

ARANTXA LAZCANO : *LOS AÑOS OSCUROS*, EL OTRO ESPEJO DE EUSKADI

PILAR MARTÍNEZ-VASSEUR

Université de Nantes

Amo a la gente que padece en la creación, pintando, escribiendo o haciendo cine... Prefiero a los vacilantes, a los que hacen de sí mismos un castillo de antemano ingobernable y no urbanizaciones de 1000 parcelas. Los que parecen jugarse el destino en una obra y no los que esparcen como una múltiple ocasión la biografía. Estos últimos son, por lo común, diáfanos, da más gusto, en general, pasear con ellos y suelen tener el alma a flote¹.

Arantxa Lazcano, cineasta vasca reúne en su persona la pertenencia a dos colectivos: el vasco y el femenino, que podrían cargar de significado una obra que se define por sí misma.

Me parece necesario pues para evitar toda ambigüedad dar una serie de precisiones sobre el cine femenino/feminista en España así como sobre el cine vasco para mostrar de qué manera su obra se inserta en ambos.

CINE FEMINISTA, CINE DE MUJERES O SIMPLEMENTE... CINE

El título que reúne a los diferentes autores de esta publicación, así como los diferentes enfoques que se encontrarán sin duda alguna en sus páginas, me obliga a hacer una pequeña digresión antes de entrar a analizar la película de Arantxa Lazcano.

¹ Vicente Verdú, en *El País*, el 19.05.1983, refiriéndose a Victor Erice tras la proyección de *El Sur*.

¿Se puede hablar en la actualidad y de forma general de un cine femenino, de una literatura femenina o de un arte femenino?

Las posibles respuestas con sus matizaciones respectivas, para el caso español, podrían ser por sí mismas, y sin duda lo serán, objeto de uno de los capítulos de este libro. No entraré pues en el debate de fondo, me limitaré simplemente a exponer con brevedad mi punto de vista sobre el tema para que las páginas siguientes puedan ser entendidas dentro de unos parámetros previamente establecidos.

Cuando en los años setenta las feministas se acercaron al cine como medio cultural y de transmisión de ideas, se propusieron descubrir y analizar qué tipo de representaciones, de significados, creaba el cine sobre la mujer y cómo se construían estos significados. Para ello decidieron centrarse, sobre todo, en el Cine Clásico de Hollywood por ser el cine que más se veía en el mundo. Es decir, el objetivo principal era analizar las imágenes que se daban de la mujer a nivel visual y narrativo, las funciones que cumplían las mujeres dentro de la estructura narrativa de las películas, las funciones que no ejercían, y por qué las mujeres no eran nunca representadas¹.

Las feministas empezaron por denunciar que en el Cine clásico el discurso de la mujer estaba ausente, ya que los personajes femeninos ni contaban sus historias ni controlaban sus imágenes.

Se analizó pues en primer lugar a la mujer como imagen, para pasar a continuación a un estudio pormenorizado y controvertido sobre la espectadora.

No es el lugar para debatir de estos temas y me centraré mas bien sobre la existencia o no en España de un cine feminista o simplemente de un cine hecho por mujeres.

Los cuadros, las novelas o las películas hechas por las mujeres pueden ser o no ser feministas, y es posible afirmar, aunque algunas feministas discreparán, que los hombres pueden producir obras de carácter feminista. Puede considerarse el desacuerdo con el último punto, en cuanto conlleva otro problema, implícito ya en el mismo momento en que nos lo planteamos, el problema de la autoría. El llamado “feminismo” de una

¹ Antecedente fundamental dentro de esta línea, y uno de los libros más citados, es la obra de Molly Haskell, *From Reverence to Rape, The Treatment of Women in the Movies*, Chicago y Londres : The University of Chicago Press, 1987, 1^{ere} ed. : 1973.

obra ¿está allí por las características de su autor, por ciertas características de la obra en sí o por el modo en que “ se lee “? Las cuestiones de autoría y “ texto ” que parecen centrales en cualquier debate sobre las relaciones entre el cine feminista y el cine realizado por mujeres, es un tema sobre el que valdría la pena debatir en profundidad dada su amplitud y la escasa bibliografía de la que se dispone en España al respecto¹. En el caso que me ocupa nos limitaremos a preguntarnos con Annette Kuhn² ¿Cómo se prodría definir un texto femenino? ¿Podemos tomar “ lo femenino ” como principio de organización textual, como característica del texto mismo? ¿Qué posible lazo puede haber entre una característica que informa la estructura y la organización de un texto y el sexo?

En lo que se refiere a la literatura, la novelista española Soledad Puértolas contesta así a la pregunta: ¿Existe una literatura femenina?

Si tanto se nos pregunta a las mujeres por nuestras circunstancias — más bien limitaciones, según se nos recalca una y otra vez. ¿Por qué a nadie se le ocurre dirigir el interrogatorio hacia los hombres que escriben? ¿Es que ellos no tienen circunstancias ni limitaciones ? ... ¿Es que todos los hombres que escriben se olvidan — o la trascienden — de su estúpida o terrible condición masculina cuando escriben? ... ¿Pero es que no habíamos quedado una vez muy lejana, muy remota, pero una vez inmemorial, según yo había creído entender, que el arte no era cosa de los sexos, sino de las personas que, siendo hombres, eran capaces de hablar de las mujeres como si fueran mujeres, o personas que, siendo mujeres, hablaban con dominio de los hombres, personas³.

En relación con el cine, y de forma más precisa si nos referimos al cine español, preguntas similares fueron hechas a las realizadoras Pilar Miró, Gracia Querejeta, Isabel Coixet o Iciar Bollaín durante el último festival de San Sebastián. Las respuestas se prodrían resumir, utilizando el mismo tono defensivo que el expresado por Soledad Puértolas en *El País*, en la intervención de Pilar Miró:

¹ Un coloquio, seguido de una publicación sobre el tema de la autoría y del “ texto ” tendrá lugar en Nantes en 1997, organizado por el grupo de investigación de l’U.F.R. de Langues de la Universidad de Nantes : Centre de Recherches sur les identités nationales et l’interculturalité (C.R.I.N.I.).

² Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid : Cátedra, 1991.

³ Soledad Puértolas *El País*, 01/09/1996, p. 9.

Nos limitamos a hacer cine, bueno o malo, y en ese caso la contestación la tienen ustedes...¹.

En el contexto cinematográfico español de las dos últimas décadas hay que señalar la aparición de un número importante de realizadoras, fenómeno inédito en el período anterior.

