak edo sozialak pantailaratuta memoria berreskuratuta pertsonaien azalean jartzen gaituena, eta hori eginik enpatia sortu eta emozioa pizten diguna. Horregatik da zinema hain indartsua, entretenimenduaz gain, gizarte aldaketa ere eragin dezakeelako.

“Le cinéma, ce n'est pas une reproduction de la réalité, c'est un oubli de la réalité. Mais si on enregistre cet oubli, on peut alors se souvenir et peut-être parvenir au réel”, dio Jean-Luc Godard zinegileak (2014)¹⁴. Horren harira, eta zinemaren errealitate efektu potentziala identitatearen arlora ekarrita, agian film batek ezin du ate osoa ireki euskal gizartean ditugun identitateak zergatik eta nola sortu diren ikusi dezagun; baina, halaz ere, ez dago pelikularik zer kontaturik ez duenik giza taldeen identitateak (eta haien arteko talkak) sortzeko moduei buruz. Azken batean, zinema eta gizartea zilborheste ikusezin batez daude loturik, zeinaren bidez elkarreragin bat gertatzen baita, bizikidetzaz jarrerari bide emanda eta aldi berean elkarrenganako jokabide parte-hartzaileak eskatuta.

Orobat, zinema eta identitateen arteko harreman horretan, bistan da filmak ezin direla gizartetik aparte aztertu, zeren testuinguru sozial batean ekoiztu eta ikusiak izaten baitira. Santiago de Pablok (2012) dioen gisan, bai zinema bai gizartea entitate batzuk dira produkzio, masa-hedabide eta politika nahiz gizarte eragileen bitartez etengabeko elkarreraginean ari direnak. Alabaina, sinistuta gaude zinemak eskaintzen duen ikuspuntua, mugatua izanik ere, Historia liburuena bezain baliozkoa izan litekeela.

14 https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/10/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite_4435673_3246.html

Euskal zinemaren definizio desberdinak bezain labainkorrak plazaratu ondoren (irizpide nazionala, kulturala eta linguistikoa; irizpide ekonomikoa, soziologikoa, psikoanalitikoa; baita ukaziozkoa ere), nabarmendu dugu historikoki zenbait arotan banatu dezakegun euskal zinema eta bereziki euskarazko filmak -euskara bera baino egora diglosikoagoan- nahi eta ezinaren erakusgarri izan direla, eta “kamera” laiotzetik eramane behar izan dutelarik, bidean argi izpi bakanak baino ez dituztela aurkitu, nahiz eta ilusioari eustea biziki lagungarria egin zaion gaur egun dagoen tokira iristeko.

Loralditxo horretan, halaber, ikusi dugu ETBren rola funtsezkoa izaten ari dela, euskal ikus-entzunezko ekoizpen independentea sustatzeko, euskarazko filmak sortu, ekoiztu, banatu eta estreinatzeko, beti ere euskal produkzio-etxeen nazioarteko koprodukzioak bideratuz. Baina ildo beretik argudiatu dugu ikus-entzunezko merkatua aktore global handien esku egon arren, ETB askoz gehiago inplikatu beharko litzatekeela euskarazko fikzioa telebistarako sortzeko. Are gehiago streaming plataformek ekarri duten iraultzarekin (TDTren kalterako), fikziozko eduki mordoa eskatzen eta eskaintzen baitute, telesailak direla edo filmak direla. Zorionez, streaming plataformak, Filmin eta bereziki Netflix konpainiak euskarazko zenbait filmaren emisio eskubideak erosten hasi dira, esaterako, *Loreak* edo *Handia*, pelikula horiek izandako kritika onak eta sariak tarteko.

Bestalde, hizpide dugun zinemak zenbait hamarkadatan egindako bide malkartsu horretan, jakin dugu filmen gaietan zein teorizazioan, identitate nazionala izan zela aztergai nagusia, bestelako identitateak ahantziak edo lozorroan geldituta. Eta banako identitateari dagokionez, hainbat autore (Davies, Evans, Stone, Gabilondo) bat datoz esatean XXI. mendean aurrera egin arte, funtsezko elementu bat ahazten ari zela euskal

zinemari buruzko eztabaidan, izan ere, identitate nazionalean arreta jartzean, bestelako identitateak ukatu egiten zirela, nazioaren kontzeptuaren baitan ez zeudelako.

Urtetako ahanztura hori dela medio, uste dugu 2005etik aurrera loratzen hasitako bestelako identitate horiek berpiztu eta aberastu dutela euskal zinemari buruzko eztabaida, nazio-identitateetik haratago joanda berritasun nabarmenak ekarri dituztelako: batetik, euskara modu naturalean erabiltzen dute, istorioetan txertatuta, auto-erreferentziarik egin gabe; eta bestetik, gaiei dagokienez, aurreko hamarkadetako euskal zineman hain ohikoa zen indarkeriari buruzko diskurtsoa alboratu eta klase, genero eta sexu borrokak jorratzera pasa da nagusiki (Gabilondo, 2012). Euskal zinema berri honetan, komedia, drama edo fantasia generoa dela, antzeko pisua daukate kaletar eta landa-identitateek, eta gainera biak talkan jartzen zaizkigu, munduari buruzko bi ikuspuntu aurrez aurre, bata aurrerakoia; bestea, aldiz, tradizionala, baserria euskaltasunaren erroa bailitzan-, euskal hiri identitatea arrotza eta antinaturala bailitzan. Alde horretatik, bat gatoz Diaz Nocirekin (1993), adierazten duenean euskal kultura, alegia, euskaraz egindako kultura, masa hedabideen eraginez hiritar bihurtu dela. Eta bilakaera edo dialektika hori, neurri handi batean, herri eta hiriaren arteko gatazkan datzala, hau da, idealizatu samarreko baserri mundu zaharra eta mundu hiritar modernoa kontrajarri egiten direla.

Nolanahi dela, aukeratutako filmen analisiari heldu aurretik, ikerketa-objektua denboran eta espazioan kokatzeko (eta hobeto ulertzeko), marko teorikoan hartu dugu ostatu. Zinema, historia, nazioa, zinema nazionala eta identitateen arteko harremanean arreta jarri, hor ikusi dugu nazioaren beraren definizioa anbigua dela, eta identitate mekanismoak ikuspuntu ugarietatik aztertuak izan direla, nazioen identitate eraikuntza dela (horren inplikazio politiko, kultural, juridiko eta etikoekin), gizarte talde jakin

bateko identitateak direla (memoria kolektiboaren garrantzia identitatea sortzeko orduan), edo identitatearen erakusle diren kultur-ekoizpenak direla. Zinema eta identitateari dagokionez, ostera, askoz gutxiago ikertu da.

Hutsune hori betetze aldera, identitatearen esanahia aztertzeari ekin diogu, eta eskiza horretan jakin dugu identitatean berdintasuna eta desberdintasuna uztartzen direla, eta ez dela zerbait aurretik ezarria, aktiboki sortzen den ezaugarria baizik, eta gainera zenbait elementuz osatua dagoela, eta laino igarokorrak bezala, itxuraldatuz doazela, joan-etorrian. Bestela esanda, identitatea sortzea gizabanakoaren proiektua bihurtu da. Izan ere, gaur egun kontzienteagoak gara gure identitate nazional, erregional, sexual, etniko, erlijioso eta klasekoaz gure arbasoak zirena baino, eta garbi ikusten dugu nahiko erraz mugi gaitzkeela “ni” edo “gu” identitate horietako batetik bestera, aztertutako pelikuletan egiaztatu duzun bezala. Hain zuzen ere, zinema, horren isla ez ezik, mugimendu horren bide-erakusle edo hauspoa ere izaten ari da.

Ondoren, ikerketa helburu horiei jarraiki, honako hipotesia proposatu dugu: batetik, talka horretan identitate indibidualak gizarte-identitatea edo identitate kolektiboa (nazio-identitatea barne) lausotzen duela; eta, bestetik, euskal zinema landa-identitatea kolektiboa dela nagusiki (genero eta sexu identitatearen oztopagarri), eta euskal hiri identitatea, berriz, banakoa. Halaber, formulazio horretatik zenbait azpi-hipotesi sortu dira, banako identitateen azalratzeari buruzkoak, genero eta sexu identitateen ingurukoak eta hizkuntzaren erabileraren gainekoak, filmak aztertu eta gero baieztatu edo ezeztatu ditugunak.

Bide-orria bete ahal izateko, zortzi film aukeratu ditugu, talka horren errepresentazio asmoa badutenak, narrazio-ildo desberdinak ukanik ere hari

amankomun batekin lotuta baleude bezala. Bikoteka multzokatu ditugu: batetik, hirian kokatutako *Loreak* (Jose Mari Goenaga & Jon Garaño, 2014), zeinean pertsonaiak kaletar peto-petoak diren; eta *Amama* (Asier Altuna, 2015), baserrian girotua, landatar eta kaletar identitateak aurrez aurre jartzen dituen, nor baino nor. Bigarrenik, *Ander* (Roberto Castón, 2009) eta *80 egunean* (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2010), bestelako sexu identitateen esnatzea eta ondorengo gatazka kontatzen dutenak, identitate indibidual eta kolektiboaren arteko talka ere pantailaratuta. Eta hirugarrenik, *Kutsidazu bidea, Ixabel* (Fernando Bernués, Mireia Gabilondo, 2006) eta *Handia* (Jon Garaño, Aitor Arregi, 2017), *garai desberdinetan kokatzen badira ere*, hiritik baserrirako eta baserritik mundurako jauzia kontatzen dutenak, hurrenez hurren, eta aldaketa/talka horrek protagonistei nola eragingo dien. Aipatu pelikuletan modu esplizituan irudikatzen zaigu txoke hori; *Loreak*-en, aldiz, ez dago euskaltasunari –talde kolektibo gisa ulertuta– buruzko diskurtso espliziturik edo baserrian bizi den pertsonaiarik; bai, ordea, bi munduren arteko talka moduko bat, inplizituki bada ere.

