eDTB
Euskal Doktorego Tesien Bilduma
Repositorio de Tesis Doctorales

eusko media fundazioa
FUNDACIÓN EUSKOMEDIA DE EUSKO IKASKUNTZA

La producción cinematográfica en el País Vasco; desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días

Roldán Larreta, Carlos

Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1995

Director : Juan Antonio Ramírez Domínguez

URL: http://edtb.euskomedia.org/id/eprint/5983

La producción cinematográfica en el País Vasco; desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días. /
[http://edtb.euskomedia.org/id/eprint/5983]

RESUMEN

Esta tesis fue defendida ante el tribunal compuesto por el presidente Dr. Germán Ramallo y los vocales Dr. Guillermo Solana, Dr. Javier Herrera, Dr. Fernando Martín y Dr. Jesús Rubio.

El presente trabajo de investigación analiza la creación cinematográfica en el País Vasco, desde el estreno en 1968 del largometraje Ama Lur –inicio del cine moderno en Euskadi- hasta la producción realizada en los primeros años de los noventa. El retrato de este fenómeno artístico y del marco en que se ha desarrollado queda configurado dentro de esta tesis doctoral en tres grandes bloques.

La primera parte de la tesis sigue de cerca el conflicto que generan las distintas opiniones sobre la identidad del cine de Euskadi. La película Ama Lur con su interesante propuesta estética y narrativa inaugura un debate que va a alcanzar su máximo auge en el tiempo que va desde el estreno de este film a las primeras ayudas otorgadas por el Gobierno Vasco en 1981 para la producción de largometrajes. A partir de las primeras ayudas al cine por el recién formado Gobierno Autónomo de Euskadi las posturas se relajarán y la progresiva entrada de películas vascas en las salas de estreno ayudará a racionalizar un debate que ha demostrado carecer de sentido práctico. Es ahora cuando se va a imponer de manera más o menos generalizada la solución más lógica y menos traumática de equiparar cine vasco con cine producido en Euskadi, independientemente de ideología, idioma o género dispuesto por el autor. El debate, que mantendrá todavía cierta fuerza a lo largo de los ochenta, será arrinconado definitivamente en los años noventa

La segunda parte de este trabajo de investigación se centrará en el complejo mundo de la financiación económica del cine producido en Euskadi. A un primer momento, marcado por el voluntarismo, la falta de profesionalidad, la carencia de medios y la represión política (1968-1980), le sigue el período más importante de la historia del cine de Euskadi, la década de los ochenta, cuando el Gobierno Vasco se decide por una acertada política de subvenciones a fondo perdido. Estas primeras ayudas, dadas de forma espontánea al principio, adquieren un tono oficial en 1984 cuando el ejecutivo

eDTB Euskal Doktoregō Tesien Bilduma Repositorio de Tesis Doctorales
eusko media fundazioa

La producción cinematográfica en el País Vasco; desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días. /
[http://edtb.euskomedia.org/id/eprint/5983]

autónomo plantea ciertas exigencias –rodaje de exteriores en Euskadi, 75% del personal artístico y técnico del país o una copia en euskera de la película si ésta no se ha realizado en este idioma, entre otras medidas- como condición para la concesión de las subvenciones.

Sin embargo, el afán del Gobierno Vasco de producir por cuenta propia y una política de subvenciones donde se detectan claros favoritismos, van a ir distanciando progresivamente a cineastas y políticos hasta desembocar en una situación de enfrentamiento total. La aparición de Euskal Media (1990) Sociedad Pública auspiciada por el Gobierno de Vitoria, marca el fin de la era de las subvenciones a fondo perdido e inicia un período en el que el Gobierno Vasco entra en coproducción o produce él mismo donde más le interesa, abandonando definitivamente ese afán altruista que ha caracterizado a la política cultural de las instituciones durante la década de los ochenta.

Por último el tercer bloque queda como un catálogo en el que se puede encontrar un análisis detallado de las películas realizadas en estos años así como una breve referencia al marco histórico reinante.

La tesis se cierra con una amplia bibliografía y con un extenso apéndice documental. La bibliografía abarca libros de temática general sobre el País Vasco, libros de historia moderna y contemporánea de Euskal Herria, libros sobre el cine vasco y una amplia bibliografía sobre el cine del País Vasco extraída de prensa y revistas cinematográficas. El apéndice documental incluye entrevistas del autor con cineastas vascos, textos de personajes vinculados al cine de Euskadi y documentación variada sobre legislación en materia de cine e infraestructuras. Por ejemplo el lector encontrará en este apéndice documental el decreto de traspaso de competencias en materia cinematográfica al País Vasco, muestras de proyectos subvencionados, tanto por el Gobierno Vasco como por el Gobierno de Navarra, circulares del Gobierno Vasco con respecto a la industria del cine en Euskadi, documentación de legislación española para el cine, estatutos de fundación de diversas asociaciones cinematográficas vascas, proyectos de ley para el cine vasco, acuerdos entre la televisión pública vasca (EITB) y los productores vascos, etc. En suma, La producción cinematográfica en el País Vasco acerca al lector a un movimiento artístico vital para entender la sociedad vasca de las últimas décadas del siglo XX.