La pionera será Pilar Miró que termina su primera película en 1976 y desde entonces hasta 1996 realiza 8 largometrajes, sin olvidar sus responsabilidades en T.V.E. y en la Dirección General de Cine durante los primeros gobiernos socialistas. Josefina Molina *Función de noche* (1981), *Esquilache* (1989) y Rosa Vergés *Boom, Boom* (1989) serán las principales cineastas de esta década de los 80.

Los 90 verán surgir un gran número de mujeres, la mayoría de menos de 30 años que se lanzan a la realización tras pasar por una etapa de actrices (Iciar Bollaín), de guionistas (Azucena Rodríguez) o directamente, tras cursar estudios en las diferentes escuelas cinematográficas creadas en esta década (Arantxa Lazcano, Marta Ballebó, Isabel Coixet, María Miró, Gracia Querejeta, Mónica Laguna, Chus Gutiérrez, etc., etc.).

Sin embargo una cosa es constatar la importancia cuantitativa de las mujeres en el mundo del cine y otra muy diferente sería concluir que en España se está haciendo en estos últimos años cine femenino o cine feminista. Sería más pertinente el clasificar las películas realizadas en función de los diferentes géneros cinematográficos abordados que tomar "lo femenino" como elemento esencial de clasificación.

En función pues de este primer criterio, podríamos afirmar que una gran parte de las cineastas de los 90 se "estrenan" con comedias. Es el caso, sin citar de manera exhaustiva, de Rosa Vergés *Boom, Boom, Souvenir*; Chus Gutiérrez, *Sexo oral*; Azucena Rodríguez, *Puede ser divertido*; Iciar Bollaín ¿ *Hola estás sola?*; Eva Lesmes *Pon un hombre en tu vida*.

Se trata de comedias más en la línea de *Opera Prima* de Fernando Trueba que de las comedias esperpénticas de un Berlanga o de lo que más

¹ *El Mundo*, 23/09/1996.

tarde se dio en llamar las “españoladas” de Pedro Lazaga y Mariano Ozores.

El resto de las cineastas realizan obras que podríamos calificar como testimoniales, intimistas, dramas, etc.

Para concluir este somero planteamiento de la problemática en torno al cine femenino/cine feminista en España evocaremos un caso paradójico e insólito del cine español. Se trata de Pedro Almodóvar quizás el único realizador que pueda ser considerado como feminista en el contexto cinematográfico de la España de las dos últimas décadas.

Si por una parte el cineasta se burla de la militancia feminista, la locutora de *Matador*, por ejemplo, expresa el malestar de las feministas porque la defensora de Angel es una mujer y subraya su “cinismo espantoso”. Así mismo la abogada feminista en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es sorprendentemente dura cuando una mujer va a exponer su caso: “Ud no es una feminista, es una hija de perra” le contesta Pepa. Por otra parte ya en 1980 Almodóvar señalaba que

Pepi Luci, Bom y otras chicas del montón [era] una película feminista, porque trata de mujeres absolutamente dueñas de su destino¹.

Analizando sus obras posteriores podemos observar que el director siempre se ha mantenido en esta línea. La película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es la representación de un mundo esencialmente femenino. Las mujeres tienen los principales papeles, mientras que el universo masculino aparece como insignificante (Carlos), episódico (el taxista) o ridículo y despreciable (Iván). No se trata sólo de una presencia masiva de mujeres (Pepa, Candela, Lucía, Paulina Morales) sino de la perspectiva que adopta Almodóvar al respecto: el espectador vive las emociones y toma el punto de vista de las mujeres, nunca de los hombres.

Podríamos decir para concluir que en el panorama del cine español actual Almodóvar sería quizás con Pilar Miró en alguna de sus películas *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), *Hablamos esta noche* (1982) el único cineasta que da a sus films un toque femenino, si no feminista.

¹ *El País*, 26/10/1980.

ARANTXA LAZCANO, UNA CINEASTA VASCA

Nace en Zarautz en 1949 en un ambiente vascófono. Hizo estudios de magisterio y de sicología y fue maestra en una ikastola de Zarautz durante varios años. En 1981 se apunta a unos cursos de doblaje y trabajará como actriz de doblaje durante casi 10 años. Simultanea esta actividad con su ingreso en la Escuela de cine de Andoaín donde formará parte de la primera promoción. Como trabajo de fin de carrera presenta (en 1991) un corto de 15 minutos, mudo, para el cual el gobierno vasco le concedió una subvención. *Maidier* cuenta la historia de una pareja que recurre a las relaciones de prostituta-cliente para reavivar el deseo entre ambos.

En 1993 presenta su primera película *Urte Ilunak, Los años oscuros*, cuyo tema nada tiene que ver con su trabajo precedente. En la actualidad está buscando un productor para su nuevo guión, *Como ala de cuervo*, adaptación de un relato de Edgar Allan Poe.

Dentro del panorama del cine vasco, la película de Arantxa Lazcano *Los años oscuros* ocupa un lugar aparte y al mismo tiempo importante. En los años 80 aparece una primera generación de cineastas entre los que cabría destacar a Eloy de la Iglesia (1944)¹, Montxo Armendáriz (1949) e Imanol Uribe (1950).

La generación siguiente que empieza a hacer cine en los años 90 y en la que se podría situar a Arantxa Lazcano (1949), está integrada por realizadores cuyas películas han conseguido éxito importante de público y una cierta proyección internacional. Es el caso de Julio Medem (1958), Juamma Bajo Ulloa (1967) y sobre todo de Alex de la Iglesia (1965).

El cine de Euskadi refleja una gran vitalidad y al mismo tiempo una gran variedad tanto temática como de estilos. Sin embargo, en general, la problemática vasca está ausente de la mayor parte de las obras de estos importantes realizadores.

Tres excepciones: el caso en primer lugar de Imanol Uribe cuya obra extremadamente rica y diversificada comienza con el documental *El proceso de Burgos* (1979), continúa con *La fuga de Segovia* (1981) sin olvidar *La Muerte de Mikel* (1983) y *Días Contados* (1994). La mitad de sus películas confirman su interés por el cine político y la situación

¹ Un homenaje al conjunto de su obra ha tenido lugar en el último festival de San Sebastián : (septiembre 1996) así como la publicación de una obra sobre su carrera cinematográfica : Carlos Aguilar, Dolores Devesa... *Conocer a Eloy de la Iglesia*, San Sebastián, Filmoteca vasca, 1993.

crítica que vive Euskadi víctima de la crisis económica, el terrorismo y los problemas de la droga.

Julio Medem realiza su primer largometraje en 1992. Si el cine de Imanol Uribe ha sido en general bien recibido por el público vasco, Medem sufre de una cierta incompreensión en su propia región. De sus tres películas, *Vacas* (1992), *La ardilla roja* (1993), *Tierra* (1996) solamente *Vacas* “habla” de Euskadi.