Bestalde, aurkitu dugu baserria/hiria dikotomia tradizionaletik haratago dagoen beste bide bat: “ez-lekua”, ikergai dugun euskal zinema berrian hainbat pelikulatan irudikatzen zaiguna. Eta horren adibide ditugun *Pikadero* (2015) eta *Oreina* (2018) pelikuletan pausatu gara, zeinetan “ez-lekua” pertsonaia bilakatzen den, gizaki deserrotu edo galdutakoen bidelagun isil.

Halaber, aipagarria da aztergai izan ditugun 8 pelikulen artean aktoreen bitartez intertestualitate zantzu interesgarria hauteman dugula. Hori bai, ez da ohiko intertestualitate filmikoa (pelikula batean beste baten erreferentzia egitea), ikusleok egindako aktore/pertsonaien arteko asoziazioa baizik. Adibideak eman aurretik, gogorarazi ditzagun intertestualitate edo testuartekotasunaren nondik norakoak.

Batjinen dialogismoaren teoriatik eratorria -literatur testu oro beste testu batzuekin solasean sortzen da-, Kristevak (1967) sortu zuen intertestualitate kontzeptua, zeinaren arabera sorkuntza prozesuan testu bakoitzak antzinakoak eta bere garaiko idazkiak irensten eta itxuraldatzen dituen. Barthesek (1968) ideia hori jaso eta argudiatu zuen testu oro, berez, intertestua dela, erresonantzia-kutxa bat, hau da, testu guztietan beste testuak presente daudela, ez modu literalean soilik, baizik eta inkontzienteki, hizkuntzak dituen ohiko kodeen bitartez.

Esan bezala, adibideen bitartez hobeto ulertuko da euskal zinemaren intertestualitate protagonistiko hori. Hala, Joseba Usabiaga gazte konformista dugu Pikadero-n; *Handia*-n, aldiz, XIX. mendeko gazte inkonformista bat, mundu zaharra atzean utzi eta aurrerapenari atxiki nahi zaiona. Josean Bengoetxea *Loreak*-en pertsonaia katalizatzailea da, nahiz eta pantailan gutxi agertu; *Oreina*-n, oso rol laburra izanda ere, kamioilari trafikatzaile biolentoa da; *Ander*-en, aldiz, protagonista nagusia da, bere homosexualitatea onartzeko prozesua biziko duen baserritar modernoa. Halaber, *Loreak*-en, Itziar Aizpuru Tere dugu, semea istripuz hil eta gero ahanzturaren kontra eta oroimenaren alde agertuko den ama, euskal matriarkatuaren paradigma. *80 egun*-en, berriz, bizitzak maitasunaz gozatzeko 'beste' modu baten aurrean jarriko duen emakume baserritar zalantzia dugu. Bestalde, *Handia*-n, Ramon Agirre Martin semea gerra Karlistara bidaltzen duen aita alargun eta kopetiluna da; *Oreina*-n, aldiz, Martin da, unibertsitate irakasle deprimitu bat, jazarpena leporatu ondoren Parisetik padurako baserrira itzuli dena, eta mundua prismatikoen bidez ikusten duena (tokitan, beraz, *Aupa Etxebeste!* eta *Agur Etxebeste!*-n jokatzeko duen Patricio Etxeberria protagonista itxurazalearen ondoan). Ildo beretik, lehenago aipatu dugun moduan, euskal zineman pelikula enblematikoetan protagonisten rola jokatu duten hainbat aktore

antzeko roletan agertzen dira aztergai izan ditugun filmetan. Esaterako, *Behiak*-en Carmelo Mendiluzeren rola jokatzeko duen Kandido Uranga baserritar itxia dugu *Amama*-n (arbasoaren jakituriari eta bizimoldeari nola edo hala eustearen aldekoak biak). Eta *Tasio*-n, izen bereko pertsonaiarena egiten zuen Patxi Bisquertek Jose Ramón ehiztariarena egiten du *Oreina*-n, hau da, modernitatera egokitzen ez diren pertsonaiak bi kasuetan.

Hartara, euskal aktore ezagun hauek jokatuak pertsonaia desberdinen bitartez, badirudi aipatuak pelikulak uztartu egiten direla, intertestualitate protagonistiko modukoa osatzeraino. Jakina, testuartekotasun filmiko hori osoa izan dadin, hurrengo pausoa litzateke halako pelikula batean esplizituki edo inplizituki beste filmetako erreferentziak egitea edo pertsonaien aipamenak egitea, beste pelikula bateko objektuak agertzea edo sinboloak irudikatzea, bai narrazio ildoak ehuntzeko, bai ikusleen imajinario kolektiboa aberasteko, azken batean helburua haiengan emozioak piztea baita, pertsonaien indar dramatikoaren kaltetan izan gabe, noski. Eta hor, entzunezkoa, ez diegetikoa dela -soinu banda, kanta, narratzailearen ahotsa- edo diegetikoa dela -pertsonaien elkarrizketak edo barne ahotsa, giro soinua, irrati bateko musika, etab.- ikusizkoa bezain garrantzitsua dugu, nahiz eta zinemaren teorietan entzunezkoa bigarren mailakotzat hartua izan den. Horregatik bat gatz Chionek (1994: XXV–XXVI) sortutako “audio-bisioa”ren kontzeptuarekin: “And yet films, television, and other audiovisual media do not just address the eye. We never see the same thing when we also hear; we don’t hear the same thing when we see as well”.

Beraz, “audio-bisioak” sustatzen duen entzumen semantikoa ere kontuan izan dugu filmen analisia egiteko orduan, zenbait pelikulatan (*Kutsidazu bidea*, *Ixabel*, *Pikadero* eta *Oreina*-n bereziki) agerikoa baita euskal abestien erabilera, erritmoaren

biziarazle (irudien osagarri), istorioa gertatzen den garaiaren oroitarazle, pertsonaien aldartea azpimarratzeko, eta, baita ere, ikusleoi azpi-mezu bat helarazteko. Are gehiago, gure ustez film batean hain da garrantzitsua soinuen erabilera, non aldez aurretik soinu horien irudi bat osatzen dugun buruan, zer esanik ez soinua ikustera heltzen ez garenean.

Ondorengo lerroetan, eta aipatutako filmen analisisa egin ondotik, zehaztuko dugu luzatutako hipotesien artean zeintzuk bete diren eta zeintzuk ez. Lehen hipotesiari dagokionez, hau da, euskal zinema berri honetan banako identitateak identitate kolektiboak lausotzen dituela, errefusatu egiten dugu. Adibidez, aztertu filmetan baserrian bizi diren zenbait protagonistek (*Ander*-eko *Anderrek*, *80 egunean*-eko *Axunek*, *Amamako Amaiak* edo *Handiako Martinek*) identitate kolektibotik sortutako banako identitatearen esnatzea biziko dute, eta ondorioz, gatazka sortuko zaie identitate kolektiboaren ikur diren familiakoekin, baina baita beraien buruekin ere, *Ander* edo *Axun*, kasu, hetero arautik kanpo dauden sentimenduak ukatuko dituzte eta. Alabaina, nahiz eta zinegileek talka hori garbiki irudikatu nahi izan, munduaren bi ikuspegi horiek oso presente daude eta modu orekatuan ageri dira, ikusleen gogoeta pizteko, azken finean adierazteko landa-identitate kolektibo hegemonikoa galbidean jarri nahi duen mehatxua ez datorrela kaletik, kolektiboaren gugandik sortutako nigandik baizik. *Amaiari*, *Axuni* eta *Anderri* identitate kolektiboaren alderdi batzuei atxikiak sentitzen badira ere, “gu”-aren beste alderdi batzuk itogarri egiten zaizkie. Euskaltasunean identitatea berdina ez den bestearen kontra eraiki izan arren, *Amama*, *80 egunean* edo *Ander-en*, bestea ez da arrotza, gutarra baizik.

Beraz, ez dugu uste gure ikergaian identitate kolektiboa garrantzia galtzen ari denik, banako identitateen mesedetan. Izan ere, *Kutsidazu bidea*, *Ixabel*, *Amama*, *Ander*

edo 80 egunetan irudikatzen zaigu identitate kolektibo horiek garrantzitsuak izaten jarraituko dutela, eta baserriak euskaltasunaren ikurra izaten segituko duela. Bat gatz Bilbao Terrerosekin (2013) adierazten duenean, euskal literaturan ez bezala, zinemako baserritarra ez dagoela modaz pasata, baina identitatea ez duela jada kanpotarrarekin konparatuta eraiki behar, haren baitan bilatuta baizik.

