
Actualidad y experiencias

Entrevista a Irati Gorostidi, directora de “Aro Berria”

Interview with Irati Gorostidi, director of “Aro Berria”

Irati Gorostidi Agirretxe

Directora de cine España

iratigorostidi@gmail.com,

Luis Toledo Machado

Universidade de Santiago de Compostela / CISPAC España

luis.toledo@usc.gal, <https://orcid.org/0000-0001-5072-4478>

Cómo citar: Gorostidi Agirretxe, Irati; Toledo Machado, Luis. 2026. “Entrevista a Irati Gorostidi, directora de ‘Aro Berria’”. *Revista de Estudios Utópicos REUTOPIA*, 2(3), 78, <https://doi.org/10.3989/reutopia.2026.2.3.78>.

Copyright: © 2026 Editorial CSIC. Este es un contenido de acceso abierto diamante distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1. INTRODUCCIÓN

La proliferación de experiencias comunitarias alternativas en el tardofranquismo y la Transición española constituye uno de los episodios más radicales de su historia reciente. En ese contexto de crisis del imaginario franquista, que propició la búsqueda de nuevas formas de vida, surgieron proyectos que aspiraban a transformar el conjunto de las estructuras sociales y, muy especialmente, la familia nuclear. Uno de ellos fue Arco Iris, una comunidad establecida en el valle navarro de Ultzama a partir de 1978.

Lejos de limitarse a un programa político convencional, las comunas contraculturales concibieron la revolución social como un proceso integral que debía comenzar por la transformación de la conciencia. En el caso de Arco Iris, este impulso se tradujo en la implementación de prácticas intensivas orientadas a reconfigurar el comportamiento individual y colectivo. La combinación de espiritualidades diversas, dinámicas grupales y aplicaciones de la psicoterapia dio lugar a un repertorio de técnicas dirigidas a desmontar lo que se percibía como patrones interiorizados de dominación. Estos experimentos, como otras tentativas utópicas abordadas en esta revista, terminaron dando lugar a tensiones internas y experiencias complejas que, con el tiempo, serían revisitadas por algunos de sus protagonistas.

En este cruce se sitúa *Aro Berria* (2025), ópera prima de la cineasta navarra Irati Gorostidi inspirada en su cortometraje anterior *Contadores* (2023). Concebida como un largometraje de ficción con un marcado componente histórico, próximo a la docuficción, se presentó en la sección *New Directors* del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde obtuvo una mención especial. Su estreno comercial tuvo lugar en diciembre de 2025. En el momento de la publicación de esta entrevista, el filme continúa su recorrido en circuitos y festivales internacionales, siendo recientemente proyectada en el Film at Lincoln Center y el MoMA, en los Estados Unidos, a la espera de su llegada a las plataformas comerciales de *streaming*.

Gorostidi aborda la memoria de Arco Iris desde una perspectiva atravesada por la herencia personal, dado que sus progenitores formaron parte de la comunidad. No obstante, su visión evita la reconstrucción nostálgica. La película acompaña el tránsito experimentado por una generación marcada por la frustración política hacia la experimentación comunal, trazando un itinerario que va de la militancia obrera a la búsqueda de formas alternativas de vida. Recurre a intérpretes no profesionales y reactiva algunas de las prácticas colectivas que estructuraban la experiencia comunitaria, integrando ese material en el propio proceso cinematográfico. El resultado es una indagación acerca de los límites de aquellas tentativas utópicas. *Aro Berria* muestra cómo la aspiración de transformar simultáneamente sociedad e individuo trató de desactivar inercias profundas, entre ellas las relacionadas con las desigualdades de género o las dinámicas de poder. De esa manera, su inscripción en registros cercanos a la observación etnográfica y la experiencia sensorial refuerza esta ambivalencia entre inmersión y distancia crítica.

La entrevista que sigue indaga en los aspectos metodológicos y documentales de la investigación que ha sustentado el proceso creativo (sintetizado en la exposición Arco Iris 82 en Tabakalera) de la película. A través de las respuestas de Gorostidi se despliegan cuestiones relativas al trabajo con archivos, la experimentación con intérpretes no profesionales o el carácter siempre conflictivo del pasado, ofreciendo así una reflexión situada sobre la práctica cinematográfica como forma de exploración utópica.