Vacas, declara Medem a *El País*¹, surge de la sensación que produce vivir en un país muy especial, sometido a una tensión social y política fuerte. Es una relación de amor-odio que es difícil de llevar. Por una parte estás encantado y te gustaría que tu país fuera distinto, pero por otra es muy difícil cambiar las cosas y es muy difícil opinar. Es una sociedad más primaria, donde no existe el debate y no se piensa o se piensa poco. Es una sensación en la que se sufre y te sientes muy incomprendido. Mi cine es mucho más incomprendido en el País Vasco. En el caso de *Vacas* me imagino que es porque he tocado un tema como el mundo rural vasco que es más o menos sagrado y está muy mitificado. Yo lo he tratado de una manera poco reverente y doy una imagen que no es muy positiva del país. El mensaje final es de un lugar asfixiante, en el que la única manera de vivir es aislarte o fugarte. Confiesa el cineasta.

¿Cómo situar pues a Arantxa Lazcano en este contexto cinematográfico? La cineasta ha realizado una sola película *Los años oscuros* (1993), ésta no ha conseguido la notoriedad nacional e internacional de *Alas de mariposa* de Bajo Ulloa, *La Ardilla roja* de Medem y está muy lejos de *El día de la bestia* de Alex de la Iglesia. Sin embargo fue muy bien recibida por la crítica y el público vasco.

Su obra encaja mal tanto entre los realizadores de la primera como de la segunda generación. Su problema es Euskadi con todo lo que ello conlleva: su lengua, su historia, su tejido social. Sin embargo el tono, el estilo las imágenes, los diálogos, los personajes, la música, la luz nos sitúan más cerca del realizador Victor Erice, quien a través de una serie de símbolos, metáforas y elipsis nos ha querido mostrar en sus dos primeras

¹ *El País* 20/04/1993.

obras *El espíritu de la Colmena* (1973) y el *Sur* (1983), “ los años oscuros ” no sólo de Euskadi, sino de toda España¹.

Arantxa Lazcano nos da también en su película una visión de su país entre 1946 y 1965 a través de los ojos de una niña, Iziar, desde los 8 años hasta la adolescencia.

Como Victor Erice, la realizadora vasca opone el mundo de los adultos: un mundo cerrado, inmóvil, hostil, al mundo en movimiento de los niños. *Los Años oscuros* se presenta como una manera de percibir la Historia porque muestra una atmósfera, un tiempo determinado, pero desde la condición de los niños que son auténticos sujetos pasivos de la Historia.

Desde el principio la cineasta intenta sumergirnos en un universo poético, mágico y mítico en el que la imaginación y la sensibilidad guían tanto los diálogos, como el tono de éstos, las luces, la música e incluso el paisaje elegido. Sin embargo quizás lo más sorprendente del trabajo de Arantxa Lazcano sea que hace coexistir naturalmente este plano simbólico, intimista y emotivo con un plano real, inmediato y sobre todo político.

El secretismo interiorista está presente en cada una de las escenas de *Los años oscuros*, contada en voz baja, casi susurrada no sólo porque se refiere al ocultismo propio de la infancia, sino también debido a que la cámara entra en un entorno cultural y político, el vasco, perseguido, marginado y prohibido por una ideología y una lengua, la castellana, omnipresente en las áreas públicas (escuela, administración, comercio, etc.) pero que no penetra en el entorno familiar. De aquí que Arantxa Lazcano opte por hacer una película bilingüe, hablada en castellano y en euskera para marcar bien esta dualidad.

Sin romper pues la cohesión que aparece en el film entre los diferentes planos, simbólico, real y político se podrían señalar tres temas esenciales en torno a los que se vertebra el eje central: el nacionalismo de la posguerra visto desde Euskadi, las otras caras de Euskadi y la Memoria individual-Memoria colectiva a través del itinerario de Iziar Arantxa.

¹ Victor Erice nace también en el País Vasco en Carranza (Vizcaya) aunque más tarde deje esta región para estudiar en Madrid y afincarse definitivamente en Andalucía.

EL NACIONALISMO VASCO DE LA POSGUERRA VISTO DESDE EUSKADI

Aparece en sobreimpresión en la pantalla el año 46. La cámara va siguiendo a un hombre de mediana edad que atraviesa la ciudad con paso rápido. El reloj de la torre de la iglesia marca las once. El hombre se adentra en un portal, sube unas escaleras, golpea una puerta, se mete en una habitación.

Sentados alrededor de una mesa se encuentran tres personas, con semblante preocupado. Una de ellas la más joven (Félix) intenta convencer a las otras dos. Más tarde sabremos que pertenecen al P.N.V.¹

A partir de este momento empiezan una serie de diálogos en euskera entre los cuatro personajes². Félix anuncia con entusiasmo la llegada a Euskadi de un diputado laborista que según él puede “ dar a conocer al mundo que los vascos seguimos luchando por nuestra libertad”. Los demás interlocutores parecen cansados, incrédulos y sobre todo desengañados. Dos tesis se enfrentarán en el curso de esta reunión: la de Félix que piensa, como tantos miembros de la oposición al franquismo en la época, que la situación en España va a cambiar muy pronto y que la visita de este hombre puede ser el comienzo. “ Ahora que la guerra ha terminado los aliados no tardarán en ayudarnos ” dice Félix. El resto de los allí presentes, entre los cuales se encuentra Juan, el padre de Iziar, piensa como él cuando afirma con gesto de cansancio: “ Que a Franco ya no hay quien lo eche ” y emite toda una serie de críticas contra el gobierno vasco en el exilio al que acusa de ineficacia mientras que la resistencia interior “ se arriesga, pasa hambre... ”.

Esta asamblea de cuatro personajes con la que Arantxa Lazcano empieza la película constituye un testimonio de tantas reuniones clandestinas que tuvieron lugar en esos años en España en las cuales también se enfrentaban estas tres tendencias. La de aquellos que abogaban por una solución que vendría de fuera: los aliados, los partidos políticos, el gobierno vasco y el gobierno republicano en el exilio. En segundo lugar están los que afirman, como Félix y tantos otros, que “ hay que actuar desde dentro. Si no ... estamos perdidos ”, fue el caso de los maquis

¹ Partido Nacionalista Vasco, fundado por Sabino Arana en 1895.

² El espectador castellano hablante seguirá los diálogos en los subtítulos.

y de tantos y tantos resistentes que perderán la vida en una lucha desigual. La tercera tendencia estará representada por los desengañados, “ los españoles sin ganas ” que creen que toda acción resulta inviable...