Gure bigarren hipotesia zen euskaltasuna baserri eta landa-giroan bizi dela erosoan, eta zineman ere sinbolizazio/idealizazio horrek bizirik dirauela -gure imaginario kolektiboan, baserria euskal identitatearen ikonoa baita-; eta nahiz eta berez egungo euskal kultura (telebista, zinema, irratia, komikiak, irratia, liburugintza, bertsolaritza) hirian sortzen den, eta euskaltasunaren hiritartze bat gertatu bada ere, 2005etik aurrerako euskal zineman, euskal hiri identitateak ez duela bere tokia lortu. Alde horretatik, nahiz eta egia ere baden hizpide dugun loralditxo horretan badirela erabat hiritarrak diren filmak, hala nola, *Bypass* (2012), *Igelak* (2016) -komediak biak-, aztertutako pelikuletan euskal hiri identitatea bere lekuaren bila ari den hipotesia bete egiten da. Hala, baserria bost filmetan ageri da, ahorik gabe, baina bi begi eta bi belarri izango balitu bezala, hainbat pertsonaiaren luzapen ikonikoa bailitza. Loreak dugu salbuespena, pertsonaiak kaletar petoak baitira, eta istorioan ez dago euskaltasunari buruzko diskurtso espliziturik, ez, bederen, talde kolektibo gisa ulertuta.

Dena dela, ez dugu uste zinegileen aldetik baserriaren idealizazio bat dagoenik, baizik eta istorio baten bitartez existitu izan den eta (galzorian badago ere) oraindik existitzen den errealitatea ulertzeko modu bat irudikatu nahi izan dutela, eta baserri-giroan nagusi den izan den identitate kolektibo hori kontraste bizian dagoela hirian gailentzen den banako identitatearekin.

Hirugarren hipotesiari dagokiolarik, egia da aztertutako filmetan identitate kolektiboa irudikatzen duten pertsonaiek identitate ez-hegemonikoa loratzen sentitzen duten pertsonaien nahia oztopatu nahi dutela. Hori bai, argitu behar dugu oztopatze hori jada nagusiak diren pertsonaiengandik datorrela. Esate baterako, Anderren amak, Amaiaren aitak edo Axunen senarrak -baita *Handia*-ko Migel Joakinek ere, nahiz eta talka Martin anaiarekin izan- sinisten dute euskaltasuna gure arbasoengandik jasotako altxor ukiezina dela, memoria kolektiboaren eta mundu ikuskera berezi baten identitate ezaugarri betierekoa. Natura, paisaia eta urtaroekin harreman ia sinbiotikoan bizi dira, baserrian, euskalduntasunaren gordelekuan eta matriarkatuaren eremuan, euskara hutsean, auzolana harreman sozialen oinarri izanik eta talde-lorpenak hobetsita, banaka lortutakoak egoistak bezain hutsalak iritzita. Konbentzituta daude euskaltasuna hirira eramanez gero kaletarrek suntsitu egingo dutela. Hor, beraien seme-alaben edo emazteen esnatzea -orientazio sexuala Ander eta Axunen kasuan - zapuztu egin nahiko dute, “ni” horren esnatzeak “gu”aren akabera ekarriko balu bezala.

Era berean, egia da aztergai izan ditugun filmetan hiria kontrol sozialetik askeago dagoen espazio modura irudikatzen zaigula; baserria, osteria, identitate sexual ez normatiboak bizitzeko toki inprobable gisa. Dena den, horrek pertsonaiei bestelako sexu-identitatea onartzea errazten badie ere, ikusten da euskal hiria ere ez da tokirik idealena identitate intimo horiek askatasunean garatzeko eta hetero arauaren begirada mugatzaitetik aparte bizitzeko. *80 egunean*-eko Maiteren kasuan, adibidez, hirira joan zen bizitzera (lehenik Parisera, eta gero Donostiara), bere sexu identitatea modu askean bizitzeko. Bere etxea aurreko bikotekideen argazkiz beteta dago. Lesbianismoa gaztetatik bizi izan badu ere, argi dago prezio altua ordaindu duela, zahartzaroa bakardadean pasatzen ari baita. Hartara, bidegurutzean ageri zaizkigu generoa,

sexualitatea eta adina. Eta kontraesana badirudi ere, makina bat urteren ondoren baserrian bizi den Axunekin berriz topatuko da, eta maitasun istorio bat biziko dute. Filma lesbianismoa euskal paisaian 'normalizatzen' irudikatzen saiatzen den arren, azkenean hura gauzatzeko tokia ez da hiria edo baserria izango, Santa Klara uhartea baizik, hau da, hetero arauaren eta kontrol sozialaren atzaparretatik salbu dagoen ez-leku bat. Eta beste hainbeste gertatzen da *Oreina*-n Martinen pertsonaiarekin, izan ere, hirian sartu-irtenak egiteak ez dio bere sexualitate klandestinoari gehiegi laguntzen.

Hortaz, ez dugu uste landa-identitateak -nahiz eta pertsonaia batzuk saiatu-banako identitatea oztopatzea lortzen duenik. Esate baterako, Anderrek eta Amaiak baserriko identitate kolektiboaren presioa sentitzen badute ere, bilakaera psikologikoa biziko dute, eta idatzita zirudien beraien patuaren kontra matxinatuko dira. Axunen kasuan, berriz, senarra hilik ere, ez da ausartuko Santa Klara uhartean sentitutako askatasun musuari segida ematea.

Identitate kolektibo eta indibidualaren arteko talkaren errepresentazioak korapilo dramatikoak sortuko du (denon mundu objektiboa eta norberaren mundu subjektiboa uztartzea zaila balitz bezala), eta banako identitatea loratzea aldarrikatzen duten protagonistek antagonista modura funtzionatzen duten familiako beste pertsonaien aurka -baita beraien buruen aurkako talkan ere- katarsi batera iritsiko dira. Azkenean, tradizioaren zirrikituetatik askatasuna aurkituko dute. Eta hori da, gure ustez, zinegileen mezua, hau da, pausoa ematera ausartzen diren pertsonaiek -80 *egunean*-eko belaunaldi zaharrekoa den Maitek egindako bideari jarraiki- erakusten digute posible dela bi mundu horiek uztartzea, tradizioak modernotasunari eskua ematea, gua eta nia elkarbizitzan, are gehiago baserri giroan autoritateak, elizak eta kontrol sozialak jada pisu handia galdu dutenetik. Hala, belaunaldi gaztea diren Anderrek, Amaiak eta

Ixabelek -nahiz eta filma 1978an kokatuta egon-, baserrian bizitzen jarraituko dute, eta aldi berean, leinua apurtu gabe, modernitatea modu pro-aktiboan besarkatuko dute, askapena, emakumeen ahalduntzea, sexua eta bizi grina erakutsita.

Laugarren hipotesiari dagokionez, baieztatzeko moduan gaude aztertutako zenbait pelikulatan baserria genero-konnotazioak dituen espazio modura ageri dela, alegia, emakumearen ahalduntze espazioa (matriarkatua) dela, eta, aldi berean, babes-eta opresio-gune. Alde batetik, jakinda ere terminoa bera ere eztabaidagarria dela, mitotzat hartzerainokoa -azken batean emakumeek ezin zuten baserria oinordetzan hartu ere egin- *Ander*-en, protagonistaren ama (balizko) euskal matriarkatuaren adibide paradigmaticoa dugu: baserria -historikoki emakumeek nagusitasuna izan duen toki bakarra- gobernatzen baitu, espazio publikoa gizonari utzita. Anderri, ordea, amaren ahalduntze hori itogarria egiten zaio, eta landa eremuan baino ez da libre sentitzen. Berez, ama hiltzen den arte ez da ausartuko bere bestelako identitatea ateratzera. Halaber, Amama-n, begiradaren bitartez mila hitzekin baino gehiago komunikatzen duen amamak, baserriko matriarkatuaz gain, Mariren mitoa ere irudikatzen du, alegia, euskaldunen kristautasun aurreko erlijioaren jainkosa, historikoki baserriko etxeoandreak euskal psikean izan duen eraginaren adierazle dena (Ortiz-Osés, 1982). Amamak hiru bilobei, jaio orduko, zuhaitz bat kolore jakin batean margotu zien, eta kolore bakoitzak esanahi bat duenez (Amaiari beltza, emetasuna misterioa eta maltzurkeriaren kolorea), haien patua ere aurreikusi (edo deliberatu) zuen, neolitikotik datorren boterea baitu.

Ildo beretik, matriarkatuaren presentzia ere agerikoa da *Kutsidazu bidea*, *Ixabel*-en: Bego ahizpa nagusiak itxura egiten du alarguna den aita dela baserria gobernatzen duena. Kontu garrantzitsuetan, ordea, Begok ahalduntze hori erakutsi eta hartzen ditu

erabakiak, nahiz eta aita ados ez egon; adibidez, iheslaria Guardia Zibilarengandik baserrian agertu eta Begok sendatu ez ezik, familiako bordan ere ezkututzen laguntzen dionean. Eta 80 *egunean*-en, beste era batera bada ere, baserriak dituen genero konnotazioak pantailaratzen dira. Konparazio baterako, Axunen senarra hil delarik, Axunek nahiago du alargun paper tradizionala bete eta emakumearen ahalduntze-espazioa den baserrian bizitzen jarraitu, aurkitutako sexu identitateari bizkar emanez. Jasotako heziketaren aurreiritziak garaile diren seinale.