eDTB
Euskal Doktoregō Tesien Bilduma
Repositorio de Tesis Doctorales
eusko media fundazioa

La producción cinematográfica en el País Vasco; desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días. /
[http://edtb.euskomedia.org/id/eprint/5983]

AVISO LEGAL

Oharra: Tesi honen kontsulta burutzean, erabilerari dagokionez, beti ere honako baldintza hauek bete behar izango dira. Jabetza intelektualaren eskubideen titularrek baimena eman dute honako tesi hau eDTB zerbitzuaren bitartez zabaltzeko, baina eremu pribatuan landutako hezkuntza eta ikerkuntzazko ekimenetan erabiltzeko bakarrik. Ezin da inolaz ere berau ezagutzera eman dirua irabazteko asmoarekin. Ezin da berau ezagutzera eman eDTB zerbitzutik kanpo dagoen inongo lekutik. Ezin da aurkeztu honen edukia eDTB-tik kanpo dagoen inongo leiho edo esparruan. Eskubideei buruzko baldintza hauek tesiaren aurkezpen laburpenari zein eduki osoari dagozkie. Tesia erabili edo honen pasarteak aipatzerakoan beti ere egilearen izena derrigorrez aipatu behar da.

Advertencia: La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso. La difusión de esta tesis por medio del servicio eDTB ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio eDTB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a eDTB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

Warning: On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the eDTB service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the eDTB service. Introducing its content in a window or frame foreign to the eDTB service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN EL PAÍS VASCO

DESDE AMA LUR (1968) HASTA NUESTROS DÍAS

TESIS DOCTORAL

CARLOS ROLDÁN LARRETA

MADRID, 1994

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN EL PAÍS VASCO.

(Desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días)

Tesis doctoral presentada por Carlos Roldán Larreta en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.
Madrid, noviembre de 1994.

La tesis fue defendida el 13 de enero de 1995 obteniendo la máxima puntuación –Apto cum laude- por unanimidad del tribunal convocado.

Director:
Juan Antonio Ramírez Domínguez
Tribunal:
Germán Ramallo Asensio
Javier Herrera
Fernando Martín
Jesús Rubio
Guillermo Solana

Esta tesis fue publicada, en formato de microficha, por el Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid en 1996; ***La producción cinematográfica en el País Vasco; desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días***, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1996. (Edición en microficha).

Posteriormente fue la base para la publicación, ya en formato de libro tradicional, de ***El cine del País Vasco. De Ama Lur (1968) a Airbag (1997)***, Ikusgaiak-Cuadernos de Cinematografía, núm. 3, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Donostia, 1999. Este libro editado por Eusko Ikaskuntza dentro de la serie Ikusgaiak partía del texto original de la tesis actualizando sus contenidos hasta el año 1997. Añadía además una amplía filmografía. El Apéndice Documental, sin embargo, no vio la luz en esta edición. Esta versión tampoco lo incluye. Puede consultarse, en todo caso, al final del apartado bibliográfico, un extenso índice del mismo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.

1. PARTE PRIMERA: CINE VASCO. UN CONCEPTO INDEFINIBLE.

1.1. Los inicios de una polémica.
1.2. Las primeras ayudas del Gobierno Vasco. Principio del fin de una polémica.
1.3. La polémica en la época dorada del cine producido en Euskadi.
1.4. Los años de crisis. La lenta agonía de una polémica que nació muerta.
1.5. Recapitulación. La polémica hoy.
1.6. Epílogo. El cine de Euskadi en los noventa.

2. PARTE SEGUNDA: LAS RELACIONES CON EL PODER.

2.1. Introducción. Los primeros intentos de asentar una industria.
2.2. Los buenos tiempos. Las primeras ayudas del Gobierno Vasco.
2.3. El afianzamiento de la industria en Euskadi. Consolidación artística y primeros logros infraestructurales.
2.4. Se rompe la armonía. Los inicios del Gobierno Vasco en el campo de la producción.
2.5. Nubes en el horizonte. Cine vasco... ¿una realidad en alza?
2.6. ¡Ha estallado la guerra! Los productores vascos contra los planes de la Administración.
2.7. Más problemas. De la ley Semprún a la búsqueda institucional de una imagen positiva para Euskadi.
2.8. Euskal Media, una nueva etapa en la historia de la financiación del cine en Euskadi.

