

## GUÍA PEDAGÓGICA



“Sueños tenemos todos,  
lo que nos diferencia es la voluntad por conseguirlos”  
**Antonio Machado, poeta**

### SINOPSIS

La vida de Tasio, un carbonero navarro, a lo largo de cincuenta años. La historia empieza en su infancia y adolescencia, con sus primeros encuentros amorosos y sus inicios como carbonero y cazador furtivo. Al llegar a la madurez, Tasio se casa con Paulina y decide ganarse la vida de forma independiente, sin depender de patrón alguno.

### FICHA TÉCNICA

**País:** España

**Año:** 1984

**Duración:** 96 minutos

**Dirección:** Montxo Armendáriz

**Guión:** Montxo Armendáriz

**Producción:** Elías Querejeta para Elías Querejeta Producciones Cinematográficas

**Dirección de fotografía:** José Luis Alcaine

**Decorador:** Gerardo Vera

**Vestuario:** Maiki Marin

**Montaje:** Pablo G. del Amo

**Música:** Ángel Ilarramendi

**Sonido:** Bernardo Menz

**Reparto:** Patxi Bisquet (Tasio), Amaia Lasa (Paulina), Nacho Martínez (Ignacio), José María Asín (Luis), Paco Sagarzazu (Guarda forestal), Enrique Goicoechea (Padre de Tasio), Elena Uriz (Madre de Tasio), Miguel Rellán (Cura)



### ÍNDICE:

- [Sobre Montxo Armendáriz](#)
- [Carboneros de Navarra: el origen de Tasio](#)
- [Infancia y adolescencia, juegos y ritos de iniciación](#)
- [Sobre Elías Querejeta](#)
- [Cazar al jabalí o ser el jabalí](#)
- [La mirada de Armendáriz: realismo y fantasía](#)
- [Sobre José Luis Alcaine](#)
- [Figuras de autoridad](#)
- [Tasio, 40 años después](#)
- [Propuestas de actividades](#)
- [Relaciones con otras películas](#)
- [Bibliografía y otras fuentes consultadas](#)
- [Créditos de la guía](#)

## Sobre Montxo Armendáriz

Montxo Armendáriz nació en Olleta, Navarra, en 1949. Tras pasar unos pocos años en su pueblo natal, su familia se vió obligada a mudarse a Pamplona para poder subsistir. Allí, Armendáriz tuvo sus primeros contactos con el cine, que rápidamente se convirtió en su gran pasión. Sin embargo, la falta de recursos le impidió estudiar cinematografía; en su lugar, aprendió electrónica y durante una década se dedicó a esa profesión, ejerciendo de técnico y docente. Aún así, el cine no desapareció de su vida: en este periodo comenzó a leer teoría de la imagen, a interesarse por la fotografía y, finalmente, a dar sus primeros pasos con una cámara Super 8. Fue también en esta época cuando empezó a ganar una mayor conciencia política y a participar en grupos de debate y asociaciones. Este interés por el activismo le llevó a ser detenido y torturado por la policía franquista y a pasar un mes y medio en prisión como preso político. Finalmente, en 1979, Armendáriz decidió conectar sus dos pasiones, la lucha social y el cine, realizando un cortometraje producido de forma cooperativa.



La excelente acogida de esa primera obra, *La danza de lo gracioso*, le abrió las puertas para realizar tres cortometrajes más, alcanzando una cierta repercusión en Navarra y País Vasco. Con esas obras bajo el brazo, Armendáriz decidió apartarse de la electrónica y perseguir su sueño de ser director de cine. Tras un año intentando encontrar a un productor para su primer largometraje, Elías Querejeta, al ver sus trabajos previos, decidió confiar en él y levantar el proyecto de *Tasio* (1984). El resultado fue un importante éxito de crítica y público que cimentó una relación profesional, la de Armendáriz y Querejeta, que se mantendría durante tres títulos más: *27 horas* (1986), *Las cartas de Alou* (1990) e *Historias del Kronen* (1995). A pesar de no ser muy prolífico, estas cuatro obras le convirtieron en uno de los grandes nombres de la cinematografía española. Esto no hizo más que acrecentarse con el estreno de su quinta película, *Secretos de corazón*, que entró en la carrera por el Oscar a Mejor Película Extranjera y se convirtió, probablemente, en su obra más celebrada.

A pesar de sus éxitos, Armendáriz ha mantenido un ritmo de producción muy espaciado durante el siglo XXI, dirigiendo solo cuatro largometrajes en los últimos 25 años: *Silencio roto* (2001), *Escenario móvil* (2004), *Obaba* (2005) y *No tengas miedo* (2011). Al tiempo que ha seguido tratando de levantar nuevos proyectos y ha mantenido su vocación docente, en este periodo ha recibido importantes premios a su carrera, como el Premio Nacional de Cinematografía o la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

### *Carboneros de Navarra: el origen de Tasio*

La historia de *Tasio* empieza realmente unos pocos años antes de su estreno, en 1981, cuando el fotógrafo Xabi Otero le habla a Montxo Armendáriz sobre un reportaje que acababa de realizar en torno a los carboneros del valle de Vitoria, en Navarra. En aquella época, Armendáriz había rodado ya dos cortometrajes de ficción que habían tenido una excelente acogida y preparaba su incursión en el documental dentro de la serie *Ikuska*, producida por Antxon Eceiza. En ese momento, la realidad de los carboneros le llamó la atención y sintió el deseo de acercarse a ellos, grabando primero el audio de sus conversaciones y, después, su trabajo en las carboneras. Este material es el que da forma al cortometraje de 24 minutos, [Carboneros de Navarra](#).



Paso a paso, la película muestra cómo estas personas realizan una labor que, ya en 1981, estaba al borde de la extinción. Primero, se recoge leña; segundo, se construye un montículo con esa leña, dejando un espacio vacío en el centro; tercero, el montículo se tapa con hojas, paja y tierra; en cuarto lugar, se introducen brasas en el corazón de la carbonera, abriendo después pequeñas bocas en su cintura para que el humo vaya saliendo; por último, tras un periodo de dos a tres semanas, la carbonera se enfría y se desmonta para recoger la leña ya convertida en carbón natural. Mientras se presenta este proceso, las voces de los carboneros van desgranando los aspectos centrales de su vida; algunos critican la dureza del trabajo, otros parecen apreciar la labor en el campo y el compañerismo de las comunidades rurales.

Los testimonios orales de los carboneros aportan la vertiente más literalmente documental y antropológica de la película: en combinación con las imágenes, sirven para capturar y preservar una forma de subsistencia y de afrontar la vida a punto de desaparecer. Sin embargo, la música lleva aún más lejos la obra, mostrando la fascinación de Montxo Armendáriz por la labor de sus sujetos de estudio. Las composiciones para órgano dan al proceso de creación de las carboneras un aire ultraterreno que transforma esas construcciones en seres mitológicos. Bocas humeantes entre la foresta, gigantes de tierra y fuego sobre los que se alzan los carboneros, tratando de dominar a la bestia. Finalmente, cuando las carboneras se desmontan y el carbón termina en sacos de arpillera, la música se torna fúnebre y la imagen recoge el espectáculo como si fuera algo dantesco, los fardos transformados en cadáveres entre los que la cámara se pasea temblorosa.



Al final, los que permanecen son los hombres y la mujer que han hecho de esta profesión su vida, con más o menos alegría y satisfacción. Entre ellos, quizá el más satisfecho sea el auténtico Anastasio Otxoa, conocido entre sus amigos como “Tasio”. Su rostro es el que abre el desfile de caras con el que se cierra *Carboneros de Navarra*, pero su historia está lejos de terminar aquí. Durante el rodaje y después, Montxo Armendáriz quedó prendado de este personaje y su filosofía, hasta tal punto que decidió escribir un guion en torno a su vida y, tras pedir una excedencia de su trabajo como profesor, convertir ese proyecto en su incursión en el largometraje. Así nacía *Tasio*.