Bosgarren hipotesiari gagozkiolarik, hau da, euskara salbatzeko hirietara eraman behar bada ere, euskal zinemaren hats berrian landa-identitatea eta baserri giroa idealizatu egiten direla, errefusatu egiten dugu. Alde batetik, *Kutsidazu bidea Ixabel*-eko protagonista izan ezik, filmetako pertsonaiak modu naturalean mintzo dira euskaraz, auto-erreferentziarik egin gabe, kaletarrak edo baserritarrak izan. Eta Loreak kaletarraren kasuan, pertsonaien euskaltasuna euskal hizkuntzaren erabilerara mugatzen delarik, bete egiten da euskalgintzaren xedea hau da, euskara, bizirik jarrai dezan, hirira eraman behar dela, bertan arnasbideak aurkitu ditzan eta errealitate sozial berrira egokituta kultur hizkuntza bihur dadin. Berez, euskal kulturaren ekoizpena (komunikabideak, zinema, komikiak, irratia, liburugintza) hirietan egiten da (eta hiriarentzat neurri handi batean).

Baina bestetik, kontatutako istorioetan natura, urtaroak, baserriaren sinbolismoa eta landa-paisaia -mendialdearen berdetasuna, euri langarra eta ardiak bazkan- elementu estetiko modura erabiltzen badira ere, landa-identitatea eta baserri giroa ez dira idealizatzen, eta betiereko baserri Arkadiatik urrun irudikatzen zaizkigu. Esan nahi baita, zuzendariak islatu nahi dutena da talka bat erreal bat gertatzen ari dela baserriaren eta hiriaren artean mugitzen diren hainbat azpi identitate horien artean. Mundu

zaharraren “gu”-aren eta modernotasunaren “ni”-aren arteko talka hori, gainera, ez da gaur egungoa, aspaldikoa baizik. Karlistaldietan hasi zen, *Handia*-n irudikatzen zaigun moduan, izan ere, XIX. mendeko gerra horiek ongi azaltzen dute euskalduntasunaren arima bikoitza, azkenean tesi honen mamia dena.

Azken hipotesiari dagokionez, hots, 2005etik aurrerako euskal zineman euskalkia nagusitu dela -natural eta sinesgarriagoa delakoan-, eta horri esker ikuslea gerturatu egiten dela, irudikatzen diren identitate-proposamen berriak naturalak emateraino, frogatu dugu egiantzekoa dela. Alabaina, ez dugu uste horren atzean batuarekiko estigmatizazio bat dagoenik. Azken batean, zinegileen hautua guztiz logikoa da, errealitatearen errepresentazioa baino ez dira egiten ari eta.

Berez, hiria euskara batuarekin lotzen da; euskalkia, aldiz, baserri eta herri txikiekin. Haatik, analizatutako sei filmetan pertsonaiek batua bigarren planoan utzi eta euskalkian nahiz tokiko hikan mintzo dira kasu gehien-gehienetan -batuan hitz egiten duen *Kutsidazu bidea*, *Ixabel*-eko Juan Martn kenduta-, elkarrizketak naturalagoak eta ondorioz sinesgarriagoak izan daitezen. Hala, *Loreak*-eko pertsonaiek, bizkaitarrez berba egiten duen Lourdesek izan ezik, beste pertsonaiek gipuzkoarrez hitz egiten dute; *80 egunean*-eko Axunek eta Maitek, aldiz, getariarrez eta Arrasateko euskalkian. *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* eta *Handia*-koek, Tolosaldeko euskaraz; *Amama*-koek gipuzkeraz eta batuan (Amaia protagonistak); *Ander*-ekoek, aldiz, Arratiako euskaraz. Beraz, euskal zinema berrian euskalkien eta tokian tokiko hitanoaren aldeko egindako apustu hori kontraste bizardo dago ETBk euskara batua estandarraren alde egindakoarekin.

Zernahi gisaz, ez gatoz bat Barambonesen (2011) iritziarekin adierazten duenean euskara batuaren erabilera zineman artifiziala eta sinesgaitza gertatzen dela, “per se”. Esan nahi baita, euskaraz egindako pelikula bat sinesgarria izan dadin, gure ustez gakoa ez dago euskalkiak erabiltzean, aktoreak antzezpen on bat egitean baizik; eta euskara batuan arituta euskalkian bezain sinesgarri edo sinesgarriagoa gerta liteke. Dena den, errealitate horren argitan batua hizkuntza arruntera gerturatu behar delakoan gaude, beti ere batua versus euskalkia planteamendutik urrun, elkarren osagarri zein aberasgarri baitira, are gehiago gakoa erabileran dagoenean. Horregatik, honako galdera erretorikoa luzatuko dugu: kaleko (eta zinemako nahiz telebistako) euskararen mesederako, ez al gaude euskara batu kolokialaren eredu baten faltan?

Horrenbestez, frogatu dugularik gure hipotesi batzuk egiantzekoak direla (eta beste batzuk ez), lehenik, ondorioztatu dezakegu euskal zinema berri honetan landa-identitatea kolektiboa bailitzan ageri dela -euskaltasunaren paradigma eta gordeleku bailitzan-, eta talkan ari dela haren baitatik sortutako identitate kaletarrarekin -euskaltasunaren hondamendia bailitzan-, gua eta nia nor baino nor.

Bigarrenik, aztertutako filmetan pertsonaiek ahalegin bat egiten dute bi munduak uztartzeko, eta hori da, hain zuzen, zinegileek irudikatu nahi dutena: pertsonaien eboluzioaren bitartez erakustea posible dela arbaso guztien arima eta misterioa sinbolizatzen duen 80 amamen landa-identitate horri kalean/hirian jarraipena ematea, bakarrik bertan iraungo baitu. Azken batean, identitatearen eraikuntzan “kanpotarraren” mehatxuaren kontra borrokatzea jada ez da elementu erabakigarria ez da. Hala ere, filmetan ohartarazten zaigu horretarako behar-beharrezkoa dela imajinario kolektiboaren gordeleku eta ustez hegemoniko den landa-identitateari lege zaharra eta banako identitatearen oztopo diren bestelako zamak kentzea. Hain zuzen ere, Rich

Harrisek (1998) dioen moduan, ingurunea eta baliabideak lortzeko lehia bortitzen ondorioz identitate ezaugarriak indartu egiten dira.

Hirugarrenik, aipatu filmetan iradokitzen zaigu loratu diren banako identitate horiek geratzeko etorri diren arren, identitate kolektiboaren elementuek garrantzitsuak izaten jarraituko dutela gure gizarte kohesioari eutsi diezaiozun. Aldi berean, ordea, pertsonaiek erakusten digute identitateak prozesu dinamikoa direla eta identitatea sortzea gizabanakoaren proiektu bilakatu dela. Azken batean, identitatea, zenbait elementuz osatua badago ere (auto-irudia, ni ideala, identitate linguistikoa, kulturala, generikoa, erlijiosoa, sexuala, memoria kolektiboa...), ez da zerbait aurretik ezarria edo/eta estatikoa, konstruktio sozial dinamikoa baizik. Amaia eta Anderren kasuan, adibidez, identitate kolektiboaren alderdi batzuei atxikiak sentitzen badira ere, “gu”-aren beste alderdi batzuk itogarri egiten zaizkie. Euskaltasunean identitatea bestearen kontra eraiki izan da; Amama-n, *80 egunean*-en eta *Ander*-en, ostera, bestea ez da arrotza, gutarra baizik.

Alde horretatik, semiologia arloan adierazia gauzatzeko adierazlea behar dugun aldetik (adierazlea zeinuaren itxura izanik), identitatea ere ezin dugu errepresentaziotik aparte ulertu, izan ere, sozialki irudikatuz gero baino ez da gertatzen. Bestela esanda, guztia existitzen da, eta guztiak balio du. Baina horretako barneratuak ditugun botere sistemak kendu behar ditugu, zeren bakarrik horrela hasiko baikara identitatea ulertzen ez dela zerbait aurretik ezarria, baizik eta etengabe berrasmutzen eta birsortzen ari den prozesu bat, existentziaren edozein arlotan, baita intimoenean ere. Sorensenek (2004) dioen bezala, gizabanakoek identitatea birsortu egiten dute, eta hari eutsi behar diotenean, “sentimenduzko komunitateari” ustez dioten atxikimendua ere (identitate kolektiboa gure kasuan) ezin da jakintzat hartu.

Azkenik, “ez-lekuaren” eremuan pausatu gara, hau da, euskal zinema berri honetan, zenbait pelikulatan irudikatzen den beste espazio erreal bat, landa. eta hiri-identitateen arteko talkatik aparte. identitarioa, erlazionala eta historikoa den leku antropologiko egonkorrari kontrajarria, erakarpin-indarra duen ez-lekuan paisaia bera protagonista bihurtu da, bertan bizi diren pertsonaien bidaide eta beraien “ez-harremanen” (iheskor eta mugatuak baitira) lekuko, baina, aldi berean, ez-lekuak immigrazioak ekarritako bestelako identitateen arragoa bihurtu dira.

Identitatearen irrintziaren sorlekura egindako bidaia harrigarri hau amaiturik, espero dugu ikerketa-ildo honek ekarpen bat egin izana euskal zinemaren baitako identitate-talka horretan sakontzeko. Hemendik aurrerako ikerketen erronka izan liteke jakitea zein alderdi ari diren indarra hartzen identitate kolektiboan, eta zeintzuk garrantzia hartzen banako identitatearen kasuan. Euskaltasun zinematografikoak, beraz, zeregin berria du: amamari loreak ematea, gugandik sortutako nia askatzen laguntzeko, beti ere jakinda euskara dela gure identitate kolektiboaren hezur mamia eta ikur.