3. PARTE TERCERA: LA PRODUCCIÓN VASCA.

3.1. El cine en el País Vasco antes del mecenazgo institucional. (1968-1980)
3.2. La producción vasca en la época de las subvenciones; las primeras ayudas del Gobierno Vasco. (1981)
3.3. El lento afianzamiento. (1983)
3.4. La madurez de la producción vasca. (1984)
3.5. Años de crisis. (1985-1989)
  3.5.1. La producción vasca en 1985.
  3.5.2. La producción vasca en 1986.
  3.5.3. La producción vasca en 1987.
  3.5.4. La producción vasca en 1988.
  3.5.5. La producción vasca en 1989.
3.6. Epílogo. El auge de la producción vasca en los noventa.

BIBLIOGRAFÍA.

APÉNDICE DOCUMENTAL.

DOCUMENTO I. Extractos de entrevistas del autor con cineastas vascos.
DOCUMENTO II. Escritos de personajes vinculados con el cine de Euskadi.
DOCUMENTO III. Traspaso de competencias en materia cinematográfica al País Vasco. Muestra de proyectos subvencionados
DOCUMENTO IV. Circulares del Gobierno Vasco con respecto a la industria del cine en Euskadi.
DOCUMENTO V. Legislación española para el cine.
DOCUMENTO VI. Estatutos de fundación de diversas asociaciones cinematográficas vascas.
DOCUMENTO VII. Legislación vasca para el cine.
DOCUMENTO VIII. Acuerdos entre ETB y la AIPV.
DOCUMENTO IX. Proyectos de ley para el cine en el País Vasco.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN.

Con este trabajo de investigación histórica se pretende esbozar un retrato de la producción cinematográfica en Euskal Herria, todo un fenómeno cultural que ya había dado sus primeros pasos en los años veinte con títulos como *Edurne, modista bilbaína* (1924) o *El mayorazgo de Basterretxe* (1928) y que cayó en el olvido a partir de la larga noche del franquismo, para gozar de nuevo, en los años sesenta, de un tímido soplo vital y por último, de una plenitud sin precedentes en la década de los ochenta. El marco temporal que va a cubrir este libro se inicia en 1968 con el estreno de *Ama Lur*, el primer largometraje vasco desde los lejanos tiempos de la guerra civil. Después se prolonga hasta la década de los ochenta, una época en la que gracias a la voluntad subvencionadora del Gobierno Vasco y a la confluencia de este esfuerzo con una generosa política artística desde Madrid, surge por primera vez en Euskadi una importante sucesión de largometrajes con posibilidades de llevar una vida comercial.

La cronología se cierra en los primeros años de la década de los noventa con la aparición de una brillante generación de cineastas vascos que hace olvidar la crisis de creatividad de los últimos años de la década de los ochenta.

El marco espacial, el País Vasco, no habrá que entenderlo en su globalidad, centrándose en exclusiva este trabajo en la parte de Euskal Herria integrada dentro del Estado Español, ya que la zona más allá de los Pirineos no ha participado en la gestación de esta industria. Dentro del País Vasco peninsular también habrá que hacer una distinción. No se puede comparar la contribución del Gobierno de la Comunidad Autónoma Vasca con la del Gobierno de la Comunidad Foral de Navarra. Mientras el primero es el verdadero impulsor al contribuir directamente a la financiación de numerosos largometrajes, la política de los dirigentes navarros ha hecho gala de cierta racanería –se ha subvencionado en general la producción de cortometrajes- acompañada incluso de un toque de ineptitud, patente por ejemplo, al contribuir en la financiación de un engendro como *Romanza final*, un film dirigido en 1985 por José Mª Forqué, tan sólo porque se basaba en la vida del tenor navarro Julián Gayarre, mientras se ignoraban películas dirigidas e interpretadas por profesionales de la provincia del interés de *Tasio*, *27 horas* o *Ander eta Yul*. De todos modos, en lo esencial, la participación humana, no pueden establecerse grandes diferencias entre las cuatro provincias vascas dado el impacto y el protagonismo que adquiere el fenómeno en todo el territorio.

La creación de esta larga lista de películas no deja de ser sorprendente, teniendo en cuenta la falta de tradición e infraestructuras en Euskadi, y más si se compara con otros lugares como Catalunya o Andalucía, que a pesar de contar con una base más sólida, no han desarrollado en estos años una cinematografía comparable a la vasca. La clave que explica este hecho contiene evidentes raíces políticas. La represión que cae sobre el País Vasco tras el triunfo de Franco alcanza unas cotas difíciles de igualar con respecto al resto del Estado y la irrupción de ETA a principios de los sesenta junto al auge de la problemática obrera empeoran aún más la situación. La consecuencia de esta actuación gubernamental es un reactivamiento de las posturas políticas nacionalistas que arrastra consigo un florecimiento del amplio abanico de expresiones culturales autóctonas. El mundo del cine también

se dejará llevar por este impulso.