### Infancia y adolescencia, juegos y ritos de iniciación

*Tasio* recorre la vida casi entera de un carbonero navarro, desde los 8 a los 60 años. La película está estructurada en bloques según la edad del protagonista: el inicio, en el que se muestra su infancia; un segundo segmento que retrata un momento de su adolescencia; el tercer bloque, el más largo, en el que se presenta su etapa de madurez; y un cuarto fragmento, muy breve, que funciona a modo de epílogo y muestra a Tasio ya entrando en la vejez. A su vez estos cuatro bloques están contruidos en torno a una serie de situaciones de la vida cotidiana que no siempre están argumentalmente conectadas las unas con las otras. *Tasio* es una película en la que la trama tiene un peso muy limitado: lo más importante es sumergirse en la vida del protagonista, su filosofía y el entorno en el que habita, la sierra de Urbasa.



Sin embargo, hay notables diferencias en el tono de los diferentes bloques. Al fin y al cabo, cada uno de ellos representa un periodo vital. En el caso de la infancia, la ternura y el aprendizaje son las notas predominantes, siempre en una línea bastante amable. La película muestra al Tasio de 8 años jugando con sus amigos, cazando pequeños animales, participando en las fiestas del pueblo y comiendo con su familia. Tienen pocos recursos, pero no se puede hablar de miseria, solo de sencillez; al menos durante este bloque, parecen disponer de todo lo que necesitan. Incluso el hecho de no poder ir a la escuela es aceptado por el pequeño Tasio como algo perfectamente razonable. El único aspecto discordante en su existencia es el párroco, que le maltrata por no pisar la iglesia y vivir «como las bestias del campo».

Todas estas estampas sirven para que la película vaya sembrando las bases sobre las que se va a construir la forma de entender el mundo del protagonista, así como algunos de los sucesos principales de su vida. El episodio de los nidos, en el que Tasio engaña a uno de sus amigos para sonsacarle dónde hay más crías que cazar, indica que el personaje considera que el mundo es para los astutos y los audaces. La conversación con su padre durante la comida muestra que, pese a no creer en la propiedad privada, Tasio sí respeta otras leyes, en especial las que aseguran la sostenibilidad del ecosistema en el que vive. El momento con el párroco, igualmente, es el primero de muchos encontronazos que Tasio va a tener con la autoridad y que le va a hacer profundamente receloso de cualquier figura de poder. Es también durante la infancia cuando se van presentando algunas de las que van a ser las relaciones más importantes de su vida: sus padres, su hermano Ignacio, y su mejor amigo, Luis.



De una forma u otra, para marcar ese tono bucólico de la infancia, todos los momentos de este segmento en los que aparece Tasio están relacionados con el juego. La búsqueda de nidos cumple un propósito útil dentro de la economía familiar, pero la propia madre de Tasio defiende que el niño lo haga como entretenimiento. Igualmente, Luis y el protagonista parecen ir a todas partes con sus aros metálicos, un juguete ya desaparecido, pero muy común en la España de principios del siglo XX. *Tasio* entiende la infancia como una etapa de experimentación y disfrute, y parece defender el juego como una necesidad para la construcción de la identidad y para comprender el entorno, incluso en familias como la del protagonista, que no pueden permitirse mantener a sus hijos sin trabajar mucho tiempo.

La importancia del juego y de dar los primeros pasos permanece en la adolescencia, aunque con nuevos matices. En el fundido encadenado<sup>1</sup> que conecta

---

<sup>1</sup> Un fundido encadenado es una transición visual que sirve para conectar un plano que se desvanece y otro que aparece progresivamente; durante unos instantes, ambos planos conviven en pantalla, lo que ofrece toda clase de posibilidades narrativas a los artistas. Algunos ejemplos muy famosos de fundidos encadenados se pueden encontrar en el final de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), el inicio de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) o el inicio y el final de *Alien* (Ridley Scott, 1979).

estos dos bloques, Armendáriz hace que el aro de Tasio se transforme en un tirachinas. Sigue siendo un instrumento de juego, pero su propósito y posibilidades han cambiado: el tirachinas le va acercando a su futuro como cazador. Otras cosas, sin embargo, no cambian. Si el Tasio infante aprovechaba los juegos para tocarle el culo a las niñas, el Tasio adolescente se vale del tirachinas para, de nuevo, molestar a las chicas del pueblo. Sin embargo, su mirada hacia las mujeres está a punto de cambiar. Muchas cosas van a cambiar, de hecho, porque ese es el foco del bloque dedicado a la adolescencia: los momentos que marcan el paso a la madurez.

En las primeras escenas de este segmento, el juego sigue teniendo mucho peso, igual que la protección materna propia de la infancia. De ahí que lo primero que se muestre sea a Tasio con el tirachinas. Igualmente, cuando su padre y su hermano se marchan a cazar, su madre le dice que no hacía falta que se levantase tan temprano: ella puede hacerle llegar cualquier encargo de su padre. Sin embargo, a Tasio ya le pica el sarpullido de la madurez: tiene aún mucho de niño, pero siente el deseo de transformarse. Tres sucesos fundamentales van a dar paso a una nueva etapa de su vida. Tres ritos iniciáticos que van a marcarle hasta el fin de sus días.



El primero sucede acto seguido. Tasio queda encargado de vigilar la carbonera: si empieza a apagarse, debe avisar a su padre para que este avive las llamas. Sin embargo, Tasio decide hacerlo él solo, demostrando una vez más su arrojo y su deseo de independencia. No es una decisión carente de riesgos: como evidencia la música de Ángel Illarramendi, encaramarse a la carbonera para avivar el fuego que late en su interior es peligroso. Sin embargo, Tasio logra enfrentarse a la montaña de tierra y llamas y dar su primer *betagarri*, que es como llaman los carboneros a esta operación. Su padre, orgulloso, le recompensa con su primer par de pantalones largos, una señal del paso a la madurez.



Tasio y Luis celebran la proeza yendo a las fiestas del pueblo, que se celebran con un baile bajo un enorme árbol. Allí tiene lugar el segundo rito iniciático, en la que quizá sea la escena más recordada de la película: el primer baile con Paulina. En este momento, los dos amigos cortejan a dos niñas de un pueblo cercano. Al son del acordeón, Tasio y Paulina danzan mientras son incapaces de apartar la mirada el uno del otro. La escena combina con maestría la ternura de un primer enamoramiento y el hechizo de vivir un momento definitorio.

Por último, el segmento dedicado a la adolescencia se completa con un tercer momento trascendental: la primera vez que su hermano deja que Tasio use la escopeta para cazar. Aunque la película no remarca su importancia tanto como en el caso del *betagarri* y el baile, el paso del tirachinas al arma de fuego supone sin duda un instante clave en la vida del protagonista. Gracias a la escopeta, Tasio podrá ganarse la vida como cazador furtivo, complementando los ingresos de las carboneras sin depender de ningún patrón. La escopeta, igual que el carbón, se va a convertir en una herramienta clave para Tasio en su búsqueda de libertad.



## Sobre Elías Querejeta

Quizá el productor independiente más importante de la historia del cine español, Elías Querejeta nació en Hernani en 1934. Tras ser jugador de fútbol durante seis años, abandonó el deporte profesional para centrarse en su pasión por el séptimo arte. Fundó su propia productora en 1963 y rápidamente destacó por defender un cine que, trabajando de forma alegórica, desafiaba las convenciones de la España franquista, así como por su olfato para el talento. A lo largo de su carrera, Querejeta acompañó en sus primeros pasos a cineastas como Carlos Saura (con el que rodó una docena de películas), Manuel Gutiérrez Aragón, Ricardo Franco, Montxo Armendáriz, Fernando León de Aranoa, Víctor Erice e incluso su propia hija, Gracia Querejeta. Pero no solo directores: junto a Elías Querejeta se labraron su fama directores de fotografía como Alfredo Mayo, José Luis Alcaine y Luis Cuadrado, montadores como Pablo G. del Amo y Nacho Ruiz Capillas o la diseñadora de vestuario Maiki Marín.