6.- ERREFERENTZIAK

Agirre, K. (2015). *Ander or the (im)possibility of a Basque (national) cinema*. Conference: Filming Locations: the Fabric of Culture, Myth & Identity in Small Cinema.

Agirre, K. (2019). *Lenguas minorizadas en streaming: el caso del cine en euskera en Netflix*.

Amezaga, J. (2012/03/17): "Komunikabideak estrategikoak dira". *Berria*. Hemendik jasoa: <https://www.berria.eus/paperekoa/1513/004/001/2012-03-17/komunikabideak-estrategikoak-dira.htm>

Aitken, R., & Campelo, A. (2011). *The four Rs of place branding*. Journal of Marketing Management, 27(9/10), 913-933.

Alvarez Uria, Amaia (2012). *Ander eta Axun: Euskaldunen armairuak zabaltzen*. National Identities at the Intersection Conference: Literature and Visual Media. XV Forum for Iberian Studies. Oxford University, Taylor Institution.

Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Revised edition). London: Verso, eskuragarri hemen: https://is.muni.cz/el/1423/podzim2013/SOC571E/um/AndersonBImagined_Communities.pdf

Andrew, Dudley (2004). *An Atlas of World Cinema*, Framework: The Journal of Cinema and Media: Vol. 45: Iss. 2, Article 2.

Angulo, J. (1999). *Las ondas cercadas: la historia en el cine vasco*, Cuadernos de la Academia, 6, 101-115.

Anholt, Simon (2010). *Places. Identity, Images and Reputation*. Palgrave Macmillan.

Anholt, S. (2010). *Places: Identity, image and reputation*. Houndsmills, United Kingdom: Palgrave Macmillan.

Arana, E., Iturriotz, A., Azpillaga, A., Amezaga, J., Ricaud, J., Miguel de Bustos J.C. (2000). Nor Ikerketa Taldea. *Hedabideak eta Euskal Herria*. Bilbo, UEU, 16-17.

Armstrong, J. (1982). *Nations Before Nationalism*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Artola, A. (2018/01/17) Koldo Almandoz: "Normalean filmetan ageri ez den jendeaz hitz egiten du filmak". *Gara*, eskuragarri hemen:
https://www.naiz.eus/eu/hemeroteca/gara/editions/2018-01-17/hemeroteca_articles/normalean-filmetan-ageri-ez-den-jendeaz-hitz-egiten-du-filmak

Askoren artean (1999). *Euskara Biziberritzeko Plan Nagusia*. Gasteiz, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia.

Augé, M. (2009). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. (5ª ed.) Barcelona: Gedisa, eskuragarri hemen:
<https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/auge-m-1992-los-no-lugares-una-antropologia-de-la-sobremodernidad.pdf>

Azkarate, E. (2013/04/19). Edorta Arana: "EITBren eredu dikotomikoa aldatu egin behar da, gaina jo du-eta". *Goiena*, eskuragarri hemen:
<https://goiena.eus/arrasate/1386609363569-edorta-arana-eitbren-eredu-dikotomikoa-aldatu-egin-behar-da-gaina-jo-du-eta>

Azurmendi, J. (2003). *Humboldt eta Renanen nazio-kontzeptua*. *RIEV*, 48:1, S., 91-124.

Azurmendi, J. (2014). *Historia, arraza, nazioa. Renan eta nazionalismaren inguruko topiko batzuk*. Donostia: Elkar.

Bauman, Z. (2000) *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press), 86-87.

Barambones, J. (2011). "Una mirada telescópica al cine en euskera: versiones originales, dobladas y subtituladas". *Hermeneus*, 13-1, 25-59.

Barrenetxea, I. (2003). *La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine*. 78. *Ikusgaiak*. 6, 77-101.

Berthier, N. y Seguin, J.C., (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid: Casa de Velázquez.

Bilbao Terreros, G. (2013). *Baserritarra: Identity, Violence and the Other in Post-Franco Basque Cinema*. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies.

Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. London: Sage Publications.

Blanco, A. (1997). *Los afluentes del recuerdo. La memoria colectiva*. J.M. Ruiz-Vargas (com) Claves de la memoria, Madrid: Trotta.

Bland, L. (1981) *The Domain of the Sexual: A Response*. Screen Education, nº 39, p 56-57.

Bullen, M. (2003=). *Basque Gender Studies*. Reno: University of Nevada Press, 22.

Chion, Michel (1994 [1990]): *Audio-vision. Sound on Screen*, edited and translated by Claudia Grobman, New York: Columbia University Press, eskuragarri hemen:

https://monoskoorg/images/6/6d/Chion_Michel_Audio-Vision.pdf

Crenshaw, K. (1989) *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. University of Chicago Legal Forum: Vol. 1989, Article 8., eskuragarri hemen: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1052&context=uclf>

Christie, I. (2013). *Where Is National Cinema Today (and Do We Still Need It)?* Film History: An International Journal, Volume 25, Number 1-2: 19-30 (Article).

Cohan, S., and Hark, I.R. (1997). *The Road Movie Book*. London; New York: Routledge, 1-14.

Crofts, S. (1993). *Reconceptualizing National Cinema/s*. Quarterly Review of Film and Video 14, no.3, 49–67.

Davies, A. (2009). *Woman and Home: Gender and the Theorisation of Basque (National) Cinema*. Journal of Spanish Studies, Volume 10, Issue 3, 359-372.

Davies, A. (2005). *Roads to Nowhere: How Basque Terrorists Cross Space and Place in Cinema*, *Bulletin of Hispanic Studies*, 82 (3), 343-355.

Davies, A. (2012). *Spanish Spaces: Landscape, Space and Place in Contemporary Spanish Culture*. Liverpool: Liverpool University Press (Contemporary Hispanic and Lusophone Cultures).

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, eskuragarri hemen:

https://monoskoorg/images/f/fl/De_Lauretis_Teresa_Alicia_ya_no_feminismo_semiotica_cine_ES.pdf

De Lauretis, T. (2000). *La tecnología del género en Diferencias*. Madrid: Horas y horas.

De Pablo, S. (2012). *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*, Reno, Center for Basque Studies. University of Nevada.

De Pablo, S. (2008). *El linaje de Aitor en la pantalla. Cine, historia e identidad nacional en el País Vasco*, en Camarero, Gloria et al. (eds.): *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Universidad Carlos III/Ediciones JC, 105-130.

De Pablo, S. (1999). *Definición nacional e identidad nacionalista a través del cine: dos coproducciones vascas de los años ochenta*, *Sancho el Sabio*, 10, 97-105.

De Querol, R. (2016/01/25). Zygmunt Bauman: "Social media are a trap". *El País*, eskuragarri hemen:

https://english.elpais.com/elpais/2016/01/19/inenglish/1453208692_424660.html

Deutsch, K. (1966) *Nationalism and Social Communications*. 2nd Ed. New York: MIT Press.

Díaz Noci, J. (1993). *Hiria eta euskal kultura masa-komunikazioaren garaiaren sorreran*. Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía 21, 1993, 389-398.

Donald, J. (1988), *How English is it? Popular Literature and National Culture*, *New Formations*, 6, 31-47.

Doxandabaratz, Beñat (1997). Elkarrizketa Juan Miguel Gutiérrez: “Euskal zinearen erronka bere buruan sinestea da”. *Argia*, 1648, 33.

Echeverria, B. (2001). *Privileging Masculinity in the Social Construction of Basque Identity*. *Nations and Nationalisms* 7 (3): 339–63.

Egaña Etxeberria, I. (2008). *La memoria como identidad en el cine de Julio Medem : Vacas y Los amantes del círculo polar* (En línea). Trabajo presentado en I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata, Argentina.

Elsaesser, T. (1988). *National Cinema and International Television*, in C. Schneider and B. Wallis (eds) *Global Television*, New York: Wedge Press.

Evans, J. (2006). *La madre muerta* (The Dead Mother, 1993) and *Tierra* (Earth, 1995): *Basque Identity, or just the Other?*. *New Cinemas* 4, 173-83.

Fecé, J.L. (1999). *El concepto de “cine nacional” en la era de la comunicación*. “Cuadernos de la Academia-en (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España). Mayo 1999. Nº 5., 81-186.

Fernandez, L. (1997). Euskararen espazioa informazioaren autobidean, in *Jakin aldizkaria* (1997), 102. zenbakia. Donostia, Jakin, 29-46.

Frodon, J.M. (1997). *La projection nationale: cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob.

Gabilondo, J. (2003). *Uncanny identity: Violence, gaze, and desire in contemporary Basque cinema*, in Labanyi, J. (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, New York, Oxford University Press, 262-279.

Gabilondo, J., and Colmeiro, J. (2012) *Negotiating the global and the local: Andalusia, the Basque Country, and Galicia*, in Jo Labanyi and Tatjana Pavlovic (eds), *A companion to Spanish Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 88-110.

García de Cortázar, F., eta Azcona, J.M. (1991). *El nacionalismo vasco*. Madrid: Historia 16.