2. L.T.M.: Tus padres participaron en Arco Iris. ¿Cómo operó esa memoria en la génesis de *Aro Berria*? ¿Recibiste un relato idealizado o, por el contrario, una memoria traumática?

I.G.A.: La verdad es que ni lo uno ni lo otro. Mis padres me han transmitido una visión bastante crítica con algunos aspectos de la estructura y el funcionamiento de la comunidad, pero nunca una memoria traumática. En todo caso, tengo que reconocer que me incomoda hablar en su nombre, intentar trasladar su opinión respecto a la comunidad, o incluso sus vivencias. Además, para hacer la película no me he basado especialmente en la experiencia personal de mis padres, ellos han sido una fuente de acceso a mucha información y a otras personas que pasaron por la comunidad (algunas de ellas de forma mucho más prolongada que mis padres). Más allá del fácil acceso que me ha proporcionado tener las fuentes de investigación tan cerca, sin duda hay una motivación emocional o biográfica cuando empiezo a indagar en la juventud de mis padres, y eso ayuda a situar mi investigación, pero también me da la sensación de que saber que mis padres estuvieron en la comunidad puede despertar cierta curiosidad morbosa a la hora de aproximarse a la película, y eso me preocupa. Recuerdo que cuando empecé a trabajar en el proyecto omitía la vinculación de mis padres con la comunidad por este motivo. Creo que, más que su paso por la comunidad en sí, me interesaba el recorrido vital de una generación que vivió aquellos años de enorme intensidad política con expectativas de transformación radical, y que, después de una profunda decepción, intentó encontrar sentido y nuevas formas de vida. El recorrido de mis padres simplemente me abrió una perspectiva histórica interesante y muy concreta desde la que aproximarme a todo aquello.

3. L.T.M.: Para reconstruir una experiencia tan específica y complicada desde el punto de vista documental, ¿cómo dialogaste con el archivo de la comunidad?

I.G.A.: La creación de la película se ha ido articulando en todo momento en diálogo con el archivo en un proceso que ha durado casi 10 años. Siempre suelo ubicar la génesis del proyecto en el momento en el que descubrí unas fotografías tomadas en los cursos de la comunidad del Arco Iris. Algunas de esas fotografías pueden verse en los créditos de la película. Muestran a decenas de personas, muchas de ellas desnudas, sudorosas, con los ojos vendados, todas juntas en el mismo espacio (una gran sala o una carpa), con los brazos en alto, bailando, o tumbadas en un suelo enmoquetado, como exhaustas... Para mí era muy difícil entender qué estaba viendo la primera vez que tuve las fotos entre mis manos. Y empecé a preguntar. Así empezó todo. Esas imágenes estaban en el interior de un libro impreso en la comunidad (*Comunidad Arco Iris 1982*), que disponía de una imprenta de la que salieron un montón de publicaciones (libros, revistas, folletos...). Ese material ha sido una fuente muy importante de información pero también de referencias estéticas y simbólicas. Tanto que decidí incluir la propia imprenta y la creación de un libro en la película. Se trata de un libro que fue fundamental para mí: se imprimió en la primavera de 1982 y recoge el verano del año anterior y la historia de la comunidad desde su inicio

hasta ese momento. Es una carta de presentación de la comunidad hacia el exterior que fue creada en un momento clave: ese verano acudieron muchísimas personas a los cursos de la comunidad (fue el más multitudinario hasta el momento) y recibió mucha atención mediática (en mayo del 81 *El País Semanal* publicaba un artículo de seis páginas dedicado a la comunidad, por poner un ejemplo).