Además de apoyar a algunos de los profesionales con más talento de la industria, Querejeta se ganó un lugar en la historia apostando por proyectos en teoría difíciles que demostraron no solo ser capaces de encontrar su público, sino también radiografiar de forma certera la España del tardofranquismo, la transición a la democracia y las dos primeras décadas en libertad tras la dictadura. Así, en su abultada filmografía es posible encontrar hitos como *La caza* (Carlos Saura, 1966), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Habla, mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973), *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976), *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), *Familia* (Fernando León de Aranoa, 1996) y, por supuesto, *Tasio*. Tras una vida dedicada al cine, la carrera de Querejeta fue celebrada con innumerables galardones, incluyendo el Premio Nacional de Cinematografía y la Medalla al Mérito de las Bellas Artes. Tras su muerte en 2013, su nombre se ha convertido en sinónimo de producción de cine: llevan su apellido tanto una de las escuelas de cinematografía más importantes del país como el premio que la Academia de Cine entrega anualmente a un productor destacado.

### Cazar al jabalí o ser el jabalí

Los momentos más importantes de *Tasio* están puntuados con panorámicas del valle y los montes de Urbasa, siempre acompañadas del tema vocal compuesto e interpretado por el músico Ángel Illarramendi. Estas panorámicas funcionan como punto y aparte en una narración que salta en el tiempo con enorme naturalidad. Así ocurre en la elipsis que media entre la escena en la que Tasio usa la escopeta por primera vez y la siguiente, en la que el protagonista es ya un adulto y está trabajando, junto a su hermano Ignacio, como peón para el rico del pueblo, don Anselmo. Esta secuencia de eventos está cuidadosamente pensada: de la libertad de la caza se pasa a la humillación que supone para Tasio trabajar como asalariado, agravada por el abuso al que les somete don Anselmo pagándoles una miseria. Si el protagonista ya tenía motivos para desconfiar de los poderosos, a partir de aquí va a convertir en motor de su vida el no depender de nadie salvo él mismo.



Este descubrimiento conduce a una conversación familiar en la que se comprueban varios aspectos importantes para la narración. Cuando Tasio plantea a sus padres y a su hermano que se niega a vivir a expensas de los designios de los poderosos y que puede subsistir dignamente gracias a lo que el monte le ofrece, los tres responden de formas diferentes, todas ellas muy relevantes. Por un lado, su padre le defiende, orgulloso de que su hijo herede su profesión y su forma de ver la vida. Es el primer apunte de una cuestión, la del legado, que se va a tornar cada vez más importante a lo largo de la película. Por el contrario, su hermano, a pesar del cariño que profesa a Tasio (el amor familiar es algo que nunca se cuestiona en esta película), duda de que este sea capaz de ganarse la vida sin depender de otros; sin

cargar las tintas en el dramatismo, esta desconfianza servirá de contrapeso a la visión del protagonista durante todo el relato y acabará por separar a los hermanos, demostrando la férrea voluntad de Tasio.



Por último, la madre se convierte aquí en la persona que recita las verdades, por dolorosas que sean, con un discurso cargado de resignación que no hará más que avivar las llamas del inconformismo de su hijo. Que sea precisamente su madre la que trate de colocar a Tasio en su sitio es importante, porque indica hasta qué punto este ha madurado: ella ya no le ve como un niño al que proteger, sino como un adulto que debe apechugar con las realidades del mundo. Aunque también es posible plantear justo la lectura contraria: quizá lo que intenta es precisamente evitarle una decepción mayor explicándole cómo es el mundo, quizá sigue viéndole como un niño que no sabe nada de la vida. En cualquier caso, lo más relevante es que Tasio está tan convencido de lo que desea que no tiene miedo a oponerse a lo que plantean su madre y su hermano.

A partir de aquí, el relato se va a dividir en dos líneas narrativas que se van a entrecruzar constantemente: la relación con Paulina y la búsqueda de la libertad. En lo que respecta al amor, Tasio va a encontrar en Paulina a una compañera dispuesta a aceptar su feroz individualismo, que quizá incluso comparte. Aunque no sea tan atrevida como él, ella demuestra que no tiene problema en saltarse las convenciones cuando acepta que Tasio no la corteje como se supone que debe hacerlo. Igualmente, escucha cada historia de las fechorías de Tasio (el robo de la gallina, por ejemplo) con una sonrisa, sin escandalizarse ni sorprenderse. De hecho, una vez ya casados, ella será cómplice de sus delitos, ayudándole a robar leña del

bosque distrayendo al guarda forestal. A lo largo de la película, Paulina y Tasio se van a convertir en un equipo perfectamente alineado, los dos frente al resto del mundo. Así lo evidencia visualmente Montxo Armendáriz durante la escena de la boda: al principio, el plano recoge a ambos en un extremo de la mesa, rodeados de gente, pero cuando se levantan para bailar, la cámara se aleja del banquete y les presenta solos; poco después, hasta la voz del padre de Tasio, que está cantando una canción popular, desaparece. Tasio y Paulina pertenecen a una comunidad, pero por encima de todo son celosamente independientes: no necesitan a nadie.



En el amor, Tasio va a encontrar una aliada ideal para su búsqueda de la libertad y la autonomía. Sin embargo, durante la madurez también se va a enfrentar a muchos retos y rivales que tratarán de arrebatarse lo que más ansía. El primero y más evidente es el ya mencionado guarda forestal, que a lo largo de este segmento va a tratar de castigar a Tasio por sus transgresiones como cazador furtivo. Es un choque entre dos formas de ver el mundo fundamentalmente antagónicas: la que acata sin cuestionar las normas que marcan los poderes económicos y sociales y la que se enfrenta a ellas simplemente porque detesta la existencia de reglas impuestas por otros seres humanos. Aquí es importante destacar que Tasio es profundamente respetuoso con las leyes que se le han presentado como naturales, como por ejemplo la que le plantea su padre para mantener la sostenibilidad de la caza; son las normas que provienen de sus iguales las que le resultan intolerables. De ahí que, a lo largo de todo el relato, se vaya a oponer abiertamente al guarda forestal, llegando incluso a disfrutar de su rivalidad, al menos hasta que esta escale y se torne dramática.

Por el contrario, Tasio jamás se va a oponer a sus otros dos adversarios, que en realidad se presentan como uno solo: la muerte y la naturaleza. La sombra de la muerte ya se intuye durante la adolescencia, cuando el protagonista se lanza a dar *betagarri* sin ayuda alguna, pero se vuelve palpable cuando el hijo de un vecino

fallece al quedar atrapado en una carbonera. La película presenta esta muerte de forma elíptica y sin reforzar el dramatismo, aceptándola como algo natural; desde luego, así parece percibirla Tasio, que se entera de la defunción del niño mientras pesca con su hermano. Hacia el final del relato, cuando es Paulina la que se marcha, el impacto para el protagonista y los espectadores es mucho mayor, pero incluso así se presenta con pudor y naturalidad, sin espectacularizar la muerte de ninguna forma.