- Garcia Idiákez, M. (2011). *Zeluloidezko begiradak*. 1. arg., Donostia: Elkar.
- García Espinosa, J. (1996). *La doble moral del cine*. Ollero & Ramo Editores. Madrid.
- Garcia Espinosa, J. (1996) Telos 34: Las telecomunicaciones como factor estratégico. *La doble moral en el cine*, eskuragarri hemen:
<https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero034/la-doble-moral-en-el-cine/>
- Gardies, A. (1993). *L'espace au cinema*. Paris, Meridiens Klincksieck.
- Garzia, J.; Idoia;; Zallo, R. (1999). *Espacio comunicativo y cultural en el País Vasco: identidades culturales, euskera y opinión pública*, in Gomez Uranga, Mikel;
- Geli, C. (2019/01/31): Marc Augé: “Con la tecnología llevamos ya el ‘no lugar’ encima, con nosotros”. *El País*, eskuragarri hemen:
https://elpais.com/cultura/2019/01/31/actualidad/1548961654_584973.html
- Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell.
- Gemmell, N. (2014): The new female gaze is shocking for its novelty and audacity. *The Australian*, 10 de mayo, eskuragarri hemen:
<http://www.theaustralian.com.au/news/features/the-new-female-gaze-is-shocking-for-its-novelty-and-audacity/story-e6frg8h6-1226906389343>
- Giddens, A. (1991) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- González-Allende, I. (2015), *The Basque Big Boy? Basque Masculinities in Vaya Semanita*. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 21.1, 19-37.
- Gostin, A. (2015). *XX. mende erditik aurrerako indarkeria politikoaren errepresentazioa euskarazko fikziozko ikus-entzunezkoetan*. (Doktorego-tesia). Mondragon Unibertsitatea.
- Guibernau, M. (1996). *Nationalisms: The Nation-state and Nationalism in the Twentieth Century*. Cambridge Polity
- Guibernau, M. (1999). *Nations without States*. Cambridge, Polity Press,.

- Guibernau, M. (2003). *Nationalism and Intellectuals in Nations without States: The Catalan Case*, Political Studies, Vol. 48.
- Hall, S. (1997). *The Work of Representation*. In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by Stuart Hall. London: Sage, 13-74.
- Hepburn, E. (2007). *The New Politics of Autonomy: Territorial Strategies and the Uses of European Integration by Political Parties in Scotland, Bavaria, and Sardinia, 1979-2005*. Doctoral thesis, Florence: Department of Political and Social Sciences of the European University Institute.
- Will Higbee, W. and Lim, S.H. (2010). *Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies*, Transnational Cinemas, vol. 1, no. 1, 7-21.
- Higson, A. (1989). *The Concept of National Cinema* in Screen Vol 30, no. 4.
- Higson, A. (2000). *The Limiting Imagination of National Cinema*. Cinema and Nation Ed. Mette Hjort New York: Routledge, 63-73.
- Hjort, M. (2005). *Small Nation, Global Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, Public Worlds Series.
- Hjort, M., and Petrie, D. (2007). *The Cinema of Small Nations*, edited by Mette Hjort and Duncan Petrie, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Hobsbawm, E. (1987). *The Age of Empire: 1875-1914*. New York: Vintage Books.
- Hobsbawm, E. (1991). *Nation and Nationalism since 1780: Programme, Myth and Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. (1995). *Historia del siglo XX 1914-1991*, Barcelona: Crítica, 198.
- Hroch, M. (1985). *Social Preconditions of National Revival in Europe*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Hroch, M. (1993). *From National Movement to the Fully-formed Nation: the nation-building process in Europe*, New Left Review 198, London.

Isasi, X. (2002). Koldo Mitxelena-ren ghetotik euskararen unibertsora, in *Jakin aldizkaria* (2002), 130-131 zenbakiak. Donostia, Jakin, 79-93.

Izagirre, K. (1996). *Gure zinemaren historia petrala*. Donostia: Susa.

Izard, N. (2003). *La verosimilitud en la traducción para el doblaje: una reflexión didáctica*. IAIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Vol. II. Ed. Muñoz Martín, Ricardo. Granada: AIETI, 249-262.

Jordan, B. and Morgan-Tamosunas, R. (1998). *Contemporary Spanish Cinema* (Manchester: Manchester U.).

Kennedy, T. (2007). *Cinema Regarding Nations: Re-imagining Armenian, Kurdish, and Palestinian national identity in film*. PhD Thesis, Department of Film, Theatre, and Television at the University of Reading, UK.

Lasagabaster, I.; Letamendia, F.; Zallo, R. (koordinatzaileak, 1999). *Propuestas para un nuevo escenario: democracia, cultura y cohesión social en Euskal Herria*. Bilbo, Manu Robles-Arangiz Institutua, 387-534.

Lasagabaster, J.M. (1995). *The Promotion of Cultural Production in Basque*. EN, Graham, GB: Oxford University.

Lawler, S. (2008). *Identity: sociological perspectives*. Cambridge: Polity Press, 2, 11, 149.

Ledo Andión, M., López Gómez, A.M., Pérez Pereiro, M. (2016): *Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones*. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71: 287-331, eskuragarri hemen:

<http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1097/17es.html>

Leranoz, A. (2019): *Zombis, vampiros, momias e imaginario euskaldun en la trilogía *Ataun of the Dead* (2011-2019)*. Guregandik Argentina, eskuragarri hemen:

<http://arturocampion.com.ar/libros/Guregandiks/gure15/texto10.pdf>

Leoné, S. (2012). *Euskal Herria existe porque hemos sido capaces de imaginarla*. En Revista Garaia Nafarroa. Manu Robles-Arangiz Institutua, 1. Iruña, 3-10.

Lobera, A. (2007). *Euskara eta euskal kultura, domina baten aurpegi biak*. Bat Soziolinguistika aldizkaria, 65. zbk., eskuragarri hemen:

<http://www.soziolinguistika.org/files/Anjel%20Lobera.pdf>

Lobera, A. (2007). "Euskara eta euskal kultura. Domina baten aurpegi biak". BAT Soziolinguistika aldizkaria. 65. zkia., 39-47.

Llobera, J. (2001). *Hizkuntzaren indarra identitate nazionalean. Mendebaldeko Europaren esperientzia*. BAT Soziolinguistika aldizkaria, 39. zkia., 63-81.

Macias, J. (2010): *Cine Vasco. ¿Un debate cerrado?* Zer aldizkarian, Bol. 15, zenb. 28, 31-48.

Manias, M. (2013). *Euskarazko fikziozko zinemaren susperraldi hauskorra (2005-2012)* 85. Ikusgaiak. 8, 85-108.

Martin-Barbero, J. (1988). *Communication from culture: The crisis of the national and the emergence of the popular*, Media, Culture and Society 10(4), 447-466.

Martín-Barbero, J. (1993). *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*. London: Sage Publications.

Martín-Estudillo, L. (2007)- *El hacha en la sangre. Nacionalismo y masculinidad en Vacas*, de Julio Medem. Journal of Spanish Cultural Studies, 8: 3, 341-355.

Martinez, J. (2014). *Gure (zinemaren) Sor Lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisisa*. (Doktore-tesia). Euskal Herriko Unibertsitatea.

Martinez de Luna, I. (2007/02/09) *Euskal nortasuna eta kultura XXI. mendearen hasieran*. Euskonews, eskuragarri hemen:

<http://www.euskonews.com/0381zbk/gaia38102eu.html>

- Marti-Olivella, J. (1997). *Invisible Otherness: From Migrant Subjects to the Subject of Immigration in Basque Cinema*. Douglass et al. *Basque Cultural Studies*, 205-26.
- Martí-Olivella, J. (1997). (M)Otherly Monsters: Old Misogyny and/in New Basque Cinema. *Anuario de Cine y Literatura en Español* 3: 89–101.
- Mentxakatorre, J. (2016). *Euskal mitologiak eta identitateak. Mariren eduki sinbolikoak*. Jakin, eskuragarri hemen: <http://www.jakin.eus/gogoeta/artikuluak/euskal-mitologiak-eta-identitateak-mariren-eduki-sinbolikoak/154>
- Miller, D. (1995). *On Nationality*. Oxford: Clarendon.
- Mitxelena, K. (2001). *Koldo Mitxelena gure artean*. Irun, Alberdania (Anjel Lertxundi eta Inazio Mujikaren edizioa).
- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Mulvey, Laura (1975). *Visual Pleasure and Narrative*. *Cinema Screen* 16.3 Otoño, 6-18. Glasgow: Oxford University Press.
- Nor ikerketa-taldea (2000). *Hedabideak eta Euskal Herria*. Bilbo, UEU.
- Odriozola, J.M. (2014/10/01) *Eskoziarren identitatea*. Berria, eskuragarri hemen: http://www.berria.eus/paperekoa/1832/020/003/2014-10-01/eskoziarren_identitatea.htm
- Olafsson, B.G. (1998) *Small States in the Global System: Analysis & Illustrations from the Case of Iceland*. Aldershot: Ashgate.
- Ortiz-Osés, A.; Mayr, F. K. (1982). *El inconsciente colectivo vasco. Mitología cultural y arquetipos psicosociales*. Txertoa, Donostia.
- Pérez Gómez, Á. (1986). *Cine vasco*, Reseña de literatura, arte y espectáculos, nº 164:21.
- Perriam, C. (2013). *Spanish Queer Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 61-62.
- Poirier, C. (2004). *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?* – Tome 1. Sainte-Foy (Québec) Canada: Presses de l'Université du Québec.