La producción en estos primeros años se caracterizará por la falta de medios y por una radical politización de los contenidos. Con la llegada del Estatuto de Autonomía y la formación del primer Gobierno Vasco desde los tiempos de la Segunda República, los responsables de Cultura se encontrarán con un fervor inusitado hacia los medios audiovisuales canalizando este impresionante despliegue -improvisadamente primero y más racionalmente después-, por medio de unas subvenciones a fondo perdido que van a hacer posible la gestación de una interesante y extensa filmografía. Con ello, el nacionalismo moderado en el poder se va a encontrar, sin buscarlo, con un impagable instrumento de propaganda político que va a fijar una imagen muy definida de Euskadi tras haber recobrado parte de sus libertades históricas.

Este libro sobre la cinematografía vasca se ha estructurado en tres grandes bloques. En la primera parte se ha tratado el concepto de cine vasco abordando el debate sobre su existencia y analizando rasgos distintivos como la utilización del euskera o la búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio. En la segunda parte se ha analizado el sistema de financiación que ha hecho posible la existencia de esta producción. Por último, la tercera parte es un catálogo con los largometrajes realizados en estos años, relatando la pequeña aventura de cada film y entroncándolo dentro del marco histórico. Este último aspecto se ha procurado detallar con cierta precisión debido a la importancia del ambiente sobre la obra cinematográfica. Muchas de las películas no se podrían entender en toda su dimensión sin explicar el agitado devenir de la vida vasca en estos años.

La primera parte se centra en un debate todavía hoy vivo, aunque bien es cierto, sin el ardor de años pasados. La polémica sobre la existencia o no de una corriente artística digna de ser adjetivada como "cine vasco" y el análisis de las condiciones que había de reunir un film para ser incluido en este olimpo de celuloide autóctono cobraron en un momento dado más importancia que la propia realización de cintas. Estas iracundas e inútiles discusiones alcanzaron su máximo auge en la época que va de *Ama Lur* hasta el instante en que el Gobierno Vasco decide apostar fuerte por el apoyo a jóvenes cineastas surgiendo una filmografía comercial.

La existencia de un cine en Euskadi es evidentemente una

realidad que no admite de entrada discusión. Ahí está la treintena de largometrajes, sólo en la década de los ochenta, a los que hay que sumar la importante producción de los noventa. Y eso sin contar la inmensa cantidad de cortos y mediometrajes y por supuesto, la interesante cosecha de los años setenta. Otra cosa muy distinta es pretender atisbar en este conjunto de obras un denominador común que permita agruparlas en una clasificación enmarcada en el término "cine vasco", tal y como ha sucedido en otros momentos de la historia del cine, por unos criterios de producción o de estilo, con movimientos como la nueva ola francesa, el neorrealismo italiano o el nuevo cine alemán.

De ahí que en cuanto la producción vasca inicia su periplo comercial con películas tan dispares entre sí como *La fuga de Segovia*, *Akelarre*, *7 Calles* o *La conquista de Albania*, la posibilidad real de crear cine gana posiciones frente a quienes se empeñan en fijar modelos en vez de construir realidades. Y es que era mucho pedir a una cinematografía que se inicia prácticamente de la nada que diera paso a una escuela de películas brillantes, sin fisuras, cortadas por el mismo patrón y perfectamente reconocibles como vascas en cualquier parte del mundo. Bastante milagro ya es que en tan poco tiempo y con la escasa experiencia que rodea al mundo del audiovisual en Euskadi surjan largometrajes tan brillantes como *La muerte de Mikel*, *Tasio*, o *27 horas* y más tarde, *Todo por la pasta*, *Alas de mariposa* o *Vacas*.

Parece entonces más correcto referirse a este fenómeno artístico como “cine de producción vasca” o “cine de Euskadi”, antes que atreverse a adoptar con una actitud escasamente rigurosa y excesivamente alegre, el término de cine vasco, fórmula que da a entender una homogeneidad de criterios inexistente en este caso. La única manera de agrupar con un mínimo de lógica estas obras dentro de una clasificación común se hará invocando al origen de la producción. Pronto se adoptará esta solución como la única salida posible al eterno y paralizante debate sobre la identidad de este cine. Así, se entenderá como cine de Euskadi todo aquel que se produzca en el país, obviando otras posibilidades. Esta "definición" se adopta sin más traumas y por unanimidad conforme se van acumulando un grupo amplio de películas gestadas en esta tierra. Las voces que seguirán defendiendo diversas teorías sobre las características definitorias de un cine vasco

avivarán la discusión pero sin alcanzar la fuerza del pasado, cediendo irremisiblemente a la realidad del hecho consumado.

En este sentido es curioso constatar el claro paralelismo entre la evolución de la realidad política del País Vasco y el largo desfallecimiento de esta polémica. A una época sumamente conflictiva -la segunda mitad de los setenta- en que tras la muerte de Franco el sistema político heredero del dictador contesta con violencia a las exigencias de libertad demandadas por la población, le corresponde el momento de mayor virulencia en esta cuestión, justo cuando las posiciones alcanzan los extremos más lejanos. En estos años, para muchos, un cine de Euskadi no se concebirá de otro modo que realizado en euskera y entregado en sus contenidos a la liberación nacional y social de Euskal Herria.