La lucha entre la naturaleza y Tasio es la mayor constante de la narración. Durante todo el metraje, el protagonista trata de encontrar formas para subsistir que respeten lo que él considera una relación justa con el entorno. Así lo expresa cuando, tras trabajar un día en el coto de caza, anuncia que no piensa volver a hacer esa labor. Cazar es enfrentarse cara a cara con el animal. Incluso los cepones y lazos que él pone por el monte son aceptables, porque un animal inteligente tiene la posibilidad de evitarlos. Lo que ocurre en el coto, sin embargo, le parece una pantomima y una humillación para esas bestias del campo con las que el cura le comparaba. Por eso, la epifanía le llega a Tasio en plena caza, mientras desafía a un jabalí en el monte. Al observar al animal luchando por liberarse de la trampa que le ha tendido, se dará cuenta de que el párroco tenía razón: se siente mucho más cerca del jabalí que de aquellos que intentan cazarlo por pura diversión.



### La mirada de Armendáriz: realismo y fantasía

Dos términos que surgen a menudo cuando se habla del cine de Montxo Armendáriz son “punto de vista” y “distancia”. El propio director explica que «es imposible construir una narración visual –o de cualquier índole– sin la existencia de un narrador que acote, conduzca y dé coherencia a lo que se cuenta. Porque en la vida real pueden suceder multitud de acciones, pero en una película, en una narración, sólo puede ocurrir un número limitado de ellas. Y la mirada es precisamente eso, posicionarse ante lo que se cuenta, elegir un punto de vista para que cobre sentido aquello que se cuenta. Un sentido que conlleva una actitud frente a esa realidad múltiple y diversa que se nos ofrece como material narrativo.

Toda mirada es, por lo tanto, subjetiva, ya que supone la elección de un discurso determinado frente a otros posibles, que quedan excluidos. Y es en esta subjetividad donde reside la capacidad de creación, porque la objetividad –al no tener una posición, un punto de vista– no puede ser creativa y es, en sí misma, un concepto abstracto e inexistente».

En *Tasio*, el punto de vista mayoritario es el del carbonero navarro que da nombre a la película, pero la mirada es la que han desarrollado Armendáriz y su equipo. En ocasiones se describe esta obra con el adjetivo “realista”, como si la película fuera un retrato fidedigno de la vida de Anastasio Otxoa, tal y como este se la relató a Montxo Armendáriz, y un documento sobre la existencia en la Navarra rural de principios y mediados del siglo XX. Se puede plantear, sin embargo, que es ambas cosas y, a la vez, no es ninguna.



A la hora de enfocar el rodaje, el director, con el apoyo del productor, se aseguró de que el mundo que se plasmaba en pantalla estaba lo más cerca posible de la realidad objetiva. De ahí que Armendáriz escribiera la estructura de la película, pero luego pidiera al escritor Javier Eder que crease los diálogos para que se adaptasen a la forma de hablar de la región. Los intérpretes, que habían sido elegidos precisamente por no ser rostros famosos, pasaron luego semanas escuchando a la gente de la zona para capturar cada detalle de su acento y sus expresiones. El equipo de arte (Gerardo Vera, Julio Esteban y Koldo Lasa) viajó por la región pidiendo a la gente muebles y otros enseres antiguos que pudieran guardar en sus desvanes para evitar que se colase en la imagen cualquier anacronismo o elemento

extraño. Para la música, se buscó a un compositor navarro que conociera las canciones populares del entorno de la sierra de Urbasa. Incluso la decisión de capturar buena parte del diálogo en directo, en lugar de hacerlo en una sala de doblaje posteriormente, habla de la búsqueda de realismo. O, quizá, de una ilusión de realismo.



Al principio del rodaje, Montxo Armendáriz y el director de fotografía, José Luis Alcaine, tuvieron una serie de desencuentros importantes en relación a la estética de la película. Al final, el productor, Elías Querejeta, tuvo que mediar, dándole la razón a Armendáriz. ¿El motivo de la discusión? En palabras del propio director, «yo no buscaba una fotografía realista, sino que quería crear un tono y un clima que parecieran realistas. No se trataba de reproducir la realidad, sino de recrear un ambiente que hiciera creíble la historia». Alcaine, por el contrario, «hacía un tipo de fotografía muy realista, muy marcada». Por tanto, igual que Armendáriz defiende que la objetividad es un concepto inexistente, tampoco creía en una concepción realista de la imagen. *Tasio* no pretende ser un documental, aunque se base en la historia de un personaje real y nada de lo que aparece en su metraje sea en absoluto inverosímil. Entonces, ¿cómo se podría definir la estética de *Tasio*? ¿Qué más se observa en sus imágenes, además de esa apariencia de realidad?

La película comienza con un suave movimiento de cámara que recorre las copas de los árboles en el valle de Urbasa y desciende lentamente hasta una carbonera, una boca humeante y cubierta por lenguas de fuego que surge de la tierra. Al tiempo que la cámara se mueve, va apareciendo, primero como un eco y finalmente con

una presencia absoluta, el tema central de la película. La pieza, que recibe el nombre de “Urbasa”, tiñe la imagen de una cualidad casi mágica, como si los árboles y la carbonera fueran criaturas mitológicas, seres vivos de un poder sin límites. Cuando por fin aparece un ser humano, el padre de Tasio, lo hace en un extremo del plano, a lo lejos, de forma que su cuerpo parece muy pequeño en comparación con la carbonera. Ya desde el principio, la película plantea que la relación entre ser humano y naturaleza no es, o al menos no tiene por qué ser, la de explotación o sumisión del entorno natural. En *Tasio*, la naturaleza es un ser vivo, antiguo y poderoso, como las criaturas del folclore que protegen bosques y montañas.



Esta presencia de las fuerzas de la naturaleza se mantiene durante todo el metraje, en ocasiones de forma muy sutil. Cuando se entera del nacimiento de su hija, Tasio sale corriendo hacia su casa, dejando sin darse cuenta la carbonera sin protección. Cuando regresa, esta está ardiendo y corre el riesgo de desmoronarse; Tasio y su hermano tienen que trabajar juntos para dominar a la bestia. ¿Qué propósito tiene este momento? El espectador ya conoce perfectamente cómo funciona la carbonera, lo ha visto en anteriores ocasiones. ¿Es posible que Armendáriz esté vinculando la llegada de una nueva vida a la carbonera descontrolada, como si la hija de Tasio surgiera del fuego primordial de los montes de Urbasa?

Algo muy similar sucede cuando muere Paulina. Después de que el protagonista se entere del fallecimiento de su amada, la película le dedica una larga panorámica que recorre todo el valle, acompañada por una versión instrumental de “Urbasa”. Este plano parece un homenaje a la difunta, que ahora regresa a la naturaleza. En *Tasio*, vida y muerte están siempre conectados con el entorno.

Por último, en el epílogo del relato, se presenta a Tasio, como de costumbre, trabajando en la carbonera. Una voz fuera de campo le sobresalta y la cámara se mueve hacia la derecha para que aparezca en cuadro Luisa, su hija, ahora ya una mujer adulta. Es interesante la forma en que la cámara se detiene sobre ella, cómo esta se queda callada observando a su padre de manera enigmática y el hecho de que Armendáriz haya escogido a la misma actriz, Amaia Lasa, para interpretar a Paulina y a su hija. Pese a ser un momento en teoría banal, cotidiano, la escena está impregnada de una enorme extrañeza y misterio: la aparición de Luisa, con Tasio sobresaltándose, parece la de un espíritu, como si se tratase del fantasma de Paulina en lugar de su hija.



Todos estos detalles se pueden utilizar para defender que *Tasio* tiene mucho de documento realista, pero en su interior late un relato fantástico en el que los bosques y los montes son seres mitológicos y los seres humanos, ecos de su pasado. Este planteamiento no es casual, sino que responde a una constante propia del folclore vasco, la de recuperar una conexión con la naturaleza que va más allá de lo material y tiene una dimensión espiritual y mágica. Igualmente, este planteamiento fantástico justifica que la historia de Tasio, pese a atravesar buena parte del siglo XX, permanezca ajena a sucesos como la guerra civil, la dictadura franquista o la transición a la democracia.