El escritor Muñoz Molina en su novela *Beatus ille* retomará este mismo debate casi en los mismos términos que Arantxa Lazcano. Entre los personajes resignados se encuentran Manuel, Medina, Solana que piensan “ que están condenados a Franco del mismo modo que a envejecer y morir ”¹. Frente a ellos, Beatriz y los suyos, que como escribe Muñoz Molina

eran pocos, muy pocos y aletargados y dispersos, lentamente nos volvíamos a reconocer y agrupar tras el desastre en que se había deshecho el espejismo del maquis, sótanos, sigilosas células que se reunían para contar muertos y discutir consignas repetidas y exhaustas, tenían o teníamos que resistir sin que el silencio se pareciera a la rendición...².

La película de Arantxa Lazcano empieza poniendo en evidencia la fecha de 1946, y mostrándonos a lo largo de toda una secuencia los problemas esenciales del momento para una parte de la oposición vasca. Muñoz Molina en *Beatus ille* describe una problemática similar en el mismo período situándola en Andalucía. La mayor parte de los especialistas del franquismo están de acuerdo en que 1946 fue un año clave para la oposición. En aquella coyuntura ésta se divide entre los grupos que creen que no hay otra solución que la que puede ser otorgada por las potencias occidentales, cuyo favor hay que solicitar (es este un amplio sector que va desde los monárquicos hasta los socialistas) y los que creen que hay que forzar la situación en el interior, postura que parece ser monopolio de los comunistas y de un sector de los anarquistas (el otro negocia con los monárquicos)³.

1946 es también el momento álgido de la lucha guerrillera (el maquis) y la acción política (huelgas, propaganda) y al mismo tiempo de la represión que golpea con dureza a los centros políticos clandestinos, nos dicen estos mismos historiadores. En Euskadi no se puede olvidar ese 1º

¹ Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille*, Barcelona : Seix Barral, 7ª ed., 1993, p. 81.

² *Ibid.*, p. 121.

³ Manuel Tuñón de Lara, *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona : Labor, pp. 234., Javier Tusell, *La dictadura franquista*, Madrid : Alianza, 1988. Stanley Payne, *El régimen de Franco*, Madrid : Alianza, 1987.

de mayo de 1947 que sorprenderá a todos. Sin duda había agitación obrera en Barcelona y la conflictividad estaba más que latente en algunas empresas madrileñas. El escasísimo racionamiento, la dureza de las condiciones de vida, unida a los bajos salarios era el aglutinante reivindicativo. Hay huelgas y plantes aquí y allí. Pero también se busca por parte de las organizaciones un planteamiento político antifranquista. “El día 3 de mayo”, escribe el historiador Tuñón de Lara,

el Ejército y la Guardia Civil ya habían tomado militarmente Bilbao y la ría, ayudados por más de 3000 miembros del Cuerpo de Policía... Hubo más de 4 000 detenidos en todo el País Vasco¹.

La escalada de la represión, las amenazas que se ciernen de forma cotidiana sobre todos los miembros de los partidos políticos de oposición se reflejan en la secuencia de la película de Arantxa Lazcano en la que este grupo de cuatro hombres acorralados, presionados y desengañados concluyen

que están siendo unos tiempos muy difíciles para todos... y [que] de lo que se trata es de aniquilar toda nuestra raza.

Esta constatación va seguida inmediatamente de una secuencia rodada de noche en una playa. En panorámica vemos el malecón y en lo alto del monte una ermita. Junto a ésta, se observan dos figuras. En contrapicado la cámara se acerca, primero lentamente y después a mayor velocidad, hasta reconocer los dos tricornos y las capas de una pareja de guardia civiles. La cámara pasa entre los dos hombres, a gran velocidad. La pantalla queda oscura y, poco a poco, aparece a lo lejos una línea blanca que se acerca, velozmente, hasta leerse “Los Años oscuros”.

Un paisaje en la penumbra, el ruido de una ligera brisa al borde del mar y aparece en superimpresión otra fecha, 1952, como si la realizadora quisiera enmarcar además de política, cronológicamente “esos años” para ella “oscuros”, para Muñoz Molina “oprobiosos”... Pero ni una, ni otro quieren olvidarlos. Esta recuperación del pasado, de la memoria será una experiencia personal al mismo tiempo que literaria, cinematográfica, histórica y cultural de un número importante de creadores en estos últimos años.

¹ Manuel Tuñón de Lara, *La dictadura franquista (1939-1975)*, p. 244.

LAS OTRAS CARAS DE EUSKADI

La primera ruptura a nivel cinematográfico tiene lugar en la secuencia siguiente: de la penumbra se pasa a una claridad extrema, del exterior a una escuela; de un tono deliberadamente bajo, casi susurrado a una serie de voces claras, nítidas, fuertes y autoritarias. Pero sobre todo la principal ruptura para el espectador se produce a nivel lingüístico. Si en las secuencias precedentes: la reunión clandestina de cuatro miembros del P.N.V. y los juegos infantiles, la lengua utilizada era el euskera y el espectador castellano-hablante seguía los diálogos a través de los subtítulos, de repente suena como un trallazo la primera frase pronunciada en castellano:

La lengua castellana, afirma una monja con aire autoritario, se merece algo más de lo que vosotras hacéis con ella...

Estamos en una aula. Veinte pupitres con otras tantas niñas. De la pared cuelgan un crucifijo y una fotografía del general Franco. Las niñas de unos ocho años visten uniforme negro de manga larga.

La monja prosigue un largo monólogo en defensa de la lengua castellana que se termina con una orden.

¡Tenéis que dejar de hablar el vascuence en vuestras casas!

A continuación pregunta a unas cuantas alumnas si hablan en sus casas el vascuence. Los nombres de éstas anticipan las respuestas. Por una parte están las M^a Carmen, M^a Pilar y por otra las Iziar y Mirem. Si las primeras reciben la aprobación de la monja por hablar castellano, a las segundas se les castiga a escribir 500 veces

No hablaré el vascuence en mi casa.

La secuencia termina con un primer plano de Iziar y M^a Carmen hablando escondidas debajo de las tapas de los pupitres.

M^a Pilar en voz baja pregunta a Iziar “¿Tu padre, es rojo?” Iziar no sabe, “¿Pero, estuvo en la guerra?” insiste M^a Pilar, “Creo que sí” contesta temerosa Iziar. Entonces afirma contundente M^a Pilar:

“Entonces es rojo” y ante tamaña afirmación, Iziar se atreve a formular una última pregunta “Y eso, ¿es malo?”. La respuesta de M^a Carmen no deja lugar a dudas: “¡Claro! es lo peor”. Las tapas de los pupitres se cierran de forma brutal dando por concluida la secuencia.