La llegada del Estatuto de Autonomía, aun sin satisfacer plenamente las ansias populares, coincide con la puesta en marcha de una política de subvención relajando los ánimos y suavizando la radicalización de los puntos de vista. La evidencia del protagonismo alcanzado por las películas realizadas en Euskadi, unida a la progresiva normalización social, se traduce en un arrinconamiento de determinadas posturas destinadas a modelar la producción dentro de un corsé tremendamente delimitado. Incluso en los últimos años, los jóvenes cineastas van a adoptar una actitud de abierta indiferencia hacia ciertas tendencias, imponiéndose con claridad la libertad personal a la hora de elegir el tema o el tratamiento de un film, fiel reflejo, por otra parte, de la desilusión que se ha adueñado de muchos vascos ante el rumbo que ha tomado la vida política en Euskal Herria.

El resultado final de este esfuerzo creativo genera, hay que insistir en ello, una cinematografía sin una estética diferenciada, sin una mínima homogeneidad de criterios comunes en cuanto a la producción o el estilo y sin ni siquiera un universo temático propio. Sí es cierto que en un principio la ideología nacionalista sobrevuela el ambiente con verdadera fijación, siendo realmente difícil encontrar una película que no se centre en la convulsiva realidad del país o bien que no retorne al pasado buceando en sus orígenes históricos. Pero esto es algo que también se va a perder conforme el tiempo corra y la situación política se vaya normalizando.

Un film interesante en este sentido es *Siete Calles* (1981), realizado por Juan Ortuoste y Javier Rebollo con notas

de humor sobre el difícil momento que vivía la sociedad vasca, que fue muy mal acogido en su estreno. El ejemplo de esta cinta, verdadera pionera del desbloqueo temático de la producción y que tuvo la desgracia de aparecer demasiado pronto en el seno de una comunidad excesivamente sensibilizada para admitir ciertas cosas, fue seguido años después por Pedro Olea, que con *Bandera negra* (1986) se atrevió a rodar una historia de piratas modernos con escasas referencias a la realidad vasca, por Imanol Uribe en el mismo año con su fallido intento de hacer cine negro a la americana -*Adiós, pequeña*- y sobre todo por Enrique Urbizu, que en 1987 comete la grave "osadía" de realizar una comedia titulada *Tu novia está loca* en la que, como es de imaginar, el problema vasco brilla por su ausencia.

A pesar de que van a seguir proliferando películas que recurran a la actualidad o aproximaciones al pasado, poco a poco va a dejar de penalizarse el emprender proyectos ajenos a cualquier connotación política. De hecho, la producción en los años 90 va a estrenar varias comedias y nadie va a rasgarse las vestiduras. Incluso el cine de la joven generación de cineastas encabezada por Medem, Urbizu o Bajo Ulloa se va a caracterizar por la exploración sistemática de universos íntimos e intransferibles. Los espacios cerrados de Bajo Ulloa, el tono de comedia romántica de la segunda película de Medem o el salvaje regodeo del que hace gala Alex de la Iglesia en *Acción mutante*, hubieran desencadenado iracundas polémicas diez años atrás y ahora, por fortuna, sólo despiertan la admiración de todos. El componente nacionalista todavía sigue vigente. Películas de los años noventa como *Offeko Maitasuna* o *Urte ilunak* así lo demuestran. Pero ya no se trata de una imposición ambiental, sino de una libre y respetable elección. Casi podría asegurarse que el cine de Euskadi actual ya no es nacionalista tal como lo fue durante casi toda la década de los ochenta. Esta variedad temática en la que se puede encontrar cine político comprometido, comedias, cintas de autor, cine negro e incluso soberbias películas de animación, unida a otras faltas de homogeneidad ya comentadas, impiden la catalogación de esta ingente producción dentro de una escuela o movimiento artístico. Pero, a la vez, proporciona una infinidad de miradas que ayudan a la mejor comprensión de la sociedad y sobre todo está contribuyendo a que se vaya generando poco a poco una base

capaz de permitir en el futuro una mayor madurez en la concepción del hecho cinematográfico en Euskadi.

La segunda parte de este trabajo de investigación ha tratado de analizar los distintos modos de financiación de la cinematografía vasca, un elemento decisivo para la existencia de la misma. Podrían distinguirse tres períodos en este proceso. El primero, desde la realización de *Ama Lur* (1968) hasta las primeras ayudas del Gobierno Vasco (1981), se caracteriza por la gestación de trabajos en un ambiente semiprofesional, primando más una enorme voluntad creadora que unos medios mínimos para abrirse paso en los circuitos de exhibición. El resultado de esta dinámica es sobre todo una producción basada en los cortometrajes, aunque no faltan sin embargo interesantes muestras de películas de larga duración, excepción que confirma la regla impuesta en estos años. Un segundo período cubriría los años que van desde 1981, fecha del estreno de las primeras películas realizadas con subvención a fondo perdido por parte del Gobierno Vasco, hasta 1989, con la creación de la sociedad pública Euskal Media.