## Sobre José Luis Alcaine

José Luis Alcaine, nacido en Marruecos en 1938, es uno de los grandes nombres de la fotografía para cine en España. Tras pasar por la Escuela Oficial de Cinematografía en los años sesenta, Alcaine empezó a trabajar junto a varios de los talentos emergentes que surgieron de allí: Francisco Regueiro, Josefina Molina o Cecilia Bartolomé, entre otros. En poco tiempo, multitud de cineastas querían incorporar su particular forma de entender la luz a sus proyectos. En sus más de cincuenta años de carrera se pueden encontrar títulos clave de la historia del cine español como *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976); *Vámonos, Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1978); *El sur* (Víctor Erice, 1983); *Tasio*; *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986); *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988); *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990); *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992); *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992); *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006); o *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019). Además, ha trabajado internacionalmente con directores como Asghar Farhadi, Alberto Lattuada o Brian de Palma y su contribución artística ha sido reconocida con abundantes premios, incluyendo cinco Goyas, el Premio Nacional de Cinematografía o la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.



## Figuras de autoridad

Como se ha visto anteriormente, la historia de Tasio está surcada por una serie de personajes que representan el poder y todo aquello a lo que el protagonista se opone. La relación entre Tasio y estos personajes irá reforzando o transformando su forma de entender el mundo y su ímpetu a la hora de abordar la vida.

El primero de estos poderes es el religioso, representado en el cura que agrade a Tasio de niño. Mientras le tira de las orejas, sin importarle el daño que le está haciendo, este personaje le recrimina que esté todo el día dando vueltas por el campo sin pisar la iglesia ni pasar por la catequesis: «mala hierba, gitano, te voy a enseñar a ser obediente en un santiamén». Más allá del comentario racista, que ya es indicativo de la forma de ver el mundo del cura, es interesante cómo pone el acento en la obediencia y la forma insistente en que le compara con una criatura del bosque, tildándole de bestia y de mala hierba. Tasio, que no entiende por qué deambular por el monte y no pasar por la iglesia es algo negativo, insiste en que no

ha hecho nada, a lo que el sacerdote replica tirándole aún más de las orejas y hablando de escarmiento. Finalmente, el niño se defiende dándole un mordisco al cura en la mano, lo que le permite liberarse. Tal y como se muestra en la película, la reprimenda del cura es un puro abuso de poder, injustificado y brutal. No resulta sorprendente, pues, que a partir de este momento la iglesia solo vuelva a aparecer como símbolo (cuando suenan las campanas para anunciar una muerte) o como un lugar a evitar: tras la muerte del hijo del vecino, Tasio prefiere irse a robar una gallina que acudir a la misa fúnebre.



Una vez el protagonista se hace mayor, aparece una segunda figura de autoridad: don Anselmo, el rico del pueblo. Aquí es interesante observar cómo le presenta Montxo Armendáriz. Primero aparecen Tasio y su hermano cargando sacos de harina para don Anselmo, una tarea físicamente muy dura que les deja agotados. De ahí, de forma nada casual, Armendáriz pasa a un plano del rico sentado en su salón, entre tinieblas, dormitando junto a un libro abierto.



La oposición visual entre el trabajo de Tasio e Ignacio y la molicie de don Anselmo es muy expresiva y prepara al espectador para lo que va a ocurrir a continuación: el rico no tiene ningún tipo de reparo en pagar una miseria a los dos hermanos por su trabajo, y lo reconoce abiertamente, justificándolo en su necesidad de beneficio, aunque sea a costa de sus trabajadores. Este suceso provoca en Tasio una profunda indignación, hasta el punto de que se plantea que tiene que haber otras formas de ganarse la vida que no sea dependiendo de los poderosos: «Pa sacar las cuatro perras que te dan, no me hace falta ir de peón pa nadie. Ahí está el monte, y puedo ganarme la vida yo solo, sin andar haciéndoles la venia para conseguir trabajo». El protagonista, igual que el carbonero real en el que se basa la película, entiende trabajar por un salario como una forma de humillación, una servidumbre que le anula como persona y solo sirve para que los ricos se sigan enriqueciendo.



Una vez Tasio se ha establecido en esta forma de vida, todo lo autónoma del poder que le es posible, aparece la tercera y más importante figura de autoridad de la película: el guarda forestal. Durante toda la segunda mitad de la película, se va a establecer una enemistad entre este personaje y Tasio que va a marcar su vida, obligándole a buscar toda clase de argucias para poder ganarse la vida como cazador y carbonero. Lo interesante aquí es que el guarda forestal está mucho más cerca del protagonista que de don Anselmo o el cura. No lucha por evitar la caza furtiva por convicción, lo hace porque es su

trabajo. Aunque Tasio y el guarda pueden parecer un eco de los dos personajes principales de *Los miserables* (Victor Hugo, 1862), Jean Valjean y el inspector Javert, que persigue al primero sin importarle su inocencia o culpabilidad, en realidad están más cerca de dos figuras alegóricas como son el Coyote y el Correcaminos: su enemistad está fundamentada en su naturaleza. Tasio no puede evitar oponerse al guarda y viceversa.

El rencor del guarda hacia Tasio va creciendo a lo largo de la película, hasta que finalmente decide invocar a una autoridad superior, la cuarta figura de poder de la película: la Guardia Civil. Los agentes de la ley ya habían aparecido hacia la mitad

de la película, un poco antes de la boda de Tasio con Paulina. En esa ocasión, Armendáriz les había presentado en lo alto de una roca, en evidente posición de superioridad sobre Tasio, y le habían exigido que dejase su presa, un conejo cazado ilegalmente. Este encuentro había dejado en Tasio un intenso sentimiento de humillación: “Se me han reído en toda la cara... ¡Dios, la mala sangre que he hecho!”. Sin embargo, el segundo encuentro con la benemérita es muy diferente.



En un momento del relato, Tasio descubre que el guarda forestal está cebando unas truchas, a pesar de que está prohibido pescar en ese río. Quizá deseoso de castigarle por su hipocresía, Tasio se queda las truchas y las come con Paulina y su amigo Luis. Al descubrir esto, el guarda forestal decide vengarse denunciando al protagonista. En el cuartelillo, Tasio se mantiene en silencio mientras un guardia civil le exige que firme la denuncia, asumiendo sin más pruebas el testimonio del guarda forestal. Ante la tozudez del detenido, el guardia hace llamar a Paulina y la acusa de encubridora. Viendo que no puede ganar de ninguna forma y queriendo evitar implicar también a su mujer, Tasio decide en ese momento firmar. Ha aprendido a tragarse su orgullo cuando la situación lo requiere. En la escena siguiente, sin embargo, ya está de nuevo en el monte buscando nuevas presas.

Lo más interesante de este momento, sin embargo, es lo que sucede de fondo. Armendáriz mantiene en segundo término, observando, al guarda forestal. Ante el abuso del poder, su rostro se va inundando de duda y vergüenza. Por primera vez, aparece algo parecido a la solidaridad obrera. Al fin y al cabo, el guarda y Tasio viven en el mismo pueblo, en condiciones muy similares, incluso sus hijas son muy amigas y juegan juntas. El guardia civil, por el contrario, es un personaje que no participa de la comunidad: aparece solo como símbolo del poder corrupto y no vuelve a aparecer, igual que el cura o don Anselmo.

Pese a lo sucedido, Tasio es incapaz de guardarle ningún rencor al guarda forestal. En la escena final, cuando su hija le anuncia que se marcha a la ciudad para casarse, Tasio invita a su némesis a celebrar la ocasión con un vaso de vino. De alguna forma, el protagonista le ve como un reto, un adversario al que engañar para

subsistir, pero no una representación del poder. Para Tasio, él y el guarda son en el fondo lo mismo: dos personas que viven en y para el monte. Por eso, es lógico que quiera enterrar el hacha de guerra ahora que su hija se marcha. Es, ojalá, el momento de convertir la rivalidad en amistad.