Memoria infantil que reconstruye un pasado perdido u olvidado, que nos remite a películas como *La prima Angélica* (1973) de Saura, a *Arriba Hazaña* de José M^a Gutiérrez (1978), a las memorias de Juan Goytisolo, Ana M^a Matute, Gil de Biedma, Carlos Barral, Umbral, Caballero Bonald... y autores de generaciones posteriores como Llamazares, Javier Delgado, Manuel Vicent o el mismo Muñoz Molina.

La memoria de Arantxa Lazcano es la de una mujer vasca nacida en 1949. Su padre militante del P.N.V. luchó durante la guerra civil en el bando republicano.

En abril 1937 la legión Condor bombardea Guernica. Este bombardeo no fue sólo una acción militar, sino el modo de simbolizar, eligiendo esta ciudad, la voluntad de los insurgentes de destruir la autonomía vasca. El 19 de junio Bilbao fue ocupada por las tropas franquistas y el 24 se abolieron los conciertos económicos. Vizcaya — como dijo entonces el alcalde de Bilbao, José M^a de Areilza — sería tratada como una “pura y simple conquista militar”¹, los vascos serán tratados como vencidos. Y como vencido volverá a casa el padre de Arantxa-Iziar.

La denominación de “Euskadi”, o “Euskal Herría” (el pueblo que habla vasco) será sustituida por la de “Provincias vascongadas”. Ocurrirá otro tanto con la bandera y la simbología vasca. El Boletín Oficial del Estado del 26 de mayo de 1937 “prohibía el uso de otro idioma que no sea el castellano en los títulos, razones sociales, comercio, etc.” “para que”, como dice en el preámbulo el decreto

el sentimiento nacional y españolista se manifieste sin dudas ni vacilaciones de género alguno y de modo especialísimo en el espíritu y en los actos de las entidades relacionadas con el Estado.

La lengua vasca, uno de los pilares de la identidad de esta región, ve prohibida su utilización en la escuela, en la impresión y circulación de publicaciones escritas y relegada al rango de dialecto. Desaparece la

¹ Ramón Tamames (coord) *La guerra civil 50 años después*, Barcelona : Planeta, p. 110.

apelación “ Euskera ” sustituidá por “ el vascuence ”, término que utilizará la monja de *Los años oscuros* cuando incita a las niñas a “ dejar de hablar el vascuence en [sus] casas ”.

La enseñanza de la lengua castellana se presentaba como motivo de exaltación patriótica y nacional más que como una forma de expresión y comunicación. En uno de los manuales al uso en 1950, *España nuestra. El libro de las Juventudes Españolas*, Giménez Caballero su autor escribe:

¡Escuchad bien esto y para siempre, niños españoles! ¡El que de vosotros olvide su lengua española o la cambie por otra, dejará de ser español y cristiano! ¡Por traición contra España y pecado contra Dios! ¡ Y tendrá que escapar de España! Y cuando muera, su alma traidora ¡ irá al infierno! ¹.

La unidad y la catolicidad serán dos de los pilares sobre los que el Régimen se apoyará para mantenerse en el poder en estos años 40-50 en los que su estabilidad parece ser puesta en tela de juicio tanto en el interior como en el exterior del país.



Arantxa Lazcano

¹ Daniel Sueiro, Bernardo Díaz-Nosty, *Historia del franquismo*, T. II, Madrid : Sedmay, 1977, p. 200.

La política de erradicación de las lenguas vernáculas utilizará diferentes medios de persuasión y de represión según las regiones. El caso del Euskera presentaba especiales dificultades: por su alejamiento del castellano, de nada servía una política asimiladora como la practicada en Cataluña o Galicia. En el País Vasco las medidas debían ser más radicales; había que conseguir su total sustitución. En uno y otro caso, sin embargo, se utilizaban similares argumentos para justificar la violencia ejercida sobre las lenguas periféricas. Del vasco se negaba, por ejemplo, su existencia como idioma totalmente estructurado y coherente. Se aludía a su estado de dispersión y a su primitivismo, de igual manera que se negaba la idoneidad del gallego o del catalán para la filosofía o la ciencia, es decir, para todo lo que implicase un alto desarrollo conceptual. La propaganda reflejaba estas medidas. En 1955 una octavilla decía:

Hable bien, sea patriota, no sea bárbaro. Es de cumplido caballero que usted hable nuestro idioma oficial, o sea, el castellano¹.

La lengua juega un papel importante en la vida de la niñas de *Los años oscuros*. Iziar en su casa en presencia de sus padres habla siempre vasco ; con sus amigos y hermanos utiliza esta lengua de forma natural cuando no hay entre ellas alguien que no la entienda.

A veces cuando juega a muñecas con su hermana Maite por ejemplo se pone a hablar espontáneamente en castellano. En este caso puede ocurrir que su padre aparezca en el umbral de la puerta y con gesto contrariado y autoritario ordene: ¡En vasco!

Entonces Iziar, 7 años, temerosa abriendo mucho los ojos y apretando fuertemente la muñeca contra su regazo pregunta ¿Por qué? La respuesta será el silencio.

Aprendizaje traumático pues de las dos lenguas, dificultad de comunicación en ambas, que Arantxa Lazcano muestra a lo largo de su película con esos diálogos apenas susurrados y sobretudo con esos silencios que son en la mayor parte de los casos más elocuentes que las palabras.

¹ Rafael Ninyoles, *Cuatro idiomas para un estado*, Madrid : Cambio 16, 1980, p. 35.

En mayo de 1938, un decreto prohibía los nombres de “significación separatista”. El contenido de este texto puede ayudar a entender mejor su alcance.

Debe señalarse también como origen de anomalías registrales la morbosa exacerbación en algunas provincias del sentimiento regionalista, que llevó a determinadas Regiones buen número de nombres, que no solamente están expresados en idioma distinto al oficial castellano, sino que entrañan una significación contraria a la unidad de la Patria. Tal ocurre en las Vascongadas, por ejemplo con los nombres de Iñaki, Kepa, Koldobika y otros que denuncian indiscutiblemente significado separatista debiendo consignarse, no obstante, que hay nombres que sólo en vascuence o en catalán o en otra lengua tienen expresión genuina y adecuada como Aranzazu, Iciar, Montserrat, Begoña, etc., y que pueden y deben admitir como nombres netamente españoles y en nada reñidos con el amor a la Patria única que es España¹.

Iziar el nombre de la protagonista de *Los años oscuros*, pero la grafía será castellana, Arantxa el de su realizadora forman parte de aquellos nombres que serán tolerados por las autoridades franquistas así como Mirem, otra de las niñas protagonistas de la película.