La fuga de Segovia de Imanol Uribe es el film que inaugura esta etapa de la producción vasca, constituyéndose por sus características en el emblema de la política cultural de la institución autónoma. A la película de Uribe le acompañarán por esos años otras que no van a gozar de tanto renombre como *Siete Calles*, *Agur Everest*, o *La conquista de Albania*. Pronto, otras cintas apoyadas desde Vitoria van a complementar esta ayuda con subvenciones otorgadas en Madrid por el Ministerio de Cultura. *Akelarre*, *La muerte de Mikel* o *Fuego eterno* son las primeras en gozar de esta doble ayuda, entrando el cine de Euskadi en una época dorada de su historia. Es importante destacar el dinero venido de las arcas del Estado al amparo de la ley Miró, ya que en muchas ocasiones superará la aportación del Gobierno Autónomo.

Los cineastas vascos vivirán así unos años de placidez profesional y de idilio con las instituciones. Pero esta agradable situación no va a durar demasiado. Las intenciones del Gobierno de Gasteiz de seguir avanzando en su política cinematográfica, pasando a la producción propia, va a toparse con la resistencia de la Asociación Independiente de Productores Vascos (AIPV). El conflicto, que cuenta con antecedentes significativos en 1985 como la dimisión de Ángel Amigo de la presidencia de la AIPV y la producción de tres

mediometrajes por parte del Gobierno Vasco, estalla en 1988 cuando los miembros de la AIPV se ponen en contra de un proyecto similar al desarrollado por el ente autonómico tres años atrás.

El problema de fondo ofrece distintas lecturas según el actor que las interprete. Para Ángel Amigo, un productor pionero de la actividad cinematográfica en Euskadi y el gran protagonista de los encargos de producción propia del Gobierno Vasco, la raíz del enfrentamiento está en una concepción de la industria del cine radicalmente opuesta a la mantenida por los miembros de la AIPV. Esta concepción es evidentemente compartida por los responsables de Cultura a juzgar por la confianza que han depositado siempre en la labor de este productor. Por otro lado, los cineastas englobados dentro de la AIPV durante los años ochenta y parte de los noventa niegan diferencias significativas en el modelo manejado por unos y otros y centran su crítica ante lo que ellos consideran una política cultural basada en un indisimulado favoritismo.

Quizás las razones del Gobierno Vasco para apostar de una manera tan contundente por la figura de Amigo escondan motivos de planificación industrial. O quizás haya manejos más oscuros que por ahora se escapan a la perspicacia de la opinión pública. Algo parece estar claro. A la hora de conseguir subvenciones la administración no ha exigido carnet del PNV a los directores, si bien ha primado un decidido apoyo a proyectos de claro acento nacionalista. Pero ni siquiera esto puede tomarse como una imposición de las instituciones vascas, sino que más bien hay que interpretarlo como una convicción generalizada entre el colectivo de cineastas, en el que por la razón que sea, es común el sentimiento nacionalista, disperso, eso sí, entre las múltiples tendencias que conviven hoy dentro de esta ideología.

Lo cierto es que el panorama se ha ido ensombreciendo lentamente a partir de estos hechos -la situación en el cine español de estos años, con la polémica generada por la ley Miró y la posterior llegada de Semprún, tampoco ha ayudado a templar los ánimos- y el siguiente paso dado por el Gobierno Vasco ha provocado la repulsa generalizada de las gentes del cine.

Así entramos de lleno en el tercer período de este apartado con la creación por parte de las instituciones vascas de Euskal Media. Este nuevo sistema de financiación que viene

a sustituir la filosofía subvencionadora de la pasada década, pretende dar un giro en la política institucional buscando en las ayudas gubernamentales la creación de una industria audiovisual y rentabilizar al máximo la aplicación de los fondos públicos. El paso es decisivo. De una concepción basada en el altruismo, en el que el apoyo a la cultura no tenía otro sentido que contribuir al enriquecimiento de la cultura vasca, se pasa a buscar un rendimiento económico de la creación artística. Para lograr estos objetivos, el Gobierno Vasco va a canalizar sus ayudas a través de esta sociedad pública con la que a partir de ahora va a actuar produciendo directamente o entrando en coproducción con otras productoras. Los responsables de Cultura dan así por finalizada la polémica iniciada en 1988 con los cineastas, mirando con optimismo al futuro.