El archivo también ha sido fundamental a la hora de crear la primera parte de la película, la que está ambientada en el movimiento obrero. Para crearla fueron fundamentales las revistas, fanzines y octavillas de la época que documentan situaciones muy específicas del contexto representado (conversaciones, actas de asambleas y reuniones, fotografías...). Algunos de estos materiales están físicamente presentes en la película: los personajes los tienen entre sus manos, los comentan o los observan (y la audiencia descubre el contenido a través de sus miradas). La película también muestra cómo imprimían algunos de esos materiales: documenta un proceso de impresión muy rudimentario con un tipo de multicopista conocida como "vietnamita" que se popularizó durante el franquismo. Su uso en el 78 es algo anacrónico, pero me permití la licencia de incluirlo porque me parecía muy representativo del movimiento autónomo por ser un método que podía ser utilizado por cualquiera, en cualquier lugar, transportado y escondido con facilidad. No requería una infraestructura. El comité autónomo que protagoniza la película está viviendo la creciente impopularidad de la representación directa y los métodos asamblearios, y todos los cambios en la organización de la lucha tras el fin del franquismo caracterizados por la institucionalización de sindicatos y partidos. Al terminar la asamblea, algunas de las octavillas que imprimieron cuidadosamente la víspera con la vietnamita se quedan tiradas en el suelo. Mientras en las paredes los carteles de los sindicatos impresos a todo color invitan a los trabajadores a afiliarse. Esta imagen sintetiza lo que muestra la primera parte de la película. Después, en la comunidad, aparece la imprenta como un espacio simbólico de creación de imagen y discurso.

Esto respecto al archivo físico, gráfico y fotográfico. Después están los testimonios, las conversaciones con muchísimas personas que formaron parte de los acontecimientos en los que se inspira la película y que nos han asesorado, nos han acompañado en ensayos, nos han hecho devoluciones en todas las fases del proceso... A veces pienso que para mí, hacer la película ha sido un pretexto para tener todas estas conversaciones y hacer estas pesquisas, y no al revés. He disfrutado muchísimo del proceso.

4. L.T.M.: Los movimientos de vida en comunidad han sido abordados cinematográficamente con anterioridad (Vilamor 2012, o The Commune 2016), pero tu tratamiento es muy novedoso ya que se centra en la transformación personal. ¿Qué buscabas transmitir revisitando Arco Iris desde esta perspectiva?

I.G.A.: Como decía al comienzo, el deseo de hacer la película surgió de unas fotografías que me intrigan. No de la voluntad de retratar la comunidad del Arco Iris o de hablar de los movimientos de vida en comunidad. Estas imágenes me brindaron un hilo del que fui tirando y así apareció, poco a poco, todo lo demás. Lo que mostraban no era la vida cotidiana en la comunidad, eran los cursos (de hecho, la mayoría de las personas que aparecían en las fotos no vivían allí). Las motivaciones de todas esas personas eran muy diversas, pero todas se habían sentido atraídas por las prácticas que ofrecía la comunidad. Eran en su mayoría muy jóvenes. Habían nacido y crecido bajo el régimen franquista que acababa de terminar. Ese era un denominador común. Muy pronto comprendí que era importante ubicar las imágenes en ese contexto histórico, social y político, y para eso me puse a buscar una situación que lo reflejara de alguna forma. Recurrí una vez más a mis padres y a su entorno. ¿Cómo habían vivido aquel momento? En general, lo describen como un momento de desencanto y decepción tras años de lucha en la disidencia contra el franquismo.

En un principio, me imaginé una película que contenía dos secuencias muy largas: la primera mostraría una asamblea en una fábrica que reflejaba ese punto de inflexión en las formas de organización de la lucha; la segunda mostraría un cursillo como los que se hacían en la comunidad. Todo lo demás fue creciendo alrededor de esas dos secuencias, que para mí son esenciales.

Aún hoy me resulta difícil explicar qué buscaba revisitando Arco Iris desde esta perspectiva; tiene que ver con la confianza en el poder de esas imágenes, las que muestran a todos esos jóvenes tratando de

liberar emociones reprimidas, indagar en su sexualidad transgrediendo una estructura represiva en la que habían vivido siempre. Lo que buscaba era simplemente poner en común esa sacudida que me habían dado a mí esas imágenes, llevarlas a la gran pantalla y permitir que hagan lo suyo...