El contexto político de opresión, de violencia, de marginación se resiente a todos los niveles tanto en las relaciones escolares como familiares. El padre de Iziar, Juan, militante del P.N.V. en la clandestinidad, aparece en la película como un ser cerrado, silencioso, acorralado. Presente en el hogar de forma episódica entre los numerosos viajes a los que le obliga su profesión de representante y que sin duda aprovecha para servir de correo de su organización. Este instinto de supervivencia, junto con la obligada desconfianza condicionan la mayor parte de las actitudes de estos militantes clandestinos hacia el resto de la sociedad, incluida la familia...

Este padre silencioso, ausente, misterioso no es el padre bondadoso de *El espíritu de la Colmena*, Juan es un ser autoritario, violento a veces, que inspira un gran temor entre sus hijas hacia las que es incapaz, en este contexto de temor y riesgo constante, de tener el mínimo gesto de cariño o ternura. Iziar espía, escucha tras las puertas, revuelve los cajones. Un día encuentra una pequeña insignia, para ella desconocida, con unos colores

¹ Fernando Díaz-Plaja, *La guerra de España en sus documentos*, Madrid : Sarpe, 1986, p. 236.

brillantes rojo y verde. Se trata de una Ikurriña que el padre esconde celosamente y sobre cuya simbología ella no sabe nada. Otro día llega a sus oídos el ruido de una radio, es radio París, Iziar descubre a su padre escuchando con atención lo siguiente:

Con fecha 27 de Enero 1953 el Bizkai Buru Batzar ha acordado expulsar... a Benito del Valle por su espíritu de rebeldía e indisciplina al exigir, según fuentes del Partido, de todos y cada uno de los miembros de la Directiva de Eusko Gaztedi de Bizkaia, la retractación y condena de los acuerdos y acatamiento expreso de la disciplina del Partido... El general Franco, ha recibido hoy en el Palacio del Pardo...

Radio París, como Radio Pirenaica en *Beatus ille* de Muñoz Molina informan a los españoles víctimas de un exilio interior de todas aquellas noticias que la censura impide difundir.

Arantxa Lazcano ha mostrado siempre gran preocupación en ver “ si lo que yo contaba era ”contable” a nivel de Euskadi, si era mío personal o podía reflejar a todo el País Vasco ”¹. Para ello va a la Historia, lee, se informa contrasta fuentes y se detiene sin duda en aquellos momentos de la Historia que le parecen reflejar mejor esos *Años oscuros*.

Quizás por esta razón elije dentro de la evolución de la oposición vasca este momento preciso: a partir de 1950 una parte de la juventud vasca rechaza, cada vez con más fuerza, la resignación del P.N.V., su pacifismo, su clericalismo y sus relaciones privilegiadas con los Estados Unidos. En 1952 algunos estudiantes entre los cuales se encontraban Benito del Valle, Madariaga y Txillardegui fundan un grupo que publica un boletín *Ekin* (Acción). Defienden un nacionalismo en la tradición de Sabino Arana. Se definen como “ un movimiento patriótico no confesional ”. Más tarde en el seno del comité de coordinación E.G.I., se unen con la organización de las juventudes del P.N.V., “ Eusko Gastedi ”. Juntos intentarán influir en el P.N.V. del interior. Sin éxito como lo demuestra la expulsión de Benito del Valle de la que informa Radio París. Este mensaje captado y retenido por la realizadora en su película no resulta anodino en la trayectoria política del País Vasco, ya que el expulsado junto con los otros creadores de *Ekin*, fundarán el 31 de Julio de 1959 E.T.A., “ Euskadi Ta Askatasuna ”, “ Euskadi y libertad ”. El curso de la historia del País

¹ Entrevista con la realizadora, septiembre 1996.

Vasco se verá definitivamente modificado a partir de esta fecha y hasta nuestros días.

La Historia de estos *Años oscuros* prosigue, aunque no sea el único tema de la película. La represión está presente en la persona de Félix, el militante amigo de Juan qui intentaba convencer a sus compañeros que había que seguir luchando. Arantxa Lazcano se detiene de nuevo en 1958, momento en el que el padre de Iziar anuncia a Gloria, su madre, que Félix ha muerto, tras cinco años de cárcel y añade Juan “ A su mujer le han dicho que llevaba un mes en huelga de hambre ... ” Sin duda Arantxa Lazcano hubiera oído en su infancia hablar a su padre y más tarde leído en los libros de Historia que ese mismo año un militante comunista catalán Juan Comorera Soler, condenado a treinta años de prisión por un Consejo de Guerra en Barcelona en 1957, murió en la cárcel en circunstancias todavía inexplicadas.

Y como si el ciclo acción — represión vertebrara toda la historia de Euskadi, la cineasta terminará su incursión en este pasado, en su pasado, en el año 1965.

Iziar vuelve del internado donde ha pasado el curso, el tren se detiene en la estación de San Sebastián cuando surge entre la muchedumbre un joven de entre dieciocho y veinte años que corre echando octavillas y gritando *¡Gora Euskadi Askatatuta (¡Viva Euskadi libre!)*. El joven al llegar a la altura de Iziar se detiene mirándola fijamente. Se oyen gritos, un grupo de cinco o seis guardia civiles pasan corriendo tras el muchacho, con los fusiles al hombro. “ ¡Que no se escape! ¡Alto! ” Las voces cubren el ruido normal de la estación.

Iziar mira al joven con enorme interés y algo en su recuerdo toma de pronto una presencia real. En un Flash Back, vemos a la niña de siete años jugando a las muñecas con su hermana Maite. Su padre desde la puerta ordena: “ ¡En vasco! ” e Iziar con expresión decidida esta vez y no temerosa como hace 12 años pregunta: ¿Por qué?

Es quizás esta la única manera de concluir la Historia reciente de Euskadi. No cabe por ahora explicar, argumentar, queda únicamente, como Arantxa Lazcano lo hace a lo largo de la película, el preguntarse y frente a ello la respuesta parece ser, hoy como ayer, el silencio.

MEMORIA INDIVIDUAL - MEMORIA COLECTIVA : LA VUELTA A LOS ORÍGENES

Je ne pense pas qu'il y ait de l'orgueil et de l'impertinence à écrire l'histoire de sa propre vie, encore moins à choisir dans les souvenirs que cette vie a laissés en nous, ceux qui nous paraissent valoir la peine d'être conservés.

(George Sand : Histoire de ma vie)

Los años oscuros cuentan, como ha sido evocado en las páginas precedentes, el itinerario iniciático de una niña primero y de una adolescente más tarde, a la búsqueda de una respuesta sobre su propia existencia y la de su entorno. Surge así a lo largo de esta obra un discurso en el que la Historia, la autobiografía y la ficción resultan episodios no sucesivos sino paralelos dando origen a secuencias fragmentadas, simultáneas, vividas e imaginadas.