### *Tasio*, 40 años después

En 2024, *Tasio* celebró su cuarenta aniversario con una nueva copia restaurada que se estrenó en la sección del Festival de Cannes dedicada a los clásicos. Este detalle sirve como demostración de la prevalencia de la obra. Otra prueba podría ser su presencia en la lista de las mejores películas española elaborada por la revista *Caimán Cuadernos de Cine* en 2016, en la que *Tasio* aparece en el puesto 98 de 455, junto a otros hitos como *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1981) y *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947). La película se ha convertido en un clásico indiscutible de la historia del cine español, así como un referente de la cinematografía vasca. Pero, ¿a qué retos se enfrenta cuando se la observa con los ojos de la contemporaneidad?



Fotocromo original de *Tasio*

Escrutar de forma crítica una obra de hace cuatro décadas con una mirada asentada en el presente no siempre es justo ni fructífero. Si se le exige al cine que se ajuste a los presupuestos éticos y culturales del presente, las únicas obras que se salvarán serán aquellas que menos arriesguen y menos cuestionen, las más

neutrales e irrelevantes. Más aún si se tiene en cuenta que el presente es infinito y no para de cambiar. Esto es doblemente cierto cuando se trata de una película como *Tasio*, rodada en 1984 pero que a su vez retrata un periodo aún más lejano. Las ideas que presenta la obra, ¿son las de sus creadores, las de los personajes representados o las del periodo en que se desarrolla la historia?

Uno de los aspectos fundamentales de *Tasio* es la relación entre el protagonista y el mundo natural, concretamente la sierra de Urbasa. Esto ha llevado a que la película se considere con frecuencia una obra de mensaje o sensibilidad ecologista. Esto, sin embargo, requiere cierto cuestionamiento. Resulta razonable defender que, tanto la película, a nivel narrativo, como el propio protagonista viven en una situación de simbiosis con la naturaleza y ambas buscan formas de poder convivir con ella sin destruirla. La cámara se mueve por las copas de los árboles y los senderos del monte con cuidado y respeto, observando a una distancia prudencial y protegiendo la atmósfera de quietud y majestuosidad de Urbasa. Tasio y su familia tienen muy claro que subsistir gracias a la naturaleza es muy diferente a esquilmarla: es importante alcanzar un equilibrio para que siga habiendo recursos en el futuro. En ese sentido, *Tasio* muestra una sensibilidad medioambiental poco común en los años ochenta, lo que la emparenta con obras de ficción como *Naves misteriosas* (Douglas Trumbull, 1972), *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975), *Orejas largas* (Martin Rosen, 1978) o *Nausicaä del Valle del Viento* (Hayao Miyazaki, 1984), pioneras en este campo.



De arriba a abajo y de izquierda a derecha, *Naves misteriosas*, *Dersu Uzala*, *Orejas largas* y *Nausicaä del valle del viento*

Sin embargo, tampoco se puede soslayar el hecho de que *Tasio* es un cazador furtivo, que consigue sus presas usando trampas que pueden ser de una gran crueldad. A ese tenor, es interesante observar el retrato de la caza ilegal que hace *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), donde se presenta como el reflejo de unos personajes moralmente dañados o corrompidos, y el que hace *Tasio*, en la que el propio protagonista tiene la oportunidad de justificar sus acciones explicando que “el bicho, si es listo, ve la trampa y puede escaparse”. Lo que *Tasio* nunca parece tener en cuenta es el sufrimiento que los cepos y los lazos provocan, igual que tampoco valora que, si todos los vecinos de la localidad hicieran lo mismo que él, cazando sin otro control que el que cada uno se impone, el monte acabaría muy probablemente arrasado.

Esto no significa, eso sí, que la película de Armendáriz defienda la caza furtiva. De hecho, el director se mantiene como un observador prudente en los momentos en que presenta a un animal preso en una trampa: la angustia del jabalí, por ejemplo, es muy evidente. Igualmente, Armendáriz incluye un detalle en el relato que se puede entender como un cuestionamiento de la forma de vida del protagonista. En cierto momento, *Tasio* está cazando en el monte y se da cuenta de que el guarda forestal le ha oído. Tratando de huir, cae en uno de sus propios cepos, hiriéndose la pierna. Aunque esto no provoca en *Tasio* ningún tipo de empatía hacia sus presas, sí que puede ser un detonante para generar un proceso de reflexión en el público.



Por tanto, aunque resulta complicado presentar *Tasio* como una película ecologista y animalista, sí que es evidente que tiene una sensibilidad medioambiental. Su mirada, sin embargo, es la propia de su personaje y la época que retrata. Hay que tener en cuenta que fue en 1978 cuando la UNESCO proclamó la Declaración Universal de los Derechos de los Animales; hubo que esperar hasta 1988 para que se aprobase en España, más concretamente en Cataluña, la primera ley de

protección animal. En la España de principios y mediados del siglo XX, el movimiento animalista era aún desconocido. De ahí que Tasio admire a las criaturas del bosque, pero no las ame: para él son fuentes de subsistencia, como mucho rivales a los que batir. Lo mismo sucede con los planteamientos de sostenibilidad y respeto al medioambiente, que empiezan a tener calado social en los años 70 del siglo pasado. En ese sentido, *Tasio* es totalmente coherente con el punto de vista que adopta: el de un carbonero navarro nacido a principios del siglo XX.



Algo similar sucede si se analiza la película desde una perspectiva de género. El punto de vista de la película es el de una masculinidad tradicional, propia del periodo que retrata. Son las mujeres las que cocinan y atienden el hogar, mientras los hombres salen al monte para cazar y preparar las carboneras. Es Paulina la que espera que Tasio la corteje durante las fiestas, nunca al revés. Igualmente, Tasio no tiene problema en ignorar los reparos de Paulina cuando tira de ella para que vayan a un lugar más íntimo y puedan tener relaciones sexuales. Aunque es posible que ella también lo desee, también es cierto que le dice claramente que no en varias ocasiones: la respuesta de él es hacer caso omiso y seguir empujándola fuera del camino. El protagonista no piensa en conceptos como el consentimiento, sino que, hasta cierto punto, ve a Paulina como otra presa. Armendáriz evidencia esto mediante diálogo cuando Tasio está esperando en el camino para encontrarse con ella: al saludar a Paulina, le dice que «estoy siguiendo el rastro de algunos bichos, a ver si puedo ponerles el lazo».

Sin embargo, la película también demuestra una sensibilidad hacia la igualdad de género que va más allá de la que sería habitual en el periodo que retrata. Un buen ejemplo de esto es la escena del primer baile, en la que el deseo y el enamoramiento entre los adolescentes se expresa de forma horizontal y con absoluto respeto. Con todo, es un poco después cuando Montxo Armendáriz deja claro que, en este sentido, su mirada no es la de Tasio.

Como se ha comentado ya, el punto de vista de la película está fuertemente anclado en el protagonista. Todo lo que ve el público es lo que ve el personaje y se presenta tal y como lo vería él. Solo hay dos excepciones a lo largo del metraje: el inicio, que muestra al padre de Tasio en su cotidianidad, y el largo plano de aproximación que presenta a Paulina en la ventana de su casa. Mientras la primera excepción presenta al público algo que Tasio conoce, puede imaginar y va a terminar por reproducir, la segunda escena es algo que él no puede ver ni deducir de ninguna forma. El protagonista opta por no subir al pueblo de Paulina a cortejarla porque eso es lo que se espera que haga; Tasio odia seguir el camino de las convenciones sociales, prefiere hacer las cosas a su manera. Esa búsqueda de libertad es para él mucho más importante que la tristeza o la frustración que pueda provocar a Paulina con su decisión. Sin embargo, Armendáriz decide mostrar esa tristeza, saltándose el punto de vista general de la película. Al hacer esto, recuerda al público que la filosofía de Tasio tiene consecuencias y, al mismo tiempo, demuestra un profundo respeto por las emociones de su protagonista femenina.<sup>2</sup>



---

<sup>2</sup> Es importante destacar que Armendáriz muestra una sensibilidad similar en *Carboneros de Navarra*, donde se asegura no solo de hablar del papel de las mujeres en la vida de los carboneros, sino que también cuenta con el testimonio de una carbonera.

