

Koldo Almandozen zinema: iradokizuna ardatz duen zinema librea

Iñaki Lazkano Arrillaga*, Nekane E. Zubiaur Gorozika eta Ainhoa Fernandez
de Arroyabe Olaortua

*Kazetaritza II Saila, UPV/EHU; Ikus-entzunezko Komunikazioa eta
Publizitatea Saila, UPV/EHU

Euskal zinemak azken urteotan eman duen egilerik esanguratsuenetakoa da Koldo Almandoz. Nazioartean ezagun egin duten film laburrak —*Razielen itzulera* (1997), *Belarra* (2002), *Amuak* (2004), *Midori* (2006), *Columba Palumbus* (2007), *Ahate pasa* (2009) eta *Deus et machina* (2012)— oinarri harturik, haren zinema iradokitzailearen giltzarriak ezagutzera ematea da ikerketa-lan honen xede nagusia. Alegia, zuzendari donostiarraren zinemaren nagusi diren gaiak, baliabide narratiboak nahiz aukera estetikoak ere doitasun osoz biluztea. Hala, film laburrak analizatu ostean, Almandozen zinemaren izaera finkatuko da. Genero-hibridazioa, narrazio-jokoa eta irudiaren nagusioa ardatz dituen interpretazio askeko zinema da.

GAKO-HITZAK: Film laburra · Intriga · Genero-hibridazioa · Iradokizuna.

The cinema of Koldo Almandoz: free cinema where suggestion is the central theme

Koldo Almandoz is one of the most significant filmmakers to have emerged in Basque cinema in recent years. The main purpose of this article is to uncover the keys to his suggestive filmmaking. Taking as a basis the short films that brought him international recognition —*Razielen itzulera* (1997), *Belarra* (2002), *Amuak* (2004), *Midori* (2006), *Columba Palumbus* (2007), *Ahate pasa* (2009) and *Deus et machina* (2012)— the aim is to reveal with rigour and precision the subjects, story lines and aesthetic proposals that predominate in his work. His cinema is open to free interpretation and its main axes are genre hybridisation, narrative experimentation and the primacy of the image.

KEY WORDS: Short films · Intrigue · Genre hybridisation · Suggestion

Jasotze-data: 2013-05-22. *Onartze-data:* 2013-07-15.

1. Sarrera: ikergaia eta metodologia

Film luzerik zuzendu ez duen arren, euskaraz errodatu eta munduan barna arrakasta lortu duen zinemagile bakanetakoa da Koldo Almandoz. Horrek, zalantzarik gabe, zuzendari donostiarraren zinemaren azterketa sakona merezi du. Hain zuzen ere, testu-analisia ardatz duen metodologia erabiliko dugu haren film laburrak ikertzeko. Analisi mota horretan, edukia ez ezik, narrazioa eta forma ere hartuko dira kontuan. Zentzu horretan, Santos Zunzunegui (1994: 72) dioena aintzat hartuko da: «Edukiaren eremuan islatzen ez den erabaki adierazgarririk ez dago (eta alderantziz) eta gai eta irudiek, espazio eta denborak zein narrazio aukerek, osagai horiek guztiek, salbuespenik gabe, *testuaren izaera bera* (Gerard Genette) eraikitzen laguntzen dute». Edonola ere, Zunzuneguienaz (1994, 1996) gain, testu-analisan sakondu duten beste hainbat aditu esanguratsuren (Aumont, Marie, 1998; Benet, 2004; Bordwell, Thompson, 2011; Carmona, 1993) lana ere eredu izango da. Horrenbestez, Almandozen zineman nagusi diren gaiak zehazteaz gain, gai horiek nola kontatzen eta irudikatzen diren ere aztertuko da.

Ibilbide oparoa du, zinez, zinemagile donostiarrak. Fikzioan ez ezik, dokumentalean eta esperimendazioan nabarmendu da Koldo Almandoz. Baita publikitatearen esparruan ere. Izaera eklektiko horrek, ostera, zail bihurtzen du oso haren obraren analisia. Hortaz, ikerketa-eremua mugarriztea ezinbestekoa zaigu. Gauzak horrela, nazioartean ezagun egin duten film laburren izaera oinarri harturik, haren fikziozko zinema izango da aztergai artikulu honetan. Kimuak egitasmoaren bitartez euskal muga oro apurtu dituen zinema, hain justu. Ondorioz, zuzendari donostiarraren zinema esperimentalak —*Censored Love* (2010) eta *Mantis estroboscópica* (2012), kasu— analisi honetatik at geratuko da.

Joritasun narratibo eta estetikoak xedatzen du Koldo Almandozen fikziozko zinema. Laburrak dira haren filmak; sentimenduak astindu eta gogoak hauspotzen dituzten sormen-lanak. Kalitatea filmaren iraupenaren arabera neurtzen ez dela sinesten baitu egile donostiarrak (2004:66): «Film laburra, egun, zinema librearen eremu bakarretakoa da. Epe laburreko zinema da, egun, ikuspegi zinematografiko batetik, behintzat, erronkak eta bide berriak bilatzen dituen formatua». Narrazioaren mugekin esperimendatzen du eskuarki intriga sortu eta ikuslea gatibatzeko. Hibridoak, dramatikoak eta iradokitzaileak dira haren obrak eta usu molde poetikoz daude dohaturik. Hala, euskaraz errodatzen duen arren, isiltasuna da Koldo Almandozen film laburretan nagusi den mintzaira; soinu-banda aparta batez ziprztindutako irudien bitartez adierazten baititu sentimenduak. Alta, gogoe-tak ez dira sekula haren proposamenen sormen narratibo zein estetikoan galtzen.

2. New York, New York

Zinema ulertu eta bizitzeko moduan berebiziko eragina izan zuen New York hiriak Koldo Almandozengan. Bertako zinema-aretoetan, hain zuzen ere, zinema ezberdin batekin egin zuen-eta topo; Jonas Mekas-en bihotz matxinoaren taupaden itzalean zirtaka zebiltzan pelikula ezohikoak ezagutzeko parada izan baitzuen. Sasoi hartako zantzuak agerikoak dira oraindik ere zinemagile donostiarraren film labor ausartenetan. New Yorkeko bizipenak, kasu, estreinako film laburrean islatzen dira ezinbestean. Are gehiago, *Razielen itzulera* (1997) interpretatzea ezinezkoa

da bere testuingurua aintzat hartu gabe. Ez bakarrik New York hiria istorioaren protagonista bakarra delako, film laburrak zinema independentearen espirtua ere dakarrelako bere baitan.

Zinema-joera berriak eredu hartuta, fikzioa eta dokumentala uztartzen ditu Almandozek *Razielen itzulera* (1997) lanean. Orobat, aurrerantzean apurka-apurka perfektionatuz joango den genero-mestizajearen alde egiten du. Haren apustua, hein handi batean, bat dator Antonio Weinrichter (2010:13) zinema adituak genero-hibridazio gisa definitzen duenarekin:

Fikzioaren eta dokumentalaren hibridazioak instituzio zinematografikoaren beraren baitan praktika biak banatzen zituen hesia apurtzen du. Ez da fenomeno berria, baina bat-egitea ez zen inoiz hain urrun iritsi: egile fikziozko zinema dramaturgiak hustu egiten da eta estrategia dokumentalak bereganatzen ditu, dokumental komertziala dramaturgiak kutsatzen da.

Egilea bera da bere *opera prima* bereizten duen fikzioaren eta errealtatearen arteko nahasketa ezagutzera ematen duena: «Aingeru bati buruzko ipuina da; hiri bati buruzko dokumentala da. Ipuin dokumentala da» (Angulo, Rebordinos, Santamarina, 2006: 176). Ikuspuntu formal batetik dokumental baten itxura du *Razielen itzulera* (1997) film laburrak. Protagonistaren —Almandozek berak jokatzeko du bere rola— *off* ahotsaren narrazio izaera eta azken atalaren kutsu poetikoa —onirikoa barik, erreferentziala— dira film laburrari fikziozko obratzat hartua izan dadin beharrezkoa duen dramaturgia eskaintzen dioten elementuak.