Pero la polémica vuelve a estallar con más fuerza si cabe al recaer de nuevo los primeros fondos de Euskal Media en manos de personajes favorecidos con una frecuencia harto sospechosa. No sólo la vieja guardia de cineastas entrará en esta guerra ahora. Los jóvenes directores vascos surgidos en los noventa también van a levantar la voz en contra del nuevo rumbo tomado por la política cultural del Gobierno Vasco. La verdad es que resulta realmente sorprendente que Euskal Media desprecie de primeras el trabajo de realizadores como Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem, Enrique Urbizu o Alex de la Iglesia. Si es cierto que uno de sus principales objetivos es rentabilizar al máximo los fondos públicos invertidos, mal camino llevan negándose a entrar en películas realizadas por estos directores -caso de *Acción Mutante*, *La ardilla roja* o *La madre muerta*- que han gozado de un importante éxito de taquilla y crítica, mientras se empeñan en apoyar películas que en su mayoría han pasado totalmente desapercibidas entre los espectadores, si es que, en el mejor de los casos, han sido estrenadas.

Urge un radical cambio de actitud entre los dirigentes de las instituciones autonómicas para con la producción de Euskadi. Los mismos que contribuyeron con su apoyo en un loable gesto político y artístico a levantar esta cinematografía, no pueden volverse atrás ahora, precisamente cuando están surgiendo cineastas tan notables o más que aquellos que asombraron a principios de los ochenta y que dieron a conocer el cine de Euskadi. Sería un error lamentable

seguir permitiendo que obras firmadas por Julio Medem o Juanma Bajo Ulloa, por ejemplo, escapasen a la tan discutida como justamente famosa denominación de origen "cine vasco".

El último bloque es ya un catálogo resumido de la producción vasca desde *Ama Lur*, film estrenado en 1968, hasta las películas realizadas en 1997. Este largometraje de Larruquert y Basterretxea es importante porque por primera vez en muchos años unos cineastas son capaces de dar vida a un producto basado en temática propia del País Vasco despertando el interés del público. Por desgracia, la nula infraestructura, la falta de tradición y la rigidez de una sociedad instalada en un régimen dictatorial, impiden que este ejemplo tenga continuidad. Tras la muerte de Franco, con una mayor libertad en el ambiente, los cineastas vascos, ansiosos de plasmar en celuloide las inquietudes reprimidas durante el largo cautiverio del franquismo, se lanzan a la realización de un cine de claro corte militante y en formato de cortometraje. Nombres como el de Iñaki Núñez, Antton Merikaetxebarria, Juan Bernardo Heinink, Aurelio Garrote o Mirentxu Loyarte firman obras que recorren las salas en un momento de airada efervescencia política. La serie *Ikuska*, promovida entre otros por el cineasta Antxon Ezeiza, inicia su meritoria andadura en estos años y en ella podrán adquirir experiencia directores que luego se harán famosos como Montxo Armendáriz, Imanol Uribe o Juanba Berasategi. Otros como José Julián Bakedano, Mirentxu Loyarte o Antton Merikaetxebarria, dejarán en la serie la impronta de un talento que por desgracia no tendrá oportunidades en el futuro.

A pesar de la primacía del cortometraje también se realizan en esta época largos, si bien la repercusión que van a alcanzar entre el público es escasa. Casos como el de *Axut*, *Toque de queda* o *Sabino Arana*, dejan tras de sí intentos ambiciosos que generan productos fallidos. Un caso bien distinto es el protagonizado por el primer largometraje de Imanol Uribe, *El proceso de Burgos*, un documental ágil y eficaz que despierta el interés del espectador preparando el camino a la vasta sucesión de películas que van a realizarse en la década de los ochenta.

En 1981 con la entrada en vigor de las ayudas a la producción por parte del Gobierno Vasco se inaugura la etapa más importante de la historia del cine en Euskal Herria. A *La fuga de Segovia*, primera piedra de este ambicioso proyecto

cultural, le siguen otras películas como *La conquista de Albania* o *Akelarre*, que sin llegar a alcanzar el protagonismo del film de Uribe, afianzan un fenómeno que llega a ponerse de moda. Será de todos modos 1984 el año en que la producción vasca roce el cielo con el estreno de dos películas excelentes, *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe y *Tasio* de Montxo Armendáriz. Sin embargo, los años siguientes hasta llegar al final de la década conocerán un lento declive, no en la cantidad de la producción, sino en la calidad y en la capacidad, por tanto, de conectar con el público. A películas que exigirán un denodado esfuerzo de paciencia y buena voluntad para entresacar una mínima nota de interés artístico, acompañarán de todos modos logrados largometrajes como *27 horas*, *Kalabaza tripontzia*, *Ander eta Yul* o *Ke arteko egunak*. Pero el cine de Euskadi llega a los noventa sumido en luchas internas, espantado a su vez por la guerra abierta que desgarra el panorama cinematográfico español y huérfano de nombres brillantes capaces de levantar una producción que un día voló muy alto.