5. L.T.M.: *Aro Berria* ha servido de catalizador para abrir, por fin, el debate sobre la memoria de las comunas, despertando reacciones intergeneracionales muy diversas. Voces coetáneas a la experiencia, como la de Koldo Aldai en *Noticias de Navarra*, reivindicaban aspectos de la revolución de la vida cotidiana (agricultura, artesanía, medicina natural) que la película deja en un segundo plano frente a la experimentación subjetiva y afectiva¹. ¿Cómo interpretas esta tensión entre lo que puede buscar tu (o nuestra) generación en aquella experiencia y lo que prefieren recordar algunas personas que la encarnaron?

I.G.A.: Entiendo que para algunas personas que vivieron la experiencia de la comunidad exista el deseo de reconocerse en la película y de ver reflejados aquellos aspectos que para ellas fueron centrales. En el proceso de investigación me encontré con relatos muy diversos y en ocasiones contradictorios entre sí, y mi trabajo no ha consistido en privilegiar uno de esos relatos ni en reconstruir una memoria representativa de todos ellos.

Como decía, la película surge de unas imágenes muy concretas (las fotografías de los cursos) y del interés por lo que esas imágenes condensan a nivel simbólico, en términos históricos, políticos, sociales y afectivos.

Personalmente, esas situaciones colectivas que se daban en los cursos me interesaban más que la organización cotidiana. No pretendía hacer un retrato costumbrista de la comunidad ni ofrecer una panorámica exhaustiva de todas sus dimensiones productivas. La película se inspira especialmente en prácticas que se llevaban a cabo en el curso denominado “Marathon”, que, por lo que he podido investigar, funcionaba como una especie de iniciación y concentraba muchas de las técnicas que hicieron conocida a la comunidad.

Entre ellas, la meditación dinámica —creada por Osho—, que propone una secuencia de ejercicios físicos y respiratorios muy pautados, destinados a llevar al cuerpo a un estado de extenuación. Parte de la premisa de que los sujetos modernos, occidentales, estamos demasiado neurotizados como para sentarnos a meditar. Diría que la lógica general del Marathon era esa misma: acceder a la apertura emocional a través del agotamiento extremo. Se puede deducir por el propio nombre del curso: era como correr una maratón. El llamado *rebirthing* o “renacimiento” también formaba parte de este curso. Se trata de una técnica de respiración intensiva que a menudo provoca una experiencia catártica. Me interesaba cómo esa idea de renacer condensaba el deseo de ruptura con lo heredado pero sobre todo, la fuerza y contundencia de la secuencia que muestra una especie de exorcismo colectivo.

Otro curso que hemos representado es el Vichara, que se caracteriza por la pregunta reiterada “¿quién eres tú?”. También me parecía especialmente significativa en ese contexto de tránsito político y vital. O las prácticas vinculadas al tantra y a la liberación sexual en esa misma lógica de trance grupal, de búsqueda corporal compartida. La representación de estas técnicas no pretende reducir la experiencia de la comunidad a lo sexual o a la catarsis, sino mostrar cómo, en ese espacio concreto, el cuerpo se convertía en el lugar de búsqueda en el que se ensayaban transformaciones que también tenían una dimensión política.

La agricultura, la artesanía o la medicina natural fueron, sin duda, aspectos importantes para muchas personas, pero no eran el núcleo de la pregunta que dio origen al proyecto. La película no aspira a agotar la complejidad de la experiencia de Arco Iris, sino a formular una lectura situada a partir de un material concreto y de una serie de decisiones formales. Que esa lectura dialogue, tense o complemente otras memorias me parece parte natural del proceso por el cual un episodio reciente empieza a convertirse en objeto de reflexión común.

¹ <https://www.noticiasdenavarra.com/opinion/tribunas/2025/12/21/lizaso-corazon-10497306.html>

6. L.T.M.: El rodaje implicó una convivencia entre actrices y actores (en su mayoría no profesionales), ¿qué buscabas con este experimento? ¿Cómo afectó esta metodología a la construcción de los personajes y sus dinámicas?