Zuri-beltzez errodatua, pasarte biblikoak aipatzen eta Eskritura Santuetan jasotako bekatuak eta egungo gizartearen portaerak erlazionatzen dituzten tituluarekin hasten dira *Razielen itzulera* (1997) osatzen duten bost atalak. Film laburraren atarikoan Razielen aingeruaren *off* ahotsak bere misioaren berri ematen digu: Paradisutik egotzi zutenetik babesgabe eta izututa bizi den gizabanakoari lagun diezaion bidali du Jainkoak Lurrera. Kamera, zabaltzan kokaturik, panoramika mantso baten bitartez New York hiriko eraikin garaiak erakusten doakigu pixkanaka-pixkanaka. Eta, bat-batean, ezustean sartzen da Razielen eszenara; beltzez jantzita eta begitarte tristez. Aingeruaren aurpegiaren lehen planoak haren atsekabea biluzi egiten du eta musika malenkoniatsu bat jabetzen da soinu-bandaz. Hiriaren panoramika geldoek protagonistaren begirada subjektiboaren isla dirudite. New Yorki buruzko ikuspegi orokor horrek, ez bairik gabe, hiriaren beraren erradiografia osatzen duten bost atalak —askoz ere zorrotz eta zehatzagoak— aurreikusten ditu; gizabanakoaren itxaropenik eza.

Katakunbak da lehen atalaren izenburua. New Yorkeko metroaren irudiek —bidaiari baten plano subjektiboak balira bezalaxe errodatuak— monopolizatzen dute zati hau. Lurpeko mundu horixe da, hain justu, gizabanakoaren aterpea. Munduaren hasieran lur azpian ezkutatu zen lagun hurkoaren gorrototik ihesi, baina aiherra ez da oraindik desagertu. Inkomunikazioaren tragedia, gizakiaren beste dramatariko bat, da *Babel* atalaren oinarri. Hizkuntza ezberdinetan idatzitako errotiluak tartekatzen dira etengabe eta World Trade Centerreko zero-harraskariek Babelgo Dorre berria irudikatzen dute. Razielen hitzek argiro uzten dute isiltasuna dela gizabanakoak ulertzen duen mintzaira bakarra. Tamalez, inork ez du entzun nahi. Zerua urratzen duten etxe orratzak irrikatzen dituzten kontrapikatuek agerian uzten dute komunikazioaren ezinezkotasuna. Asmoaren ezina.

Sexua eta dirua dira hurrengo bi atalen ardatz. Bekatuaren kale ilunetan barneratzen da *Sodoma eta Gomorra*. Sexu-ikuskizunak iragartzen dituzten kartel argidunen irudiak eta film pornografikoen zatiak tartekatuz doaz tai gabe. Haragiaren tentazioak mendeen hartzen du gizabanakoaren borondatea. *Merkatarien tenplua*-k, aldiz, New Yorkeko finantza-bihotzaren erretratu gordina dakar. Wall Street hotz eta etsi islatzen duten irudi gatzilek —akzioen kotizazioaren berri ematen duten taula nonahiko horiek— tupust egiten dute diruak zorionik ez dakarrela epaitzen duen aingeru oinazetsuaren gogoeta gazi-gozeekin.

Azken atalak —*Paradisua*—, ordea, aurrekoetan nagusi den estetika dokumentalarekin apurtzen du. Eta, musika berbera bada ere, irudiei ukitu poetiko berezia ematen die Almandozek. Naturaren edertasuna plano orotan nabarmentzen da. Zuhaitzak laku baten ur gardenean islatzen dira eta neska erakargarri baten aurpegia pantailaren jabe egiten da narratzailearen *off* ahotsak ametsen apologia egin ostean. Zeruak, txoriek, zuhaitzek nahiz haien islek ur gezan Paradisuaren paisaia taxutzen dute. Neskak —biluzik—, Miguel Angel-en *Creazione di Adamo* freskoa gogora dakarren eszena batean, bere hatzetako batekin zuhaitz baten kimu bat ukitzen du; naturarekiko elkertasuna sinbolizatuz halaxe. Baina, supituki, eten egiten da azken atalaren tonu idilikoa. Neskaren aurpegia planoaz jabetzen da beste behin ere. Oraingoan, baina, tristura adierazten du. Urtutako makillajeak negar egin duela salatzen baitu. Orduan aitortzen du egia samina aingeru atseka-betuak: «Gizakien munduan gertatzen den modura, ametsetan ere hotz egiten du».

Hitz latz horien ondoren, iluntze-iraungipena dator. Film laburra, ostera, ez da amaitzen. Pantaila segundo bakan batzuetan ilun mantentzen da Razielen *off* ahotsak aingeruaren existentzia-larritasuna biluz dezan: «Gizonak, Jaunak bezela, beti hiltzen du gehien maite duena». Hiriaren barna gidatu gaituzten Razielen aingeruaren begien xehetasun-planoek ordezkatzan dituzte erorikoaren ostean Paradisua galdu duen Eva horren begi negartsuak. Baina haren begiek aurrean dutena ez da Paradisuaren baretasuna, inondik ere. Hasierara, bere ibilbidea hasi zen zabalza berera baitarama gibel solasak. Eta, bertatik, panoramika-segida batek New York hiriararen eraikin grisak erakusten dizkio berriz ere; kanta triste batek etsipena areagotzen duen bitartean. Amaieran, aingeruak, samindurik, gorantz so egiten du. Azken panoramikak protagonista bakartiaren begiradari jarraitzen dio poliki-poliki; eraikinak atzean utzi eta zeruaren parte batean leku hartzen duen arte. Kolore zuriak pantaila argizatzen du orduan lipar batez, bukaerako iluntze-iraungipenak argia ahitu aurretik. Itxaropenik ezak gizabanakoen ametsak iraungi aurretik.

3. Narrazio-ariketa iradokitzailea

Belarra (2002), Almandozen zinema-ibilbidearen gailurrik esanguratsuenetakoa, narrazio-ariketa iradokitzailea da oso. Kamera digital ez profesional batekin grabatu zuen pelikula zinemagile donostiarrak eta, ondoren, 35 mm-ko formatura pasatu zuen. Formalki *Dogma 95*¹ mugimenduaren eragina du eta muntaia oinarri harturik *in crescendo* doan suspenseko drama da.

1. Lars Von Trier eta Thomas Vinterberg zinemagile daniarrek sortu eta garatutako zinema-mugimendu abangoardista bat izan zen *Dogma95* (*Dogme 95*). Zinema garaikidea araztea eta ekoizpen handietatik jasotako bizioez askatzea zuen helburu. Horretarako, arau jakin batzuk ezarri zituen. Hala, besteak beste, filmak eszenatoki naturaletan errodatuak izan behar ziren, eskuko kamerarekin, zuzeneko soinuarekin eta argiztapen artifizialik gabe.

Film laburra, *Razielen itzulera* (1997) bezala, hainbat ataletan —zazpi ataletan, zehatz-mehatz— banatua dago. Edonola ere, planteamendua askoz ere erakargarriagoa da. Nabari da zinemagile gisa heldutasun batera iritsi dela Almandoz eta zinemaren inguruan dituen kezka eta gogoetei uko egin gabe ere ikuslea harra-patzeko gai dela.