El acto de escribir, de realizar una película con estas implicaciones, y éste me parece ser el caso de nuestra realizadora, no resulta, no es únicamente un simple acto " productor " de " texto " sino una relación rica de implicaciones entre el propio yo, el mundo exterior y el film producto de la creación.

Y estos tres elementos de la relación intervienen como tres profundas variables por cuanto están sujetos a la mitología personal de la autora (fruto de su experiencia individual y por así decirlo intransferible), a los criterios estéticos y cinematográficos de la época.

Même si un texte porte en soi son sens et sa vérité, il est indispensable, quand on en a déchiffré les structures, de l'étudier dans ses rapports et avec l'auteur qui l'a dicté et avec le monde qui l'a reçu¹.

Esta frase de Dominique Fernandez nos parece esencial a la hora de analizar el trabajo de Arantxa Lazcano.

Hasta aquí nos hemos detenido esencialmente en el mundo exterior que ha generado y recibido su película. Trataré a continuación de adentrarme

¹ Dominique Fernandez, *L'arbre jusqu'aux racines*, Paris : Grasset, 1972, p. 98.

más en ese yo individual de Iziar que de algún modo será también el de Arantxa Lazcano¹.

Hablar de sí mismo es una singular experiencia incluso dentro de las ya de por sí singulares características que reviste el acto de la creación en general. En definitiva no se trata sólo de resucitar un pasado sino de darle coherencia y de legitimar la propia existencia.

¿Resucitar el pasado? ¿Idealizarlo? No será éste únicamente el caso de *Los Años oscuros*. La identidad fragmentada por el paso del tiempo refleja, a lo largo de los noventa minutos de duración de la película, sus luces y sus sombras, sus momentos de plenitud y sus lagunas, su movilidad y su fijeza.

En el itinerario de Iziar las sombras, las lagunas, la tristeza, la inmovilidad aparecerán siempre ligadas al universo familiar.

Un universo hermético, aislado del exterior, en el que los personajes no comunican entre sí y en el que el miedo a un padre autoritario y omnipresente y a una madre injusta e indiferente, marcará la existencia de la protagonista en estos años de infancia y adolescencia.

Iziar atraviesa ese mundo hostil, sombrío — la luz, de la que hablaremos más tarde, ocupa un papel fundamental — intentando simplemente pasar desapercibida. La cámara la “encuentra” a menudo sentada en el suelo debajo de la mesa, escondida o deslizándose en la semi-penumbra a lo largo de interminables pasillos. Como en el cine de Bajo Ulloa y en el de Victor Erice *El espíritu de la Colmena* y *El sur*, la célula familiar se encuentra aquí también en el origen de la angustia vital que manifiestan los personajes.

Hay en los ojos de Iziar, como en los de las Anas de *El espíritu de la Colmena* de Erice y *Cría cuervos* de Saura o en los de Ami, la niña de *Alas de Mariposa* de Bajo Ulloa, esa misma mirada que nos “revela” en el sentido fotográfico de la palabra, no sólo el malestar de una familia, sino el de la sociedad en general.

Todos estos personajes infantiles huyen de un entorno familiar que se convierte progresivamente para ellos, salvando algunas diferencias, en un universo carceral. Esta huida les llevará al encuentro con otra realidad, un mundo de ficción, onírico e irracional en el que todas ellas van a alcanzar

¹ Este trabajo es fruto no sólo de un análisis de la película *Los años oscuros* sino también de una serie de largas conversaciones e intercambios con la realizadora.

un gran protagonismo. En el caso de Iziar esta huida se materializa en un deambular constante, en un ir y venir, en unos primeros planos de sus pies y piernas en constante movimiento, y siempre corriendo desde su casa hacia el exterior. Es allí, fuera, donde encuentra luz, plenitud, alegría, comprensión, afecto. El exterior son sus amigas, los juegos, las canciones, las historias, es la naturaleza con un lugar mítico en torno a un árbol legendario y es también el mundo de los sueños a través de los cuentos de hadas y el cine.

Los lazos de amistad entre las niñas se tejen en el colegio, en el recreo, en la playa, en las escaleras de las casas... Allí se juega a muñecas, a las tabas, a canicas, a contarse historias que dan miedo, a leer cuentos de hadas, a cambiar cromos, y a saltar del malecón. Cada una de las escenas filmadas en estos lugares resulta un canto a la infancia, a la amistad, a la alegría de estar juntas.

La película de Arantxa Lazcano tiene dos comienzos, como en realidad tiene dos historias que se superponen y se imbrican entre sí.

Empieza con una serie de cinco secuencias durante las cuales el espectador se adentra en un ambiente político, en el año 1946, durante una reunión clandestina del P.N.V. Esta entrada en materia concluye con la pantalla oscura y los títulos de crédito: *Los años oscuros*. Sin transición el espectador se encuentra frente a una llanura a gran altura y sobre el mar. En este lugar protegido por arbustos se alza un gigantesco tejo. Resulta un lugar mágico y misterioso. Se oye una voz en off, la de Iziar, que en tono confidencial dice :

Si el tiempo, en sucesión única, no fuese tan injusto, llegaría hasta la niña que un día fui y desnudaría, lentamente, el cuerpo que un día tuve, acariciándolo, luego, centímetro a centímetro, hasta que aquellos ojos, tras los cuales un día miré, se cerraran en el más dulce de los sueños....

Este texto que marcará el segundo comienzo y el final de la película puntúa el itinerario vital de Iziar. El lugar casi irreal, con un árbol legendario y un paisaje diáfano, cumple el mismo papel, a nivel de la ensoñación y de las referencias míticas, que el pozo, en una llanura barrida por los vientos, para Ana e Isabel en *El espíritu de la Colmena*. El tema del árbol es universal y primordial; se encuentra en las mitologías, en los folklores y en las referencias de numerosos escritores.

En *Los años oscuros* Arantxa Lazcano trasciende el realismo de las imágenes para ponernos en relación con el mundo de los símbolos y de los mitos.

Cómo no pensar, al ver este árbol erigirse en el horizonte, en los versos de Paul Claudel en *Forme de feu* cuando escribe :

La terre inépuisable dans l'étreinte de toutes les racines de ton être

Et le ciel infini avec le soleil, avec les astres dans le mouvement de l'Année, [...]

La terre et le ciel tout entiers, il les faut pour que tu te tiennes droit !

Este árbol de la película se nutre de dos elementos, como en el poema de Claudel, la Tierra y bajo su forma más sutil, el Aire; es símbolo cósmico y humano al mismo tiempo.