I.G.A.: En los rodajes es bastante habitual que grandes grupos de personas (equipo técnico y artístico) convivan y compartan mucho tiempo juntas. Quizás lo que fue un poco singular en este caso fue el perfil del equipo que conformó la película. Buscamos a personas que expresaran cierta afinidad con aquello que queríamos representar y con la forma en la que queríamos hacerlo. Y finalmente se dio un grupo muy cohesionado que conectó profundamente en esa experiencia de convivencia. Fue muy bonito lo que se generó en el grupo.

Más allá de su experiencia en cine, muchas de estas personas tenían trayectorias vinculadas a las metodologías de trabajo de la película: en artes escénicas, en danza, en disciplinas terapéuticas... Esa combinación permitió trabajar con gran libertad, apertura y confianza en el ejercicio de representación que estábamos desarrollando.

Los personajes no tienen grandes arcos narrativos ni conocemos los detalles precisos de sus relaciones, pero se percibe la complicidad y la intensidad de las emociones que los atraviesan. Aunque no comprendamos sus causas o consecuencias, podemos ver cómo se manifiestan de forma extraordinaria, sin necesidad de explicarlas en términos psicológicos o causales.

7. L.T.M.: La película muestra con crudeza las dinámicas de grupo empleadas en Arco Iris. ¿Hubo un trabajo de investigación previo por parte del elenco con el archivo para interiorizar el *habitus* de la contracultura de los setenta, o se confió más en la experiencia vivencial del rodaje?

I.G.A.: Una combinación de ambos. Por un lado, para mí era esencial situar las dinámicas en el contexto histórico que estábamos representando. Invocarlos. Creo que ese ejercicio de contextualización deja un poso emocional en quienes conocen ese contexto y mantienen una relación subjetiva y afectiva con esa historia, como es el caso del equipo de la película. Al fin y al cabo, estamos hablando de la historia de la generación precedente: a nivel generacional, quienes encarnan los hechos son hijos e hijas de los protagonistas originales.

Por otro lado, la experiencia vivencial del rodaje fue igualmente fundamental: la convivencia, la energía del grupo y el poder de las propias técnicas contribuyeron a construir lo que finalmente se refleja en la película.

8. L.T.M.: Arco Iris estuvo marcada por la figura carismática de Emilio Fiel, también conocido como "Miyo". No obstante, en la película parece eludirse la cuestión del hiperliderazgo para centrarse en lo colectivo. ¿A qué se debe esta decisión?

I.G.A.: La figura del líder aparece y su presencia, aunque breve, es notable. Lo vemos en dos momentos: primero, dando una charla sobre tantra. Su voz, que se escucha en la imprenta de la comunidad a través de un transistor, procede de un salón de actos lleno de gente. Esa secuencia se inspira directamente en una fotografía del archivo que aparece en los créditos de la película, y el texto que recita está extraído de uno de los libros editados por la comunidad. El segundo momento es cuando bautiza con nombres iniciáticos a un grupo de participantes de los cursos. Simbólicamente, su aparición es significativa: es quien enuncia el discurso público y oficial y quien otorga nuevos nombres a los iniciados. Me parecía que estas dos acciones eran suficientes para dejar constancia de una figura sin la cual la existencia de la comunidad sería inexplicable.

Además, como he mencionado antes, no buscaba reflejar el funcionamiento completo de la comunidad, sino proponer una experiencia inmersiva en algunas de sus prácticas. El liderazgo, al igual que otros temas, es periférico. A eso se suma el prejuicio generalizado que existe en la sociedad frente a comunidades de este tipo, y la figura del gurú era especialmente delicada en ese sentido. Ahondar en ese prejuicio no me parecía interesante, ni tampoco centrarme en las dinámicas de poder internas; por eso decidí constatar su existencia sin hacer de él el eje de la narrativa. Creo que ese tipo de perspectiva ya está sobradamente representada en el cine y la narrativa en general.