Dutxatzen ari den norbait iradokitzen duten irudiak dakartza sarreratxoak. Eta, lasterrera, film laburraren egiletza eta ekoizpenaren berri eman ostean, hondo zuriaren gainean eta letra beltzez ageri da obraren izenburua: *Belarra*. Jarraian, plano-segida batek —motzak, ia guztiak— izenburuak aipatu belarra erretratatzeko du. Atala berehala bukatzen da, belarra oinkatzen duen zapata baten xehetasun-plano batekin. Lehen atal horrek, oso laburra izanagatik ere, film laburra gidatuko duten jarraibideak ezartzen ditu. Bilbearen muina da belarra; beste atal guztiak eratzen dituen elementua, alegia. Ez dirudi naturala denik, baina. Haren kolorea manipulaturia, ase, izan da munta handiagoa erdietsi dezan. Eta, horrezaz gain, giro-soinuak ezinbesteko garrantzia bereganatzen du.

Bigarren atalak, *Emakumea* du izenburu, dutxaren eszenari segida ematen dio. Bainugelako ispilu lausotuan neska gazte baten (Ainara Gurrutxaga) gorputz biluzia antzeman daiteke. Dutzatik irten, lehortu eta, ondoren, toalla zuri banarekin estaltzen ditu gorputza eta adatsa. Plano-sekuentzia luze baten hasiera baino ez da. Handik gutxira, *travelling* baten bidez etxean barna jarraitzen dio neskari kamerak eta haren logelako ate erdi irekiaren aurrean geratzen da. Jantzi eta gero, mairidirez betetako otzara batekin doa kanpora, esekitokira bidean. Hantxe, otzara belar artean utzi eta urrunera so egiten du. Planoaren hondoan, belarra mozten ari den gizon baten irudia begiztatu daiteke. Emakumea logelara itzuli, semea (Iker Pernas) besoetan hartu eta saskitxo batean eserarazten du, esekitokitik gertu.

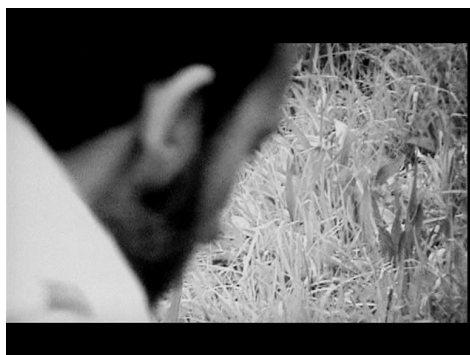
Hurrengo atalak —*Saskiak, Haurra eta Gizona*— laburragoak dira eta pertsonaiak astinduko dituen tragedia aurreikusten dute. Saskitxoaren matxardekin jolasean dabil umea. Baina, asperturik, esekitokitik urrunduko egiten da ama oharu barik. Segidan, aitaren (Peru Almandoz) eta amaren begirada hotzak gurutzatzen dira. Haserre direla dirudi. Aitak egarria ase eta beharrera itzultzen da, haurra jolasean dabilen ingurura.

Film laburraren ezaugarri formalak aipatu atal guztietan bertsuak dira. Hortaz, arestian adierazi moduan, *Dogma95* mugimenduaren eragina begi-bistakoa da. Eskuko kamerarekin errodutzen du Almandozek; eszenatoki natural batean egiten da errodajea; eta, hori guztia gutxi balitz bezala, giro-soinua ez dago irudietatik aparte nahasita. Ez dago, bada, musika estradiegetikorik.

Nolanahi ere, zinemagile donostiarrak *Dogma95* mugimenduaren arau batzuk aintzat hartzen dituen arren, ez du dogma-film bat sinatzeko asmorik. Izan ere, filmaren kolorea manipulatuko egiten du muntaketa-fasean; belarraren kolore berdea nabarmenduz eta koadroa osatzen duten gainontzeko elementu eta pertsonaiena jaitziz. Aukera kromatikoko horren xede nagusia belarrak istorioan duen garrantzia indartzea eta beste guztia bigarren planoan uztea da. Ez da, ostera, Almandozek *Belarra* (2002) film laburrean hartzen duen aukera *artifizial* bakarra. Azken bi atalak, hain justu, horren adierazle dira.

XX. mendearen hasierako film mutu baten koreografia ederra dirudi *Maindireak* atalak. Akordeoi baten melodiaren esanetara mantso eta leun dantzatzen diren maindireen artean seme galduaren bila dabil emakume gaztea. Musika estreina-koz ageri da film laburrean eta giro-soinuari gailentzen zaio. Erritmoa makurtu egiten da musikaren konpasaren aurrean. Amak ez du semea aurkitzen, desager-tu aurretik haurrak berarekin zeraman egurrezko panpina baino ez. Haren aurpe-giak kezka islatzen du. Belarrak du kolorea soil-soilik; zuri-beltza da beste guztia.

Belarra (2002) film laburraren berezitasun formalak egilearen asmoa ezkutuan mantentzen du ia bukaera arte. Almandozen helbururik behinena muntaketaren bidez suspensea sortzea da. Eta, hori erdiesteko, planoen iraupenarekin jolasean dabil etengabe. Hastapenean, ekintzaren iraupena luzatzen du. Dramaren hasiera den hiru minutuko plano-sekuentzia da, hain zuzen, haren narrazio-ariketa aparta-ren abiapuntua. Baina, pitinka-pitinka, planoen iraupena murriztuz doa. Hala, azken atala —*Sega*— Almandozen atondutako esperimendu narratiboaren gailurra da. Amaierako segmentuak agerian uzten du zuzendari donostiarrak, jakinaren gainean ala ez, aintzakotzat hartzen duela muntaketari buruz Eisensteinek eman-dako maximetako bat: «*crescendo* luze batek emoziozko klimax ahaltsua dakar» (Bordwell, 1999: 46).



1. irudia. *Belarra* (2002).



2. irudia. *Belarra* (2002).



3. irudia. *Belarra* (2002).



4. irudia. *Belarra* (2002).

Azken atal honetan, gizonaren, emakumearen eta haurren irudiak oso bizkor tartekatzen dira. Belarra mozten ari da gizona, sasitza artean galduta dago haurra eta azken honen bila dabil etsi-etsian emakumea. Almandozek hiru protagonistak isolaturik erakusten ditu, bakoitza bere munduan kaiolaturik. Planoak, adierazi berri den logikari jarraiki, gero eta laburragoak dira. Aita eta semea biltzen dituen erreferentzia-plano batek haurrak bizi duen arriskuaz ohartarazten gaitu. Muntaketaren erritmoa azkartu eta sosegurik eza areagotu egiten da. Orduan, belarra mozten ari den gizona eszenaren gune bilakatzen da. Emakume arduratuaren aurpegiaren eta galdutako haurren plano motzek une oro eteten dute haren protagonismoa, ordea.

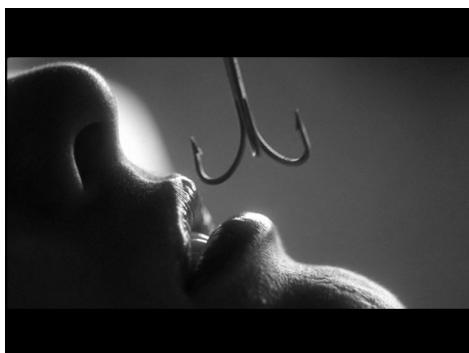
Soinu-bandak are gehiago elikatzen du suspensea. Belarra mozten duen segaren hotsak heriotza-mehatxua dakar. Emakumearen aurpegiaren lehen planoekin batera entzuten diren soinu-efektuek —beldurrezko zinemak hain berezko dituenak— larritasuna areagotzen dute. Airea urratzen duen sega baten planoarekin amaitzen da istorioa. Kreditu-tituluek eszena mozten duten arren, segaren hotsak zorigaitzozko bukaera iradokitzen du. Izan ere, tragedia jazo baino lehentxeago, *mendekua* eta *sega* hitzak errepikatzen dituen emakume ahots baten xuxurla sumatzen da. Mendekua aldarrikatzen duen belarraren xuxurla da.