- Rawle, S. (2018). *Transnational Cinema: An Introduction*. London: Palgrave.
- Renan, E. (1996). *What is a Nation?* in Eley, Geoff and Suny, Ronald Grigor, ed. *Becoming National: A Reader*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Rich Harris, J. (1998). *The Nurture Assumption: Why Children Turn Out the Way They Do*. New York: The Free Press: 20.
- Roberts, A. (1999). *Beyond the Flawed Principle of National Self-Determination, in People, Nation, and State: The Meaning of Ethnicity and Nationalism*. Edited by Edward Mortimer. London: I.B. Tauris.
- Roldán Larreta, C. (1995). *La producción cinematográfica en el País Vasco; desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Roldán Larreta, C. (1996). *Euskara y cine: una relación conflictiva*. *Fontes Linguae Vasconum*, nº 71, 163-176.
- Roldán Larreta, C. (2000/09/20). *Euskal zinema laurogeita hamarreko hamarkadan. Nortasun krisia bizi al du egungo euskal zinemak?* *Euskonews & Media* 92. zbk., eskuragarri hemen: <http://www.euskonews.com/0092zbk/gaia9201eu.html>
- Roldán Larreta, Carlos (2004). *Paisaje después de la batalla: Una aproximación al cine vasco contemporáneo*. *Revista Internacional de los Estudios Vascos = Nazioarteko Eusko Ikaskuntzen Aldizkaria* (49), 551-595.
- Rosen: (1995). *El concepto de cine nacional en la nueva era mass mediatica*. In S. Zunzunegui & M. Palacio, *Historia general del cine* (Libk. VII, or. 115–149). Madrid: Catedra.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Sareinak taldea (2010), *Milia balitz lamia... lesbianismoa eta euskal literatura* in Egaña, I. (koord.), *Desira desordenatuak: Queer irakurketak (euskal) literaturan*, Donostia: *Utriusque Vasconiae*, 87-103.

- Sanchez Carrión, J.M (1987). *Un futuro para nuestro pasado*. Donostia, Elkar (2. argitaraldia: 1991, Donostia, Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo eta Adorez eta Atseginez Mintegia).
- Schlesinger: (1991). *Media, State and Nation: Political Violence and Collective Identities* (London: Sage), 170.
- Seidler, V. J. 1997. *Man Enough: Embodying Masculinities*. London: Sage.
- Smith, A.D. (1986). *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell.
- Smith, A.D. (1993). *A Europe of Nations. Or the Nation of Europe?* Journal of Peace Research. Vol. 30, No.2: 129-135
- Smith, A.D. (1995). *Nations and Nationalism in a Global Era*. Cambridge, UK: Polity
- Sorlin: (1977). *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne.
- Sorensen, G. (2006). *The transformation of the state: Beyond the myth of retreat*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Stone, R. & Rodríguez, M. (2015). *Basque Cinema: A Cultural and Political History*. IB Tauris.
- Txillardegui (1972). *Hizkuntza eta pentsakera / Larresoro*. -Bilbao : Mensajero.
- Unsain, Jose Mari (1985). *El cine y los vascos*. Donostia: Eusko Ikaskuntza/Filmoteca Vasca.
- Vallín: (2015/09/15). Cineastas que se acogen a sagrado. *La Vanguardia*, eskuragarri hemen: <https://www.lavanguardia.com/cine/20150921/54436704947/cineastas-sagrado-festival-san-sebastian.html>
- Vitali, V. & Willemen:, Eds. (2006) *Theorising National Cinema*. London: BFI Publishing.
- Weber, Max (1991). "Politics as a Vocation" in GERTH, H.H.; WRIGHT, Mills, C. (eds.): *From Marx Weber: essays in sociology*, London: Routledge [1948].

Zulaika, J. (2003). *Anthropologists, Artists, Terrorists: The Basque Holiday from History*. *Journal of Spanish Cultural Studies* 4.2, 139-50.

Zallo, R. (2011). *Estructuras de la comunicación y de la cultura. Políticas para la era digital*. Barcelona: Gedisa.

Zuberogoitia, A. (2003): *Euskararen presentzia gaur egungo prentsa elebidun abertzalean* (Doktorego-tesia). Euskal Herriko Unibertsitatea: eskuragarri hemen:
http://www.euskara.euskadi.net/appcont/tesisDoctoral/PDFak/AITOR_ZUBEROGOITI_A.pdf

Zuberogoitia, A. (2003). *Globalizazio garaiotarako biziraupen-estrategia bat euskal hizkuntza-komunitatearentzat*. Soziolinguistika klusterra, eskuragarri hemen:
<http://www.soziolinguistika.org/node/1143>

Zunzunegui, S. (1985). *El Cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.

7.- FILMEN FITXA TEKNIKO ETA ARTISTIKOA

Kutsidazu bidea, Ixabel (2006)

Zuzendaria: Fernando Bernués, Mireia Gabilondo

ekoizpena: Eneko Olasagasti, Unai Ibarbia

Gidoia: Nagore Aranburu, Fernando Bernués, Mireia Gabilondo, Joxean Sagastizabal, Carlos Zabala

Musika: Iñaki Salvador

Argazkia: Gaizka Bourgeaud

Muntaia: Moztu

Arte zuzendaria: Luisa Lopez Telleria

Jantziak: Luis. M. Olmo

Aktoreak: Ainere Tolosa, Mikel Losada, Iñake Irastorza, Mireia Gabilondo, Iñaki eta Xabier Zapirain Retegi, Maite Arrese, Asier Hormaza, Ana Elordi, Joseba Apaolaza, Lierni Fresnedo, Anjel Alkain, Egoitz Lasa, Jose Ramon Soroiz, Sara Cortazar, Aintzane Zigordia

Iraupena: 97 minutu

Sariak eta izendapenak:

-Peñíscolako Zinema Jaialdia: Epaimahaiaren sari berezia

-European Minority Film Festival: European Minority Film Award

Ander (2009)

Zuzendaria: Roberto Castón

Ekoizpena: José María Gonzalo, Fernando Díez

Gidoia: Roberto Castón

Musika: -

Argazkia: Kike López

Muntaia: Iván Miñambres

Jantziak: Atoya Arandigoyen

Aktoreak: Josean Bengoetxea, Christian Esquivel, Mamen Rivera, Pilar Rodríguez, Leire Ucha, Pako Revueltas, Pedro Otaegi, Eriz Alberdi, Juantxo Kerejeta, Jose Kruz Gurrutxaga

Iraupena: 128 minutu

Sariak eta izendapenak:

-Berlingo Zinema Jaialdia: CICAÉ saria

-Festival de Cine de Punta del Este (Uruguai) Zinema Jaialdia: Film, Zuzendari eta

-Aktore onenaren (Josean Bengoetxea) sariak

-CineHorizontes Marsella: Epaimahaiaren sari nagusia

-Mediterranean Film Festival (Roma): Epaimahairen aipamen berezia

-Queer Lisboa Film Festival: Film eta aktore onenaren (Josean Bengoetxea) sariak

-Festival Premiers Plans d'Angers: Aktore onenaren saria (Josean Bengoetxea)

- Festival Mix Max Brasil: Publikoaren saria
- Festival CinHomo (Valladolid): Film onenaren saria
- Lesgaicinemad: Film onena (Epaimahaiaren saria) eta Publikoaren saria espainiar film onenari
- Izendapena Europako Parlamentuko Lux sarirako

80 egunean (2010)

Zuzendaria: Jon Garaño, Jose Mari Goenaga

ekoizpena: Xabier Berzosa, Iñigo Obeso

Gidoia: Jon Garaño, Jose Mari Goenaga

Musika: Pascal Gaigne

Argazkia: Javier Agirre

Muntaia: Raúl López

Arte zuzendaria: Menó Martin

Jantziak: Saioa Lara

Aktoreak: Itziar Aizpuru, Mariasun Pagoaga, Jose Ramon Argoitia, Ane Gabarain, Zorion Egileor

Iraupena: 105 minutu

Sariak eta izendapenak:

- EHGAM Sariak: Urrezko hirukia
- Donostiako Zinemaldia: San Sebastian Film Commission eta Sebastiane sariak
- Hamburg Queer Film Festival (Alemania): Globala saria (Publikoaren saria)
- Festival Internacional D'Arras (Frantzia): Epaimahiaren aipamen berezia eta Publikoaren saria

- Meziprata Queer Film Festival (Txekiar Errepublikak): Film onenaren saria
- Festival Internacional de Tarapacá (Txile): Film onenaren saria
- Festival International du Premier Film d'Annonay (Frantzia): Epaimahaiaren sari berezia
- Amsterdam LGTB film Festival (Holanda): Publikoaren saria eta Epaimahai helduen saria
- Festival de cine español de Nantes (Frantzia): Fundación Borau-Opera prima saria
- Festival de cine de Guadalajara (Mexiko): Epaimahaiaren aipamen berezia (Itziar Aizpuru)
- Festival Cinhomo (Valladolid): Epaimahaiaren saria eta Publikoaren saria
- Festival del Cinema Europeo de Lecce (Italia): Gidoi onenari saria
- Torino GLBT Film Festival (Italia): Epaimahaiaren aipamen berezia
- Mix Milano Film Festival (Italia): Film onenaren saria
- Cinespaña Toulouse (Frantzia): Gidoi onena, Emakumezkoen antzezpen onena (Aizpuru/Pagoaga) eta Publikoaren saria
- Festival Gay de la Costa del Sol: "Clavel de plata" film onenari
- CineHorizontes Marsella: Sari nagusia
- Mix Brasil Rio & Sao Paulo (Brasil): Publikoaren saria
- Face a face Sain Etienne (Frantzia): Film onena
- Festival des images aux mots (Frantzia): Publikoaren saria
- Festival Internacional de Cine Llamale H. (Uruguai): Epaimahaiaren aipamen berezia
- Festival LesBiGayTrans de Paraguay: Gai lesbikoak jorratzen dituen film onena