Una última cuestión en la que es interesante detenerse al ver la película cuarenta años después de su estreno es algo que Armendariz ha comentado en alguna ocasión: *Tasio* fue una película inusual en su momento, pero hoy en día resultaría una absoluta rareza. Se trata de una obra muy parca en diálogos y aún más escasa en trama, en la que importan mucho más los gestos, las atmósferas, las rimas visuales y las elipsis. Aunque sigue siendo posible encontrar películas así, también dentro de la producción española (por ejemplo, *Verano 1993*, de Carla Simón, comparte una sensibilidad narrativa similar), en el contexto audiovisual actual resulta cada vez más complicado. Más aún porque es una película que busca, al mismo tiempo, retratar con cariño y con fascinación al personaje principal, pero sin eliminar su complejidad y sus aristas. Como expresa el propio cineasta, «lo que más me interesaba de *Tasio* era el concepto de dignidad, orgullo y honor que tenía frente a la sociedad, a pesar de que esa postura pudiera hacerle aparecer como un personaje retrógrado, que está en contra del progreso. Él no entiende las leyes que le vienen impuestas desde fuera, independientemente de que sean justas y democráticas, y se enfrenta a esa realidad. Eso hacía que, para mí, el personaje fuese humano, porque lo contrario le hubiera convertido en un héroe excesivamente utópico». De ahí que *Tasio* haya mantenido su poder de fascinación y su relevancia: porque busca la distancia justa para presentar una realidad compleja de forma que los espectadores puedan desarrollar su propia mirada. No es tan frecuente encontrar cine que respete de esa manera a su público, y eso es lo que hace de *Tasio* una obra tan especial.



## PROPUESTA DE ACTIVIDAD 1

**El primer baile de Paulina y Tasio**

Uno de los momentos más celebrados de la película es el del encuentro inicial entre Paulina y Tasio, que tiene lugar en las fiestas del pueblo cuando ambos son adolescentes. La escena es un ejemplo paradigmático de dominio de la narrativa audiovisual. Combinando con maestría todas las herramientas a disposición del arte cinematográfico, Montxo Armendáriz y su equipo lograron un instante que no es solo una de las cumbres de la película: no sería exagerado considerarlo uno de los más memorables de la historia del cine español. Esta actividad propone analizar los aspectos principales de la puesta en escena de este momento.



- Para empezar, ¿qué tres palabras utilizaríais para describir este momento?
- La historia del cine está llena de bailes que son a su vez encuentros románticos. En muchos de ellos, el diálogo suele desaparecer en favor de la música, que se convierte en representación y exaltación de las emociones que están despertándose. Sin embargo, *Tasio* hace justo lo contrario: la música y el diálogo conviven durante todo el baile. ¿Por qué os parece que se ha decidido esto? ¿Cómo definiríais el diálogo que tienen Tasio y Paulina en este momento? ¿Os parece que aporta a la atmósfera general de la escena o, por el contrario, resta?
- A nivel de casting, a la hora de elegir a los intérpretes de Tasio y Paulina en la adolescencia, hay un aspecto de su rostro que parece haberse tenido muy en cuenta. ¿Cuál es?
- En lo que respecta a peluquería, ¿cómo han caracterizado a cada uno de los dos personajes? ¿Qué diferencias hay entre ambos a este nivel? ¿Qué nos

dice de cada personaje su caracterización? Observad que el peinado de Paulina también es importante a nivel de diálogo, tanto en esta escena como en otra futura

- Cuando Tasio y Paulina empiezan a bailar, la cámara se acerca a ellos hasta que quedan aislados del entorno. Luego, cuando terminan, la cámara retrocede y vuelve a incorporarles. Algo similar hace el montaje durante el baile: lentamente va acercando al espectador al rostro de los dos personajes.  
¿Cómo os hacen sentir estas decisiones de puesta en escena y montaje?  
¿Qué cuentan de cómo se sienten los personajes?
- Por último, a nivel de dirección de actores se les ha dado a los dos intérpretes una indicación muy clara que se mantiene durante toda la escena.  
¿Cuál es? ¿Qué se consigue con ella?



## PROPUESTA DE ACTIVIDAD 2

**La música de Ángel Illarramendi**

Otra de las claves de *Tasio* está en el trabajo del compositor, el por aquel entonces jovencísimo Ángel Illarramendi. Con solo 26 años, Illarramendi logró una partitura en la que se fusiona lo folclórico, lo fantasmagórico y lo humano, capaz de concretar todos los temas y emociones de la película en unos pocos acordes. En esta actividad, el objetivo es analizar la forma en que la música acompaña y enriquece algunas de las escenas clave de *Tasio*.

- Escuchad con los ojos cerrados el tema principal de la película, “Urbasa”, que suena en los títulos de crédito iniciales, tratando de imaginar un lugar. Después escribid un breve texto, de tres o cuatro frases, describiendo ese lugar que os ha evocado la música. Si es posible, realizad este ejercicio antes de ver la película o, en su defecto, con cierta distancia de la proyección.
- Hay un tema musical que aparece en dos ocasiones: primero, cuando el Tasio adolescente decide dar su primer *betagarri*; después, cuando el hijo del vecino se sube a la carbonera. En el primer caso, la música comienza en el momento en que Tasio empieza a trepar y ocupa el primer término sonoro; en el segundo, la música también comienza cuando el niño empieza a trepar, pero aquí la música comparte protagonismo con el diálogo entre Tasio y el vecino. ¿Qué emoción busca favorecer este tema de música en ambos casos? ¿Qué consigue, además, en el segundo caso? Por último, ¿por qué no se le ha dado absoluta prioridad a la música en la segunda escena?



- En la boda de Tasio y Paulina, el padre de Tasio canta una canción que se llama “Las murmuradoras”, una adaptación al castellano de un tema popular vasco conocido como “Galtzaundi”. Esta es la letra de “Las murmuradoras”:

*No creas lo que han dicho  
las murmuradoras,  
que con la hija del Patxi  
te han visto pasear.  
Solo quiero casarme  
con tu cuerpo gentil,  
si no tuvieras madre  
¡qué bien iba a vivir!*

¿Por qué os parece que escoge el padre de Tasio esta canción para la boda de su hijo? ¿Cómo la interpretáis en relación con el protagonista y su forma de ver el mundo, hay alguna relación?



- El tema “Urbasa” vuelve a sonar en varias ocasiones a lo largo de la película, a veces en su versión vocal, a veces en formato instrumental. La primera se oye, por ejemplo, durante los pasos de la infancia a la adolescencia y de la adolescencia a la madurez, mientras que la segunda versión se puede escuchar tras el accidente del hijo del vecino o la muerte de Paulina. ¿Qué representa la primera versión de “Urbasa”? Y, ¿la segunda? ¿Qué significado tiene que ambos conceptos se construyan a partir de versiones de un mismo tema?
- Curiosamente, la versión instrumental de “Urbasa” también puede escucharse cuando Luis le dice a Tasio que va a irse a vivir a la ciudad. Sin embargo, cuando Luisa le explica a su padre, al final de la película, que se marcha para casarse, la pieza que suena es la versión vocal. ¿Qué explicación le daríais a esta decisión narrativa?