4. Arrantzalea, sirena eta bakardadea

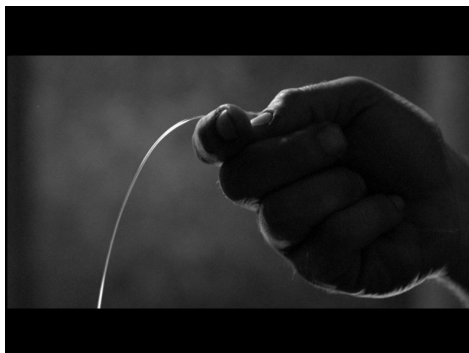
Aurreko film laburren kutsu esperimentalik ez duen arren, ezin esan *Amuak* (2004) pelikula konbentzionala denik. Zuzendariak, kezka artistiko sakonak akuilaturik, bere istorio berezi eta ezohikoak eraiki ahal izateko egoki jotzen dituen aukera narratiboak ikertzen jarraitzen baitu. Kasu honetan, hain zuzen, kontaketa bukaeratik hasten da eta film osoan barrena ikuslearen interesa mantentzean datza haren erronka.

Panoramika iradokitzaille batek, lagun duen musika bezain leuna, ohatzean biluzik den bikote bat erakusten digu. Gaua da eta lanpara ttipi batek argiztatzen du logela. Neska (Lucía Quintana) ohe gainean dago etzanda. Gizona (Kandido Uranga), aldiz, ohatzearen ertzean; neskaren aurrean belauniko. Bere eskuak neskaren izterra ferekatzen du. Maitasun-eszena arrunta dirudi. Baina, tupustean, gaztearen gorputzean zehar amu zorrotz bat labaintzen da. Astiro eta fintasunez. Pubiseko bilotik bular-muturretara.

Eszenaren ikuspegi orokorra dakar kontrapikatu batek ondoren. Amua neskaren ahora gerturatzen du gizonak eta txipiroiak arrantzatzen ariko balitz bezala mugitzen du haria. Jarraian, xehetasun-plano baten bitartez, amuak neskaren ezpainak zelan kolpekatzen dituen sotilki ikus daiteke. Neskak, azkenean, amore ematen du. Ahoa ireki eta amua irensten du. Eta, orduantxe, gizonaren eskua haritik indarrez tira egiten erakusten digu panoramika arin batek. Une horretan bertan, Mikel Azpirozen musika eten egiten da zakarki eta film laburraren izenburuaren berri ematen zaigu: *Amuak*.



5. irudia. *Amuak* (2004).



6. irudia. *Amuak* (2004).

Almandozek film laburrari ematen dion hasiera ausart bezain harrigarriak Kim Ki-duk zinemagile hegokorearraren *Seom* (2000)² pelikula dakar gogora; zeinean amuak eta pasioa *amour fou* istorio lazgarri batean uztartzen diren. Bukaeratik hasteak, ostera, bere arriskua du; abiamena hain bizia eta aztoratzailea denean, bereziki. Zaila baita maila on bera film osoan barna mantentzea. Halaz guztiz ere, hasieratik beretik ereiten du intriga zuzendari donostiarrak; ikusleak amaiera gordin eta bihozgabe horren itzalean ezkututzen den istorioa ezagutzeko duen jakin-mina hauspotzen baitu.

Estreinako eszenak ezkututzen dituen gakoak apurka-apurka erakusten dituen *flash-back* moduko bat da film laburra, nolabait esateko. Lehen zauskada horren ostean, istorioaren protagonistaren erretratu ilauna dakarkigu Almandozek. Hariarekin agertzen duen trebeziak adierazten duen bezalaxe, arrantzale aditua da. Gizon zakarra. Malenkoniatsua. Bakartia.

Ustekabean, kontakizuna apurtzen du erabat zinemagile donostiarrak dokumental izaera duen pieza labur bat tartekatuta. Amu mota ezberdinak ageri dira bertan eta haietako bakoitza zein arrain harrapatzeko den egokia azaltzen digu narratzailearen ahotsak. Fikziozko istorioan txertatutako dokumental zatitxo horrek, istorioaren erritmoa hausteaz gain, inongo ekarpenik egiten ez duela dirudi. Dokumental labur horixe, alabaina, ezinbestekoa da obraren ulermen osoa izateko. Izan ere, dokumentalaren *over* ahotsaren azken esaldiek misterioaren klabea argitzen dute: «Bada, ordea, bestelako amurik. Arrantzaleen usadio zahar batek dio, arrainekin ez bezala, sirenak harrapatzeko hitza zela amu bakarra. Arrantzaleek, itsasoratze luzeetan eta bakardadeari aurre egiteko, gauez karelera inguratu eta miauka deitzen zieten sirenei».

Alegia horrek argitzen du film laburraren hasieran ulergaitza zitzaigun eszena bitxia. Arrantzale hitsa kareletik miauka zebilenekoa, hain justu. Bere ezohiko jokaerak bihotza oinaztatzen dion bakardadea ezitzea besterik ez du bilatzen.

2. *Seom* (2000) pelikulak, Kim Ki-duk zinema-zuzendari hegokorearraren obrarik ezagunetarikoa, ezaugarri komun anitz ditu *Amuak* (2004) film laburrarekin. Bertan, hain zuzen ere, bada eszena bat —amua irentsi berri duen maitalea kainaberaz harrapatzen du neska— *Amuak* (2004) film laburraren hasierakoaren antza duena eta Almandozen inspirazio-iturri izan daitekeena.

Emakumearen maitasunaren beharra adierazteko modua da, azken finean. Dokumental txoak dakarren etena eta gero, pragmatikoagoa izango da arrantzalea eta prostituta baten zerbitzuak kontratatuko ditu.

Arrantzalea ez da bakardadearen mende bizi den bakarra, baina. Prostitutak ere sufritzen du. Lo eta lan egin. Horretara mugatzen da bere mundua. Bizitza sozialik ez duela dirudi. Bada film laburrean, egiazki, haren babesgabetasuna ageri-agerian erakusten duen eszena esanguratsu bat. Protagonistarekin adostu-tako hitzordura joan aurretik, ispiluaren aurrean jartzen da prostituta. Ilea apaintzen ari den unean, tinko begiratzen dio bere islari. Istant horretan, bere porrotarekin topo egiten du aurrez aurre. Tristeziak umeltzen zaizkio begiak orduan. Hasperen egiten du. Eta, geroxeago, etxea abandonatzen du bakardadea lagun.

Hasierako eszena ikaragarriaren atzean ezkutatu-tako istorioa berreraiki eta protagonisten espiritua disezcionatu ondotik, orainaldira itzultzen da Almandoz. Bikote protagonista utzi duen logelara, alegia. Amaierako panoramikak hasiera-koaren mugimendu berbera egiten du, baina alderantzizko noranzkoan. Ezkerretik eskuinera. Ohatzetik leihorantz. Bi maitaleek biluzik jarraitzen dute. Arrantzalea, ohe ertzean belau-niko eta kamerari bizkarra emanez; prostituta, ohean etzanda. Neskaren begiak itxita daude. Erail dutelako seinale. Susmoa esplizitu egiten da. Bakardadea itzultzen da eta arrantzaleak marraka egiten du.

Istorioren logika kronologikoa apurtzen du Almandozek, eta bakardadeari zein maitasunaren bilaketari buruz —film laburraren ardatz nagusiak— egiten du gogoeta bukaera biluziz abian jartzen den egitura ziklikodun obra honetan. Bere buru-argitasuna, hein handi batean, bakardadeari buruzko hausnarketa gazi-gozo eta intimista suspenseaz janzteko agertzen duen gaitasunean datza.