En contacto con él, la niña Iziar se transforma en una heroína. Se podría añadir que la película está construida en torno a este elemento mítico ante el cual transcurren momentos importantes de la existencia de Iziar. Es en ese lugar donde se arraigan, se esconden, se construyen los deseos y la voluntad de la niña de escapar de la prisión física y mental de su casa, de su pueblo, y sin duda de un país que no comprende. Es precisamente bajo ese árbol donde va a sellar el pacto de amistad con Sofía.

Sofía es la niña diferente, la que llega al colegio un buen día vestida “de otra manera”, hablando de otra manera (un castellano con ceceo) y a la que enseguida por ser extremeña el grupo de niñas calificará de coreana¹.

Iziar llevará a Sofía, su mejor amiga, a conocer su secreto. Las dos niñas tumbadas en la hierba con sus brazos y piernas extendidos parecen querer acaparar todo el espacio con sus pequeños cuerpos. La cámara nos las muestra como si se tratara de las aspas de dos molinos en espera a que el viento cumpla su trabajo.

Después de enseñarle con deleite todos los secretos escondidos a un lado del famoso árbol, Iziar se entregará a un ritual iniciático : con la

¹ Coreana : Es un término sinónimo de **maketo** utilizado de forma despectiva para designar a los no vascos.

fusión de sus sangres las niñas se convertirán “ en hermanas para siempre ”. Su gesto será cubierto por una lluvia intensa, violenta, ruidosa, como si este diluvio anunciara a la vez una re-creación del Mundo y una regeneración de la humanidad.

En *Los años oscuros* este contexto mítico, este ambiente de repliegue, abatimiento y tristeza que impregna el relato está perfectamente recreado por el excelente trabajo de fotografía de Flavio Martínez.

La luz va a jugar un importante papel en el film. Es una luz tamizada, “ censurada ” que como en *El espíritu de la Colmena* domina toda la película y actúa como un *leit-motiv*: luz hecha de pocos contrastes, casi uniforme; una luz apagada que respondería a ese apagamiento, a ese amortiguamiento que todas las pasiones (las relaciones de los padres de Iziar, los primeros encuentros amorosos de la adolescente con José Luis al final de la película) y todos los entre-cruzamientos (salvo la amistad infantil) tienen en esta cinta.

Los colores dorados, púrpura, marrones, beige se armonizan en los huecos de las sombras y configuran una atmósfera fértil para un deambular constante de la imaginación.

El cine ocupará también en *Los años oscuros* un lugar preponderante. El mundo de la ficción, el cine dentro del cine, actúa como una forma de definición de los personajes, en este caso de Iziar, en función de una ausencia de la realidad en la que están inmersos.

Tanto para la generación de Gutiérrez Aragón, Víctor Erice, Mario Camus, como para la de Arantxa Lazcano, o Almodóvar, el cine desempeñó un papel de revelación y de necesaria evasión. Víctor Erice explicará en una entrevista que

era la única experiencia libre que vivieron los niños de [su] generación al margen de los reclamos de la mitología oficial¹.

Para Iziar el cine va a ser sin duda una escuela de vida, escuela existencial, iniciática. Si de la primera proyección, una película de vaqueros con Kit Carson, no retiene más que una escena de amor, la segunda, *Marcelino Pan y Vino* de Vajda, se convierte para la niña en un

¹ In Vicente Molina Foix, La guerra detrás de la ventana, *Revista de Occidente* n° 53, Octubre 1985, p. 117.

film sobre la fuerza de la imaginación, el cariño y la ternura de la que ella tanto carece.

Iziar sigue la película abrazada a su muñeca. Su cara alterna la emoción con la tristeza, sobre todo cuando Marcelino afirma : “ Madre, no tengo ninguna ”. Lo que estas imágenes, de uno de los mayores éxitos del cine español, pueden suscitar en esta conciencia infantil tienen, sin duda, mucho más que ver con las circunstancias personales, sociales, históricas que rodean a esa niña que se está asomando al mundo, que quizás con el propio contenido de la obra.

El realismo de *Los años oscuros*, su verosimilitud, alternarán con un discurso poético que a veces ocupa su lugar y traza melancólicamente la necesidad de lo ausente. Cuando el mito se deteriora, cuando se descubre el vacío y la imposibilidad de alcanzarlo, lejos de verse abocada a edificar en su lugar paisajes realistas “ objetivos ”, Iziar-Arantxa sigue huyendo para encontrarse de nuevo con ese paraíso perdido de la infancia: su árbol, sus secretos, la amistad, el malecón, el cine...

Cualesquiera que sean las diversas formas e intenciones que reviste el discurso autobiográfico, la característica general que lo fundamenta esencialmente me parece ser la presencia de un yo que se manifiesta por medio de dicho discurso. La escritura autobiográfica no es un espejo paseado a lo largo de un camino sino un espejo interior por el que el autor, la cineasta en este caso, se contempla y se analiza, se concibe y se crea.

Cuando el periódico *Eguin* pide a Arantxa Lazcano que escriba un artículo sobre qué es para ella el cine, la realizadora propone lo siguiente y sus palabras servirán de conclusión a este trabajo:

¿Qué es para tí el cine? me preguntó, de pronto. ¿Cómo espectadora? le dije. Si escribir un guión, o dirigir una película, es una experiencia única e irreplicable, ser espectador de cine, aunque diferente a las anteriores, que son diferentes entre sí, no lo es menos. Los directores hablan mucho sobre sus películas, los actores sobre sus personajes, los guionistas sobre sus historias pero, y para tí ¿qué es el cine? Reconozco que no me gusta conocer muchos detalles sobre las películas de antemano. Así, cuando me decido a ir al cine y leo la cartelera en el periódico, imagino todo lo que me está esperando allí dentro, encerrado en cada uno de esos

títulos. No lo puedo evitar. Me gusta demorar la decisión. Y releo una y otra vez intentando encontrar significados a esas pocas sílabas: *Fargo*, *Sostiene Pereira*, *A tiro limpio*... Algunas veces, ya en la taquilla, le pregunto a la taquillera: "Si fueras yo, ¿cuál elegirías?". Luego, ya con el billete en la mano, se amontonan las emociones : ¿Qué ocurrirá? ¿Me moriré? ¿Seré otra persona, después? alguna vez he cogido la mano de la persona que se sentaba a mi lado para que fuera una prolongación de mí misma y evitar así cualquier interferencia entre la pantalla y yo. Luego, en un instante, la sala se oscurece y yo me sumerjo en un profundo sueño. Como cineasta uno se desborda en el cine. Como espectador el cine se desborda en uno. Felices sueños¹.

¹ *Eguin*, Septiembre 1993.