9. L.T.M.: En la película se muestra claramente cómo las comunas surgieron de la impugnación de la familia nuclear, entendida como la célula básica de la sociedad, para intentar construir una alternativa radical de convivencia. Medio siglo después, ¿qué balance político extraes de aquel proyecto vital? ¿La película busca dialogar con los modelos relacionales alternativos contemporáneos como el *cohousing*, la crianza compartida o el poliamor?

I.G.A.: La película explora varios ejes que atraviesan esa búsqueda de alternativas a la familia nuclear. Por un lado, una ruptura con los esquemas tradicionales de convivencia y con lo que entendemos por “comunidad”, en el sentido más amplio de un conjunto de seres que habitan un entorno compartido. Otro aspecto importante tiene que ver con el cuestionamiento del marco tradicional de la sexualidad, entendida hasta entonces exclusivamente desde una lógica reproductiva. También está el ámbito laboral y económico.

Todos estos aspectos, que durante el franquismo funcionaban como mandatos incuestionables, empiezan a ponerse en entredicho en ese momento, y surge una búsqueda de nuevas referencias, de marcos y herramientas que permitan imaginar otras formas de relación y de vida en común.

Creo que estas preguntas siguen siendo vigentes en la medida en que seguimos habitando una situación similar: constatamos una ruptura o un cambio de paradigma —al menos en el plano cultural o ideológico—, pero la alternativa no está del todo clara. En ese sentido, la búsqueda continúa.

10. L.T.M.: En un contexto cultural dominado por imaginarios distópicos y catastrofistas, *Aro Berria* recupera la imaginación política radical de finales de los setenta. ¿Busca reivindicar la necesidad de volver a proyectar futuros alternativos?

I.G.A.: Creo que vuelvo una y otra vez a ese momento histórico porque aparece con mucha fuerza una imaginación política que hoy resulta difícil de encontrar. Desde la perspectiva de los años setenta, parecía que un cambio radical era posible. Lo que refleja la película es precisamente ese momento de apertura: un tiempo en el que muchas creencias heredadas empiezan a resquebrajarse y se ensayan distintas formas de vida.

Como señalas en la pregunta, hoy vivimos en un imaginario mucho más atravesado por lo distópico o lo catastrófico. En ese sentido, volver a mirar aquella experiencia puede servir al menos para recordar que una búsqueda como esa —con todas sus contradicciones— ya tuvo lugar en el pasado.

La película no pretende reivindicar un modelo concreto ni proponer una lectura nostálgica de aquel momento, pero sí me interesaba acercarme a ese impulso por experimentar con otras formas de convivencia, de relación o de espiritualidad.

11. L.T.M.: Para terminar, una pregunta que se ha planteado otras veces en esta sección, ¿cómo imaginas el mundo en el año 2050? ¿Tiene Irati Gorostidi una utopía o piensa el futuro en términos distópicos?

I.G.A.: La verdad es que me cuesta imaginar el futuro del mundo, no es un ejercicio que acostumbro a hacer.

Sí puedo pensar, en una escala más pequeña, en cómo me gustaría vivir y en qué tipo de vínculos me gustaría sostener en el futuro. Me interesa la idea de construir formas de vida en común, quizás no desde el idealismo de las comunas de los setenta, pero sí desde estructuras que permitan un acompañamiento alegre, el cuidado mutuo, la sostenibilidad de la vida y la posibilidad de compartir proyectos con otras personas afines.

Pienso, por ejemplo, en modelos como las cooperativas de vivienda, donde se puedan articular formas de convivencia que, dentro del marco de posibilidades del mundo en el que vivimos —sin buscar una ruptura total y entendiendo la autonomía individual como un aspecto positivo de los proyectos comunitarios—, permitan vivir de una forma menos alienante que la del modelo de vivienda unifamiliar en las grandes ciudades contemporáneas.

No tanto desde una ambición orientada al resultado, sino desde la búsqueda de un proceso enriquecedor. En línea con lo que atraviesa la película, suelo pensar en términos de proceso: en cómo continuar buscando, ensayando formas de vida.

REFERENCIAS

COMUNIDAD ARCO IRIS. 1982. Despertar interior y cambio colectivo. Cien días de danza y meditación. Lizaso: Comunidad Arco Iris.