5. *Midori*, obsesio baten erretratua

Halabeharrak eginkizun erabakigarria bete zuen *Midori* (2006) sotilaren kausan. Tenplu nipondar bat bisitatzen ari zela, makuluekin mantso-mantso zebilen uniformedun ikasle nerabe batekin egin zuen topo Almandozek. Neskak xarma berezia zuenez gero, adiskide batek utzitako bideokamerarekin grabatu zuen. Halaxe sortu zen film laburra.

Grabazioaren hasieran, jendetzaren artean aurrera egiten du kamerak *Midori*³ aurkitzen duen arte. Orduan, Johann Sebastian Bach musikagile alemaniarraren *Clavier-Übung aria*-ren notak entzuten dira. Almandoz, kamera eskuetan duela, nerabearen urratsen atzetik abiatzen da tenpluko eskalinata kontaezinetan barna eta haren ibilera neketsua filmatzen du aldi oro. *Travelling*-ak etengabeak dira eta, noiz edo noiz, ikaslearen geldialdiak baliatzen ditu zuzendariak plano estatikoa-goak egiteko.

3. *Midori* izenak Haruki Murakami idazlearen *Tokio Blues* eleberriko emakumezko protagonista eta Suehiro Maruo-ren komiki ezagunaren musa omentzen ditu. Iturria: Jesús Angulo; José Luis Rebordinos, Antonio Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2006, 203. orrialdea.

Ikusiko duten beldur, bideokameraren *zoom*-a erabiltzen du Almandozek neskaren aurpegia jasotzeko. Irribarre iheskor bat lapurtzen dion arren, begitarte malenkoniatsua agertzen du gazteak irudi gehienetan. Tristura horren arrazoia, beharbada, kamerak xehetasun-plano batean erakusten duen bere eskuin oineko hesgailua da.

Tenpluan barrena egiten duen ibilaldian ez dago bakarrik Midori. Adiskide bat du alboan une oro eta poltsa daramakio makuluekin behar bezala molda dadin. Alta, zuzendariak lagunartetik isolatzen du Midori. Enkoadraketaen subjektu bakar bihurtzen du; bakardade-sentipen sakon batez astinduz neskaitila. Ezustean, ikasle anonimoaren begiradak une hartara arte filmatu duen kamera aurkitu eta tinko so egiten dio. Amaiera da.

Lirismo handiko pieza dokumental hori bere film laburraren oinarri bilakatzen du Almandozek; bere kameraren bidez jasotako errealitate horren inguruan fikzio bat eraikiz. Aipatu fikziozko kontakizunean ageri diren dokumental izaerako irudi horiei testuinguru bat eskaintzea da haren xede nagusia. Horrenbestez, kartzela moduko batean gatibu dagoen gizon baten (Haritz Elizegi) bakarriketarekin ekiten dio istorioari. Gizona *manga* itxurako makuludun panpinatxo batzuk koloreztatzen ari den bitartean, bere *off* ahotsak entomologoa dela dio eta Kiotoko tenplu batera egindako bisitan ezagutu zuela Midori.

Protagonistaren patu gordina aurreikus daiteke. Edonola ere, aipatu fikziozko zatiaren nahiz dokumental izaerako atalaren ostean, Angel Aldarondok apailatu-tako animazioaren bitartez jazotakoa kontatzen du Almandozek. Mihisean ikaslearen eta entomologoaren elkartzea gauzatzen da. Azken horren eskutik koleoptero bat hegan hasten da eta Midoriren arreta bereganatzen du. Gerorago, posizio zenital batetik, basoan sartzen ikusten ditugu neska eta gizona. Intsektuaren hegaldia dakarren bukaerako panoramikak belar artean etzanda irudikatzen du Midori. Ez da mugitzen eta begiak itxita dauzka. Hil dute.

Segidan, animaziozko atala bukatuta, entomologoaren gorputzean proiektatzen den barroteen itzalak susmoak egiaztatzen dituela dirudi. Alta, film laburraren azken planoan, marrazki bizidunetako Midorik begiak zabaldu eta irri egiten du. Amaiera anbigua da eta, neurri handi batean, ikuslearen pertzepzioa zailtzea du helburu. Zalantzan murgilarazi. Hala eta guztiz ere, bere horretan mantentzen da istorioaren logika; Midoriren irria entomologoaren fantasiaren proiektzioa besterik ez baita. Bere obsesioaren erretratua.

Midori (2006), apika, Almandozen film laburrik irregularrena da. Entomologoaren fikzioa, zati dokumentala nahiz animaziozko atala ez datoz bat eta filmaren barne-josturak agerian geratzen dira. Zinemagile donostiarraren asmoa, finean, pieza dokumental batetik abiatuz fikzio bat sortzea da. Arrazoi erakargarria bezain zilegia. Baina, tamalez, fikziozko partea pieza dokumental xarmagarriaren hiru minutu zirrargarriak justifikatzeko aitzakia baino ez da. Pena da. Izan ere, dokumental zati erakargarri horrek —behar bezala garatua izan balitz— gure obsesioen alde ilunari buruzko gogoeta interesgarria sorraraz zezakeen.

6. Ehiztariaren goiza

Pelikula labur, gordin eta irudimentsua da *Columba Palumbus* (2007). Giro kezkgarri batek, irudiak kromatikoki desasetzeak areagotu egiten duena, blaitzen du istorioa lehen fotogrametatik. Izan ere, zero lanbrotuan hegan dabilzan txoriak iragarpen iluna dira oso. Peru Almandozek, zinema zuzendariaren anaiak, jokatzen du istorioaren protagonistaren rola; asmo makurreko ehiztari isilaren larruan ageri baita. Film laburra, funtsean, intriga sortzeko diseinatutako esperimendu narratibo originala da.

Bi parte arras ezberdin ditu istorioak. Basora eraman duen autotik irten, gidariaren atea itxi, eskopeta zorroan sartu eta ehizara abiatzen denean protagonista hasten da lehena. Hasierako eszena horretan, autoaren atzeko atea bultzatzen duen arren, ez da ixten. Hala ere, zabalik uzten du eta baso ospelean barneratzen da. Susmagarria den zerbait bada bere jokatzeko moduan. Dena dela, kamerak ehiztariaren urratsei jarraitu ahala, susmoak desagertuz doaz.

Zinema-konbentzioak saihestuz, planoen arteko kontraste etengabe baten alde egiten du apustu Almandozek. Gauzak horrela, plano orokorrak —ehiztaria basoko zuhaitz garaien artean galdurik, kasu— eta xehetasun-planoak —lur lokaztuan utzitako oinatzak, esaterako— tartekatu egiten ditu aldi oro. Irudien arteko kontraste nabarmen horrek ikuslearen baitan ezinegona eragitea du xede. Alegia, intriga bizi-bizirik mantentzea. Eta, eginkizun horretan, Cinematic Orchestra musika-taldearen melodiak —*Dawn* izenburua duen piezak, zehazki— funtsezko lana betetzen du.



7. irudia. *Columba Palumbus* (2007).



8. irudia. *Columba Palumbus* (2007).

Usategi batera heltzen denean bukatzen da ehiztariaren ibilbidea. Hogei metro inguruko altueran atondutako ehiza-postura igo, eta bertan, arma kargatzen du. Orduan, zinemagile donostiarrek muntaketa darabil ehiztariaren eta usoen irudiak txandakatzeko. Hots, plano-kontraplanoarekin jolasten du ikuslearen baitan itxaropen faltsuak sortzeko. Hala, ehiztariak usoei tiro egingo diela dirudi. Apurtxo bat geroago, ostera, tiro hots bakarra entzuten da. Harridura. Bere buruaz beste egin du ehiztariak.