## PROPUESTA DE ACTIVIDAD 3

**Juegos, bailes y pucheros**

El cine de Montxo Armendáriz está lleno de escenas en las que los personajes comen, bailan y juegan. *Tasio*, con su cuidada reconstrucción de las costumbres de la época, sirve también como puerta de entrada a la cultura rural navarra. Para esta actividad, los participantes deben investigar tres costumbres españolas y relacionarlas con otras tantas costumbres de su propio territorio, compartiéndolas luego en grupo tal y como hacen los personajes de las películas de Armendáriz cuando se sientan a la mesa.

- En el mundo rural que recrea *Tasio*, comer carne no era algo cotidiano, sino que se reservaba para momentos especiales. De ahí que los robos de la gallina de don Anselmo y las truchas del guarda forestal sean motivo de festejo. Investigad en busca de algún plato de carne del País Vasco o Navarra que sea propio de las fiestas y comparadlo con un plato típico de las celebraciones en vuestra región. ¿Cuál es el ingrediente principal? ¿Cuál es el origen de la receta? ¿Qué es lo que hace de ese plato propio de ocasiones singulares?
- Luisa y la hija del guarda forestal juegan delante de la casa de la segunda a un juego conocido como “rayuela”. Primero, investigad las normas y los orígenes de la rayuela. Después, escribid un texto breve describiendo un juego de vuestra infancia que se jugase en la calle o cualquier otro espacio público.



→ En la escena del mendigo que baila y canta para ganarse unas monedas, uno de los muchachos presentes le dice que le dará dinero si baila una jota, una forma de tradición musical que tiene presencia en diferentes regiones de España. El vagabundo se lanza a canturrear y moverse al son de una canción propia de la zona de Olite, en Navarra: «Cuando tenía dinero, tos me llamaban Don Tomás. Ahora que no lo tengo, Tomasico nada más». Investigad sobre la jota navarra y comparadla con alguna forma de tradición musical propia de vuestra zona de origen.



### PROPUESTA DE ACTIVIDAD 4

#### Rimas y elipsis

*Tasio* es una película construida en torno a repeticiones y omisiones. Por un lado, el relato está lleno de ideas visuales que se repiten, como si fueran ecos en el tiempo. Por otro, la narración se construye en torno a múltiples saltos temporales, elipsis que conectan momentos de la vida de Tasio entre los que, en los casos más extremos, pueden mediar varios años o incluso décadas. Esta actividad propone analizar algunos ejemplos de rimas y elipsis en la película, observando su propósito narrativo.

- La película empieza y acaba de forma muy similar: con un hombre trabajando en su carbonera y una cámara que recorre las copas de los árboles. Al principio, el protagonista de la escena es el padre de Tasio; al final, es el propio Tasio. ¿Qué os sugiere esta circularidad del relato?



- *Tasio* marca el paso de la infancia a la adolescencia del protagonista con un fundido encadenado en el que la imagen de un aro metálico se convierte en la de un tirachinas. ¿Qué significa, de cara a Tasio, este salto?



- Otra rima visual interesante se establece entre el momento en que Tasio le cuenta a su padre que Paulina se ha quedado embarazada y la secuencia del

parto, cuando las llamas de la carbonera se descontrolan y el protagonista y su hermano tienen que apaciguarla. ¿Qué lectura hacéis de esta rima?



→ Una de las elipsis más famosas de la película tiene lugar durante la muerte de Paulina. Cuando esta nota que se encuentra mal, deja de tender la ropa y le pide a su hija que se vaya a jugar a la calle para que no la vea sufrir. Después, cuando Tasio entra en la casa, la cámara permanece en la calle mientras este descubre a su esposa enferma. Finalmente, el siguiente plano muestra al protagonista dentro de la casa, quitando la ropa que había tendido Paulina. Teniendo en cuenta el planteamiento lumínico de ambos, ¿qué consigue la película al pasar entre estos dos planos? Y, ¿por qué se niega Montxo Armendáriz a mostrar a Paulina muerta? Esta estrategia narrativa en relación a la muerte, ¿es similar a la de otro momento de la película?



### Relaciones con otras películas:

- *Ama Lur* (Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, 1968)
- [Carboneros de Navarra \(Montxo Armendáriz, 1981\)](#)
- *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975)
- *El camino a casa* (Zhang Yimou, 1999)
- *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004)
- *El ladrón de caballos* (Tian Zhuangzhuang, 1986)
- *Furtivos* (José Luis Borau, 1975)
- *Nanook el esquimal* (Robert J. Flaherty, 1922)
- *Recursos humanos* (Laurent Cantet, 1999)
- *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945)
- *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997)
- *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957)
- *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001)
- *Toni* (Jean Renoir, 1935)

### Bibliografía y otras fuentes consultadas

- Angulo, J.; Rebordinos, J. L.; y Santamarina, A. (2007). *Breve historia del cortometraje vasco*. Euskadiko Filmategia.
- Angulo, J.; Gómez, C.; Heredero, C. F.; y Rebordinos J. L. (1998). *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz*. Euskadiko Filmategia, Festival de Málaga y Fundación Caja Vital Kutxa.
- Armendáriz, M. (2017). Montxo Armendáriz: imágenes de mi vida. *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 62(2), 411-436.  
[https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnIt/riev/62/RIEV%2062\\_2\\_411-436.pdf](https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnIt/riev/62/RIEV%2062_2_411-436.pdf)
- Armendáriz, M. y Vidal, N. (2 de septiembre de 2022). Cortometrajes de Montxo Armendáriz. *Flores en la sombra*.  
<https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:fb46c258-fdca-4525-87a4-17a9d783afca/cortometrajes-de-montxo-armend-riz---flores-en-la-sombra.pdf>
- Belinchón, G. (17 de mayo de 2024). 'Tasio' resucita 40 años después y recuerda en Cannes su rodaje pionero y rompedor. *El País*.  
<https://elpais.com/cultura/2024-05-17/tasio-resucita-40-anos-despues-y-recuerda-en-cannes-su-rodaje-pionero-y-rompedor.html>
- Caimán Cdc. (3 de junio de 2016). *Mejores Películas Cine Español: Encuesta Caimán*. Caimán Cuadernos de Cine.  
<https://www.caimanediciones.es/encuesta-caiman-mejor-cine-espanol/>

- Cano, J. A.; y Tena, A. (15 de mayo de 2024). 'Tasio': 40 años del hombre corriente que quiso ser libre [Podcast]. En *Contingentes y necesarios*. Cineconñ. <https://cineconn.es/tasio-pelicula-montxo-armendariz-40-anos-podcast/>
- Nero, A. (Sin fecha). *Tasio, el cine para ver despacio*. Nueva Revolución. <https://nuevarevolucion.es/tasio-el-cine-para-ver-despacio/>
- Pavard, C. (15 de febrero de 2024). *Restoring Tasio: interview with director Montxo Armendáriz*. Festival de Cannes <https://www.festival-cannes.com/en/2024/restoring-tasio-interview-with-director-montxo-armendariz/>
- Pérez Manrique, J. M. (Agosto de 1993). *Montxo Armendáriz: imagen y narración de libertad*. Encuentro Internacional de Cine de Burgos.
- Rodríguez, H. J. (coord.) (2007). *Montxo Armendáriz: itinerarios*. Ocho y Medio Ediciones.
- Stone, R. y Rodríguez, M. P. (1 de abril de 2015). *Cine vasco. Una historia política y cultural*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

### Créditos de la guía

Coordinación y edición: Aulafilm (Las Espigadoras)

Textos: Pablo López

Las imágenes de *Tasio* son propiedad de Enrique Cerezo P. C.

Foto de Montxo Armendáriz: © Victoria Iglesias

**Julio, 2025**

© Las Espigadoras S.L. 2025. Todos los derechos reservados.