Loreak (2014)

Zuzendaria: Jon Garaño, Jose Mari Goenaga

ekoizpena: Xabier Berzosa, Iñigo Obeso, Iñaki Gomez

Gidoia: Jose Mari Goenaga, Jon Garaño, Aitor Arregi

Musika: Pascal Gaigne

Argazkia: Javier Agirre

Muntaia: Raúl López

Arte zuzendaria: Mikel Serrano

Jantziak: Saioa Lara

Aktoreak: Itxiar Ituño, Nagore Aranburu, Itziar Aizpuru, Josean Bengoetxea, Egoitz
Lasa, Jose Ramon Soroiz, Ane Gabarain, Jox Berasategi

Iraupena: 99 minutu

Sariak eta izendapenak:

-Donostiako Zinemaldia: Signis sariaren aipamena berezia

-Latin Beat Japan: Aktoresei saria

-Palm Springs Film Festival (AEB): Latino Award

-Premios Feroz: Bigarren mailako aktore onena (Itziar Aizpuru)

-Premios CEC: Bigarren mailako aktore onena (Itziar Aizpuru)

-Premi Sant Jordi: Espainiako Film onena

-Bartzelonako Zinemaldia: Film onena eta Euskarazko film onena

-Premios Alfa y Omega: Bigarren mailako aktore onena (Itziar Aizpuru)

-Spirit of Fire Film Festival (Siberia): Film onena

-Gasteizko Euskal Zinearen Astea: Film onena

-BRAM! Mostra de Cinema: Epaimahai gaztearen saria

-Premios de la Crítica Musical Cinematográfica Española: Musika konposatzaile onena:
Pascal Gaigne

-Premios San Pancraccio del Festival de Cáceres: Zuzendaritza onena (Garaño & Goenaga)

-Bergamo Film Meeting: Hirugarren Saria

-Premios Proyecta 2015: Poster onena (Iker Ayestaran)

-Cine Ceará Fortaleza (Brasil): Aktoresa onena (Itziar Ituño)

-EZAE Saria: Euskal Zine Aretoen saria

-Festival Cinespaña Toulouse: Aktoresa onena (Itziar Ituño)

-Festival Cinespaña Toulouse: Musika onena (Pascal Gaigne)

-Cinehorizontes Marsella: Aktoresa onena (Nagore Aranburu)

-Argia Sariak: Merezimenduzko saria

-Oscar Sarietarako aurre-hautagaia

-2 izendapen Goya Sarietarako

-6 izendapen Feroz Sarietarako

-5 izendapen CEC Dominetara

Pikadero (2015)

Zuzendaria: Ben Sharrock

Ekoizpena: Iruñe Gurtubai

Gidoia: Ben Sharrock

Musika: Atzi Muramatsu

Argazkia: Nick Cooke

Muntaia: Karel Dolak

Arte zuzendaria: Eider Ruiz

Jantziak: Leire Orella

Aktoreak: Barbara Goenaga, Joseba Usabiaga, Zorion Egileor, Itziar Lazkano, Lander Otaola, Pedro Arnáez

Iraupena: 99 minutu

Sariak eta izendapenak:

-Edinburgh International Film Festival: Michael Powell Film onenaren saria

-Ischia International Film Festival (Italia): Zuzendari onenaren saria

-Brussels International Film Festival: Cineuropa saria

-Kiev Molodist International Film Festival (Ukraina): Film onenaren saria

-Zurich International Film Festival: Kritikaren saria

-Tirana International Film Festival (Albania): Aktore onenaren saria (Barbara Goenaga)
eta Editore onenaren saria

-Evolution Mallorca International Film Festival: Zuzendari onenaren aipamen berezia

-Bartzelonako Zinemaldia.Cat Jaialdia: Film onenaren aipamen berezia

***Amama* (2015)**

Zuzendaria: Asier Altuna

Ekoizpena: Marian Fernandez Pascal

Gidoia: Asier Altuna, Telmo Esnal

Musika: Javi P3z, Mursego

Argazkia: Javier Agirre

Muntaia: Laurent Dufreche

Arte zuzendaria: Mikel Serrano

Jantziak: Leire Orella

Aktoreak: Iraia Elias, Kandido Uranga, Klara Badiola, Ander Lipus, Manu Uranga, Amparo Badiola, Nagore Aranburu

Iraupena: 103 minutu

Sariak eta izendapenak:

- Donostiako Nazioarteko Zinemaldia: Euskal Zinemaren Irizar saria, Euskal gidoi onenaren saria eta Signis saria
- Grenobleko Ojoloco Zinema Festibala: Ikusleen Saria pelikularik hoberenari
- Festival de Cinema Espagnol de Nantes: Epaimahai Gaztearen saria film hoberenari
- Bartzelonako Zinemaldia.Cat Jaialdia: Fikziozko film onenari emandako Urrezko Txapela
- Fajr International Film Festival (Iran): Silver Simorgh Gidoi onenaren saria
- Cinemed Montpellier: Musika Onenaren eta Gazteriaren Aipamen Berezia
- Ciudad de Tudela Zinema festibala: Vianako Printzea Zuzendaririk Hoberena eta Publikoaren saria
- Festival de Cine Español y Latinoamericano de Ajaccio (Frantzia): Epaimahaiaren sari nagusia
- Euskal Zinemaren Astea: Film onenaren saria
- Catania FilmFest – Gold Elephant World: Europako film onenaren saria
- Festival de Cine Ceará (Brasil): Kritikaren saria, Argazki onenaren saria eta Arte zuzendaritza onenaren saria

-Izendapena Goya Sarietarako (Aktore berri onena)

Handia (2017)

Zuzendaria: Aitor Arregi, Jon Garaño

ekoizpena: Xabier Berzosa, Iñigo Obeso, Iñaki Gomez

Gidoia: Andoni de Carlos, Jose Mari Goenaga, Jon Garaño, Aitor Arregi

Musika: Pascal Gaigne

Argazkia: Javier Agirre

Muntaia: Raúl López, Laurent Dufreche

Arte zuzendaria: Mikel Serrano

Jantziak: Saioa Lara

Aktoreak: Joseba Usabiaga, Eneko Sagardoy, Iñigo Aranburu, Ramon Agirre, Aia Kruse

Iraupena: 114 minutu

Sariak eta izendapenak:

-Donostiako Nazioarteko Zinemaldia: Epaimahaikideen Sari Berezia, Euskal Film onenari Irizar saria

-Festivalers Zinemaldia: Zuzendari onenak eta Film onena

-Noir in Festival di Como e Milano: Film onena

-Premios Feroz: Poster onena (Iñaki Villuendas), Musika onena (Pascal Gaigne)

-Premios Medallas CEC: Aktore berri onena (Eneko Sagardoy), Musika onena (Pascal Gaigne)

-Goya sariak: Aktore berri onena (Eneko Sagardoy), Gidoi original onena (Aitor Arregi, Andoni de Carlos, Jon Garaño, Jose Mari Goenaga), Edizio onena (Laurent Dufreche, Raúl López), Produkzio zuzendaritza onena (Ander Sistiaga), Musika onena (Pascal Gaigne), Argazki zuzendaritarik onena (Javier Agirre), Arte zuzendaritarik onena (Mikel Serrano), Efektu berezi onenak (Jon Serrano, David Heras), Jantzien diseinu onena (Saioa Lara), Makillaje eta ile-apainketa onena (Ainhoa Eskisabel, Olga Cruz, Gorka Agirre),

-Zinemaldia Cat de Barcelona: Film onena

-Festival de Punta del Este de Uruguay: Aktore onena (Eneko Sagardoy)

-Días de Cine – TVE: "Somos Cine" Saria

-Gasteizko Euskal Zinearen Astea: Film onena

-Premios Union de Actores: Aktore berri onena (Eneko Sagardoy)

-Premios Platino: Balore eta hezkuntzan saria

-Premios Panorama Audiovisual: Egite tekniko onena Zinearen alorrean

-EZA E Saria: Euskal Zine Aretoen saria

-Waterloo Historical Film Festival (Britainia Handia): Aktore onena (Eneko Sagardoy)

-CYGNUS sariak: Ekoizle onena (Ander Sistiaga)

-Aurre-hautagaitza Oscar Sarietarako

-13 izendapen Goya Sarietarako

-4 izendapen Feroz Sarietarako

-2 izendapen Forqué Sarietarako

-6 izendapen CEC Dominetara

-Izendapena ASECAN Sarietarako

-2 izendapen Platino Sarietarako

-2 izendapen Fenix Sarietarako

-Izendapena Fugaz Sarietarako

-Hautagaitza Ariel Sarietarako

Oreina (2018)

Zuzendaria: Koldo Almandoz

Ekoizpena: Marian Fernandez Pascal

Gidoia: Koldo Almandoz

Musika: Elena Setién, Ignacio Bilbao

Argazkia: Javier Agirre

Muntaia: Laurent Dufreche

Arte zuzendaria: Mikel Serrano

Jantziak: Leire Orella

Aktoreak: Laulad Ahmed Saleh, Patxi Bisquert, Ramon Agirre, Erika Olaizola, Iraia Elias

Iraupena: 88 minutu

Sariak eta izendapenak:

-Donostiako Nazioarteko Zinemaldia: Euskal Zinemaren Irizar saria

-CineHorizontes Marsella: Epaimahaiaren aipamen berezia

-Festival Internacional de Cinema em Balneário Camboriú (Brasil): Kritikaren saria