Film laburraren benetako inflexio-puntua da horixe; bigarren partearen abiapuntua bera. Une horretan bertan, denborak —Cinematic Orchestraren musikak sorgindurik, akaso— atzera egiten du ezinbestean. Atzetik aurrera doaz irudiak: lainoek eta usoek atzera egiten dute, ehiztari hilaren kopetatik behera irrist egiten duen odola desagertuz doa, lur lokaztuan utzitako oinatzak galtzen dira, eroritako hostoak zuhaitzetara itzultzen dira... Supituki, ehiztariak abandonatutako autora bueltatzen da kamera eta poliki-poliki behetik gora doan panoramika batek eraildako emaztearen gorpua —hasieran ehiztariari atzeko atea ixten uzten ez ziona— erakusten du. Eta, jarraian, semetxoaren buru odoleztatuaren lehen plano gordinak sarraskiaren tamaina dakar.

Ehiztari bakartiaren krimen lazgarria *flash-back* baten bitartez isla zezakeen zinemagile donostiarrak. Baina, bide hori hautatu ordez, ikuspuntu formal batetik askoz ere erakargarriagoa den alternatiba aukeratzen du intriga luzatu eta ikuslea bera ezustean hartzeko borondate irmoarekin. Edonola ere, *Columba Palumbus* (2007) ez da intriga sortzera bideratutako esperimendu narratibo huts bat soil-soilik; inplizituki genero-indarkeriari buruzko gogoeta bat ere baitakar amaierak. Tentu handiz landu beharreko auzia da azken hori, ordea. Fikzioaren bidez egoki islatzeko konplexua oso. Aukerarik errazena, beharbada, indarkeria matxistaren salaketa gogor bat egitea izan zitekeen. Almandozek, baina, erasotzailearen irudia ardatz hartuta —supituan lehertu eta bere familiako kideen bizitzekin bukatzen duen pertsona itxuraz arrunt bat— islatzen du errealtate gordin hori. Egilearen irakurketan sarraskiaren gaitzespena agerikoa da. Ez dago justifikaziorik, genero-indarkeriak eragiten dituen mekanismo irrazionalekiko harridura ikaragarria baino ez.

7. Ahate pasa

Dokumental faltsu irudimentsua da *Ahate pasa* (2009). Azpigenero hau Rob Reiner zinemagilearen *This is Spinal Tap*⁴ (1984) filmak egin zuen ezagun 80ko hamarraldian. Nolanahi ere, dokumental faltsuaren erroak, neurri handi batean, Peter Watkins⁵ zinema-zuzendariaren lehen pelikuletan aurki daitezke.

Almandoz, bere aurreko film labor ia guztiak bereizten dituen tonu dramatikotik urrun, dokumental faltsuaz baliatzen da *Ahate pasa* (2009) jostalarian bere umore fina erakusteko. Bertan, obraren izenburuak argi uzten duen bezalaxe, *ahate pasa* deritzan planoak du gogoetagai zinemagile donostiarrak. Alegia, ahateak kamera aurrean pasatzen direneko planoak. Bere ustez, ez ei da halabeharrez azaltzen pelikuletan. Aitzitik, zinemaren historian etengabe errepikatzen den planoak da. Hortaz, Almandozen gogoetak *ahate pasa* planoaren atzean ezkututzen den misterioa argitzea du xede ironiaz zipriztindutako film labor honetan.

4. Rob Reiner zinemagile estatubatuarraren estreinako filma da *This is Spinal Tap* (1984). Berez, *Spinal Tap* fikziozko *heavy metal* musika-taldeari buruzko dokumental faltsu bat da pelikula. Michael McKean-ek, Christopher Guest-ek eta Harry Shearer-ek, pelikulako gidoigileak, jokatu zituzten aipatu musika taldeko kideen rolak.

5. Orson Welles maisuarekin batera, Peter Watkins (Norbiton, Erresuma Batua, 1935) zinemagile britainiarra izan zen dokumental faltsuaren aitzindari nagusietakoa. Oscar saria bereganatu zuen *The War Game* (1965) zientzia-fikziozko filma da, duda izpirik gabe, bere lanik ezagunena; Ingalaterraren aurkako eraso nuklear sobietar baten nondik norakoak dakartzan dokumental faltsua.



9. irudia. *Ahate pasa* (2009).



10. irudia. *Ahate pasa* (2009).

Dokumental faltsua ez da ezer berria Almandozen zinema-ibilbide heterogeeoan. Hein handi batean, hizpide den film laburraren zirriborro gisa uler baitaiteke *Desio ehiztaria*⁶ (2006); kontuan hartzeko moduko aurrekari bezala. Ez bakarrik dokumental faltsu bat delako, *Ahate pasa* (2009) film laburrarekin ezaugarri komun ugari dituelako baizik: ironia, pertsonaia faltsuak, artxiboko materialaren erabilera... Hala eta guztiz ere, *Ahate pasa* (2009) film laburraren egitura askoz ere konplexuagoa da.

Travelling batekin hasten da film laburra. Automobil baten aurreko leihotik ikusten dugu basoan barrena garamatzen bide malkartsua. Azkenean, borda baten ondoan geratzen da autoa. Eta, une horretan bertan, aurretik igarotzen da ahate talde bat. *Ahate pasa* bezala bataiatutako planoaren aurkezpena da; Almandozek berak asmatutako kontakizun iradokitzailearen oinarri den bitxikeria.

Dokumentalaren ahate protagonistaren karranka azp titulatu da egilearen lehen keinu ironikoa. Edonola ere, ahateek zinemaren historian izan duten rol esanguratsuz mintzo den narratzailearen *over* ahotsak egiantzeko istorio bihurtzen du kontakizuna. Irudiztatzen duten argazkiek —film ezagunen zuri-beltzeko erretratu bilduma bat— bere hitzak egiaztatzen dituztela dirudi. Jarraian, Jean Louis Rebourdin-ek, frantsesez hitz egiten duen zinema-kritikari batek, *ahate pasa* planoari buruz gogoeta egiten du irudiek aipatu plano hamaika pelikulan erakusten duten bitartean: *The Circus* (Charles Chaplin, 1928), *Days of Heaven* (Terrence Malick, 1978), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Crna macka, beli macor* (Emir Kusturica, 1998), *Five* (Abbas Kiarostami, 2003)...

Ondoren, narratzailearen ahotsak Michael Winterbottom, Emir Kusturica, David Fincher, José Luis Cuerda, Roman Polanski eta Abbas Kiarostami zinemagile entzutetsuei ematen die hitza eta ahateen interpretazio-dohainak laudatzen dituzte guzti-guztiek. Film laburrak, gainera, Tomas Sarasola —Anade ahate protagonistaren managerra— eta Jone Landaribar albaitariaren iritziak dakartza. Bu-kaeran, bilbearen haria berreskuratzen du narratzaileak ahate aktoreen lana nahiz *ahate pasa* teknika bera ere goresteko.

6. Jendeak iturri publikoetara jaurlitzen dituen txanponetako desio gatibatuak ehizatzen dituen gizon bati buruzko dokumental faltsua da *Desio ehiztaria* (2006) film laburra. Jon Mantzisoro artistaren *Iturriak* egitasmoaren barnean ondutako filma da.

Ahate protagonistaren azpтитulaturako karrankak —egilearen lizentzia poetiko legez interpreta daitezkeenak— alde batera utzita, dokumentalaren konbentzio guztiak aintzat hartzen ditu *Ahate pasa* (2009) film laburrak. Ez da, ordea, dokumentala, inondik ere; dokumental itxura duen fikzioa baizik. Hala, hasierako argazkiak trukatu ditu Almandozek, zuzendari ospetsuen adierazpenak testuingurutik at daude, eta hori guztia gutxi balitz bezala, pertsonaiak ere faltsuak dira. Nagore Aranburu aktoreak al baitariaren rola jokatzen du; Peru Almandozek, ahate protagonistaren managerrarena, eta Jesús Cuencak, berriz, Jean Louis Rebourdin zinema-kritikariarena. Fikziozko izen horrek, gainera, Donostiako Zinemaldiko zuzendari José Luis Rebordinosi egindako omenalditxoa dirudi.

Alta, dena ez da faltsua *Ahate pasa* (2009) film laburrean. Dokumental faltsuaren planteamendua absurdua izatera irits daitekeen arren, premisa egiazkoa da. Izan ere, zinemaren hasiera-hasieratik gaur egunera arte munduko bazter guztietako zinemagileek erabili izan dute *ahate pasa* deritzan planoak. Almandozek berak egindako dokumentazio-lan eskerga —dokumentalaren alderik esanguratsu eta harrigarriena— da horren lekuko. Ezbaian jar ezin daitekeen errealtate txundigarri horixe da, hain justu, ikuslea zuzendari donostiarrak atondutako amarruan harrapatzen duena. Intrigak, beste behin ere, film laburra antolatzen du. Baina misterio liluragarrienetan legez, honetan ere ez dago erantzunik. Ez dio axola. Garrantzitsuena egindako bidea izan da eta. Almandozek ezin hobeto laburbiltzen du hori narratzailearen *over* ahotsaren azken esaldietan: «Azalpen logiko baten ezak ezinegona sortzen du baina hau, azken finean, zinemak duen magiaren ezaugarria da».

8. Jainkoaren sumin proletarioa

Gizon bati (Ramon Agirre) segika dabilkio kamera iluntasunean. Arrotzaren urratsen hotsak soil-soilik apurtzen du isiltasuna. Filmari hasiera eman dion *travelling* luzeak gizona argi baterantz doala erakusten du. Fabrika batean sartzen da. Erloju batek ordua dakar: 6:23. Gizonak eskuan daraman plastikozko poltsaren xehetasun-planoak arreta pizten du. Metalezko eskailera batzuk igo eta bulego batera sartzen da. Bertan, gutun bat uzten du mahai gainean. Eskailerak jaitsi eta aldagelako armairura hurbiltzen da segidan. Arropa aldatzen du. Beste erloju batek ordua erakusten du. Sei eta erdiak. Fitxatzeko ordua.

Zuri-beltzeko irudiek eskulangile baten lanaldia islatzen dutela dirudi. Baina gizonak lehen makina pizten duenean —zinema proiektagailu baten antza duen tramankulu bat—, egunsenti eder baten kolore beroak arrailtzen du industria-egunerokotasunaren zuri-beltza. Akats batek, ostera, eteten du paisaia koloretsua. Urduri, abian jartzen du berriz ere makina gizonak eta egunsentiaren irudiak itzuli egiten dira. Ez da ustekabekoa. Izan ere, eszena horren bitartez egunsentia proiektio bat besterik ez dela nabarmendu nahi du zinemagileak.

Segidan, analogia moduko bat sortzen da naturaren eta eskulangileak darabil-tzan makinaren artean. Makina bakoitzak bere elkarrekikotasuna du naturan. Hala, olatu, euri, txori eta abarren kolorezko proiektioak daude. Baina, bat-batean, hiru exekutibo (Anartz Zuazua, Iker Bereziartua eta Koldo Almandoz bera) agertzen dira eszenaren erdian. Eskulangilearen aurretik pasatzen dira eta elkartzea

ikaragarri hotza da. Ez dago agurrik, ezta enpatiarik ere. Etenaren ostean, berriz ere hasten dira analogiak. Haizeak astindutako palmerak, gailur baten gainetik igarotzen diren lainoak eta ekaitza aurreikusten duten tximistak, hurrenez hurren. Natura langilearen eguneroko jardunaren mende dela dirudi. Jainkoaren irudikapena baita eskulangile apala, azken finean. Mundua martxan jartzen duen izaki ahalguztiduna.

Columba Palumbus (2007) film laburrean antzera, plano luze eta motzen arteko kontrastea darabil etengabe Almandozek ikuslearen baitan ezinegona eragiteko. Halaz ere, kasu honetan, filma zuri-beltzez errodaturik dagoenez gero, plano laburren hondoak gaizki fokaturik daude enpastatu ez daitezten. Dena dela, efektua antzekoa da eta protagonistaren benetako egitekoaren nahiz gizon arrotzen nortasunaren inguruko zalantzek film osoan barna irauten dute. Gainera, intriga areagotzen duten planoak daude. Plano horietako esanguratsuen, apika, bulegoaren beiraketik hiru exekutiboek keinu lehorrez eskulangileak pieza bat zelan soldatzen duen begiratzen duteneko dakarren kontrapikatua da.

Tentsioa ikaragarria den arren, lirismo handiko eszenak ere baditu obrak. Ez alferrik, askariarena Almandozen zinemaren eszenarik samur eta poetikoena da, ezbairik gabe. Eszena horretan, hain zuzen ere, fabrika habia egin duten enarei bere ogitartekoaren ogi-mamiak eskaintzen dizkie eskulangile beteranoak. Enarak eta euren habia, fabrikaren unibertso grisaren barnean integraturik badaude ere, kolorez ageri dira. Azken batean, jainkotasun proletarioak sortutako natura-mundu koloretsuak fabrika monokromatikoa kutsatu du. Irudiak *Pleasantville* (Gary Ross, 1998) pelikularen metafora dakar gogora. Baina Gary Ross-en filmean *Pleasantville* herrixkaren mundu zuri-beltza inbaditzen zuten koloreek pasioaren eta askatasun pertsonalaren garaipena sinbolizatzen baldin bazuten, kolore horiek beraien itxaropena sinbolizatzen dute *Deus et machina* (2012) film laburrean; protagonistaren irribarrean esplizitu bilakatzen den ilusioa.

Itxaropen ezkutu horrek, baina, ez du eraginik ustekabeko amaieran. Exekutiboen bulegora igotzen da eskulangilea eta fabrika uzten duela esaten die amorruez. Peoiaren nagusitasuna agerian geratzen da orduan. Ez bere tonuagatik soilik, baita bere posizioagatik ere; eserita eta isilik dauden hiru exekutiboak baino gorago baitago eskulangilea. Bulegoa abandonatu ondoren, nagusiak, oso haserre, kutsu surrealistadun hitz batzuk esaten ditu: «¡Cagüen Dios! Dagoen panoramarekin eta aurrejubilatzen da. Putakumea!». Jarraian, uniforme erantzi eta aldageletako armairua ixten du eskulangileak azken aldiz. Une horretantxe, kreditu-tituluei bide ematen die iluntze-iraungipenak. Baina oraindik ere ez da film laburra amaitzen. Orro egiten duen musika Mozart handiaren *Réquiem* zirraragarriaren *Dies Irae* ederra da. Ez da ausaz aukeratutako pieza; berariaz hautatutakoa baizik. Hortaz, eskulangilearen sumina, Jainkoaren sumina, indar osoz lehertzen da kreditu-tituluetan. Hatz jainkotiarra bera da larako bat sakatuz musika eteten duena kreditu-tituluak iraungitzean. *Deus et machina* (2012), funtsean, eskulangileari eskainitako omenaldia da. Mundua abian jarri eta injustiziaren aurrean sumina eutsi ezinik dabilen langile apalari egindako ofrenda.

9. Sortzaile eklektikoaren zinema iradokitzailea

«Ikusleari, baita niri neuri ere, asko gustatzen zaio inteligentea dela pentsatzea, zuzendariak zer planteatu dion asmatzea, gertatuko den zerbait aurreikustea... Joko hori, interakzio hori ondo dago, eta horregatik atsegin dut iradokitzea, dena agerian jartzea baino nahiago dut». Koldo Almandozek berak Mikel Garcia Idiakez (2011: 173) kazetari eta idazleari esandako hitz horiek abiapuntu hartuta, argiro usna daiteke sortzaile donostiarraren zinemaren izaera. Iradokizuna da, zalantzarik gabe, haren zinemaren arima. Izan ere, mezuak inposatu baino areago, ideiak iradokitzea du xede. Garcia Idiakezek dioen moduan, «puzzle osatugabeak eta planteamendu irekiak» ditu-eta maite Almandozek.

Film laburra puzzle gisa ulertzen duenez gero, pieza solteak barreiatu izan ohi dira pelikula osoan barna. Pieza horiekin guztiekin, hain justu, zuzendariak proposatutako irakurketa egin lezake ikusleak. Alabaina, arestian aipatu bezala, ez dago interpretazio bat eta bakarra. Iradokizunaren aukerak interpretazio-aniztasuna baitakar berekin ezinbestean. Iradokizuna ardatz izanik, azken irakurketa ikuslearen esku uzten du. Hala, ikusleari berari dagokio egile donostiarraren film irekiak ixtea. Amaierak biribiltzea.

Orobat, Almandozen film laburren estetikan ere islatzen da iradokizuna. Zentzu horretan, agerikoa da oso irudiaren nagusitasuna. Hitzak bere tokia badu ere, irudiaren meneko da. Zinemagile donostiarrak, gertakariei baino, sentimenduei ematen baitie lehentasuna. Eta, jakina, sentimenduak egokiago islatzen dira irudien bitartez. Horrenbestez, irudiaren aldeko hautua kontzientea da. Iradokitzen duen zinemaren alde egiten du-eta Almandozek:

Zinema iradokitzailea dut gogoko. Istorioa kontatzea baino, iradokitzea atsegin dut. Hitzak, ostera, ez du iradokitzen. Azaltzen du. Horregatik, Lynch eta Kaurismaki ditut gogoko. Hitzik gabe iradokitzeko gaitasun handia duten sortzaileak direlako. Jarmusch-en *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) ere aparta iruditzen zait, garrantzitsuena irudi eta begiraden bidez adierazten baita. Ni ere hala komunikatzen ahalegintzen naiz. *Amuak* (2004) filmean, esaterako, prostituta ispilu aurrean jartzen denean hitzik ez dago. Baina, halere, bere keinu eta begirada tristearen bitartez bizitzan porrot egin duela helarazten digu. Horixe da bidea. Niri, behintzat, irudia hitza baino gehiago iristen baitzait. Askoz gehiago hunkitzen nau⁷.

Irudiaren lilura, ordea, ez da aski ikuslearen arreta bereganatzeko. Narrazio estrategia bat taxutzea funtsezkoa da. Izan ere, istorioa bera bezain garrantzitsua da istorio hori kontatzeko modua. Intriga da, hain zuzen ere, Koldo Almandozek ikuslea harrapatzeko darabilen amua. Bere narrazio jolasaren muina:

Nire kasuan, behintzat, narrazioaren jolasaren atzean ez dago filosofia teoriko jakinik; ezta abangoardia egiteko behar-izana ere. Dibertimendu hutsa da. Batzuetan, ildo klasikoari jarraiki egituratzen ditut istorioak: aurkezpena-korapiloa-askaera. Baina, normalean, benetan erakartzen nauena istorioa nola kontatuko dudan pentsatzea da. Hortaz, film laburra errodatu aurreko muntaia kitzikagarria iruditzen zait. Bertan, suspensea sortzea funtsezkoa da. Jakin-mina piztu behar da ikuslearen baitan; interesa eragitea nahitaezko baldintza baita ikuslea gatibatzeko⁸.

7. Almandoz, Koldo. Zinema zuzendari donostiarrari egindako elkarrizketa (2012-VI-25).

8. *Ibidem*.

Muntaiak berebiziko garrantzia erdiesten du zinemagile donostiarraren narrazio-jolasean. Intriga eragiteko ezinbesteko tresna bilakatzen baita. *Belarra* (2002) film laburra da horren erakusgarri. Koldo Almandozek ez zuen-eta pelikula bezala irudikatu hastapenetan. Muntaiaren bidez intriga eta suspensea nola sor zitezkeen ikertzeko asmoa zuen. Irudi-muntaiaren bitartez. Ia musikarik gabe. Akzio gutxiko irudiak erabilita. *Amuak* (2004) gordinean, aldiz, narrazioa apurtu egiten du zinema zuzendari donostiarrak eta bukaeratik beretik hasten da istorioa. Halaz guztiz ere, suspenseak atezuan mantentzen du ikuslea. Amaiera ezagutzen duen arren, bere arrazoiak jakin nahi baititu. Halaber, *Columba Palumbus* (2007) film laburrean, plano orokorrak eta xehetasun-planoak kontrajarri egiten ditu etengabe ikuslearen baitan ezinegona eragiteko. Intriga areagotzeko. Ondorioz, narrazioaren egitura irudimentsua da intriga-sentsazioa dakarrena.

Generoari erreparatuz gero, berriz, drama da nagusi Almandozen zinema-unibertsoan. *Ahate pasa* (2009) dokumental faltsuari darion ironia alde batera utzita, drama jaun eta jabe da-eta egile donostiarraren film labor esanguratsuenetan. Malenkoniak blaitutako mundu horretan, gainera, maitasunik ezak jota eta bakarrik bizi da gizabanakoa. Molde berekoak baitira *Amuak* (2004) saminaren arrantzalea eta prostituta, *Columba Palumbus* (2007) latzaren ehiztari bihozgabea nahiz *Deus et machina* (2012) apokaliptikoaren langile matxinoa ere. Eta, hori guztia gutxi balitz bezala, heriotzaren hatsa arnas daiteke nonahi. Dena dela, unibertso ilun horretan ere itxaropenak —tarteka bada ere— aurkitzen du aterpea. *Deus et machina* (2012) finean legez, mundu zuri-beltza urratzen baitu koloreak zenbaitetan. Dramarik gordinenean ere bizi-bizirik baitaude sentimenduen taupadak.

Finean, laburra baina sakona da Koldo Almandozen zinema. Fikziozkoa izanik ere, genero-hibridazioa du eredu; irudi-kolpe zizelatutako sentimendua oinarri izanagatik, ez du sekula gogoeta abandonatzen; dramaren ilunean murgildu arren, itxaropenaren irriari ez dio uko egiten; eta, mezuak ezarri ordez, ideiak iradokitzen ditu. Wilderrek behin esan zuen ikusleari ez zaiola guztia mastekatua eman behar, inozoa balitz bezala. Lubitsch zuen gogoan. Zuzendari batzuek «bi eta bi, lau» zioten bitartean, hark «bi eta bi...» zioelako. Alegia, ikusleak berak atera behar dituela bere ondorioak. Almandozena ere, beste ezeren gainetik, interpretazio askeko zinema da; iradokizuna *leit motiv* gisa duen zinema librea.

Bibliografia

- Almandoz, K. (2004): "Iraupen laburreko zinemaren apologia eta Pastitxe Baskitxe bat", *Jakin*, **144**, 64-71.
- Angulo, J.; Rebordinos, J.L. eta Santamarina, A. (2006): *Breve historia del cortometraje vasco*, Euskadiko Filmategia, Donostia.
- Aumont, J. eta Marie, M. (1998): *Análisis del film*, Paidós, Bartzelona.
- Benet, V.J. (2004): *La cultura del cine*, Paidós, Bartzelona.
- Bordwell, D. (1999): *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Paidós, Bartzelona.
- , eta Thompson, K. (2011): *Arte zinematografikoa*, EHU, Leioa.
- Carmona, R. (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid.
- García Idiakez, M. (2011): *Zeluloidezko begiradak*, Elkar (Lekuko), Donostia.
- Kimuak Katalogoak 1998-2012, Euskadiko Filmategia, Donostia.

Weinrichter, A. (2010): *.Doc. El documentalismo en el siglo XXI*, Donostiako Nazioarteko Zinemaldia, Donostia.

Zunzunegui, S. (1994): *Pasajes de la forma*, Cátedra, Madril.

—————, (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Paidós, Bartzelona.