Curiosamente, cuando más difícil estaban las cosas para hacer cine en Euskadi, el talento elige este delicado momento, como si de un film de suspense se tratara, para hacer acto de presencia sorprendiendo a todos. En medio de una situación a nivel estatal que sólo puede calificarse de terminal, con el nuevo sistema de financiación puesto en marcha por el Gobierno Vasco despertando serias dudas y con una producción a la que el público con razón ha dado la espalda, de pronto, como por arte de magia, surgen en la oscuridad proyectándose con violencia en las pantallas unas películas que tienen la virtud de desbordar fuerza, imaginación y genio. Cintas como *Akixo*, *El reino de Víctor*, *Alas de mariposa* y *La madre muerta*, de Juanma Bajo Ulloa, *Todo por la pasta* de Enrique Urbizu, *Acción mutante* de Alex de la Iglesia o *Vacas* y *La ardilla roja* de Julio Medem, son toda una demostración de cómo impactar con el sólo manejo de la cámara trasmitiendo además una corriente de sensibilidad entre el espectador y la pantalla a través de un trabajo realizado con brillantez y sin complejos.

El sector audiovisual ahora mismo sufre una crisis que puede arrinconar al cine a una situación de fallecimiento prematuro. Las relaciones entre las instituciones -un agente imprescindible para lograr que el cine perviva- y los cineastas, sobre todo en el País Vasco, han llegado a tal

extremo de enfrentamiento que prácticamente no existen. Pero a pesar de todo, después de contemplar cualquiera de las películas citadas, no queda más remedio que dejarse llevar por el optimismo. Sólo por ver a Akixo rumiar su soledad por las calles de Vitoria, o por asistir al derrumbamiento del aizkolari cobarde en las trincheras del frente carlista, habrá merecido la pena todo el esfuerzo invertido en el pasado, desde los heroicos inicios en los que Larruquert y Basterretxea eran la voz que clamaba en el desierto, hasta los días de rosas que llegaron tras los primeros triunfos cosechados en la arriesgada apuesta cultural del Gobierno Vasco. El futuro espera ahí, con unas posibilidades tan inmensas que sería realmente imperdonable no exprimirlas hasta el final.

La metodología para la realización de este trabajo se inició con el seguimiento del periódico *Egin*, día a día, desde 1978 hasta 1989, para hacerse con una imagen global del fenómeno cinematográfico en Euskadi a lo largo del tiempo y de su conexión con el ambiente socio-político que le ha rodeado. A partir de esta base, el siguiente paso ha sido el visionado de las películas objeto de este estudio, fundamentalmente en la Filmoteca Vasca, aunque también se manejó material de la Filmoteca Española. Por supuesto, se han aprovechado las frecuentes emisiones de las distintas televisiones que funcionan en el Estado. Después, la investigación intentó adentrarse más aún en las fuentes documentales escritas, leyendo los libros que existen sobre el tema, y buscando en hemerotecas distintas revistas de cine. Las revistas *Fotogramas*, desde 1984 y la totalidad de los números publicados en *Dirigido por...*, han sido consultadas revisándose con atención críticas, entrevistas o crónicas de Festivales en que hayan participado películas vascas. De gran importancia en este sentido ha sido la consulta del importante archivo documental de la Asociación Independiente de Productores Vascos donde se pudieron obtener desde leyes para la cinematografía españolas y vascas hasta documentos del Gobierno Vasco para la regulación de la financiación de las películas presentadas ante el ente autonómico, pasando por un abundante material informativo relacionado con la producción en todos sus aspectos.

Una vez estudiado el tema se pasó a una labor de campo que incluyó entrevistas a numerosas personas relacionadas

directamente con el desarrollo de la producción vasca en sus distintas etapas. Llegado a este punto pudo empezar a redactarse este libro.

Este trabajo de investigación ha sido dirigido por Juan Antonio Ramírez, catedrático del departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Su apoyo, además de los consejos y correcciones vertidos sobre el manuscrito, fueron fundamentales para la consecución del resultado final.María Angeles Goikoa, secretaria de la AIPV, abrió de par en par las puertas de su despacho y facilitó para este estudio una información decisiva -desde recortes de prensa hasta fotografías, pasando por diversos documentos- para la confección del mismo. Su ayuda fue más allá de la pura cortesía con el investigador y por ello le estaré siempre agradecido. Mari Mar, de la asociación ADEADE, aportó con amabilidad también importantes documentos y Blanca Landa, de la productora Igeldo, se molestó en seleccionar fotografías que ayudasen a ilustrar este texto. A ellas extiendo también mi agradecimiento.

Muchos fueron los cineastas que mantuvieron largas conversaciones con el autor. Estas fueron de vital importancia para zambullirse de lleno en esta importante corriente cultural que ha recorrido el País Vasco en los últimos años. Todos se prestaron amablemente, perdiendo parte de su tiempo y removiendo temas demasiado ingratos a veces, para bien de este libro. En este sentido el caso de Luis Calparsoro puede servir de ejemplo. Ajeno al mundo del séptimo arte desde su frustrante experiencia al intentar sacar adelante el proyecto *El viajero de las cuatro estaciones*, accedió desde su retiro catalán a recordar por primera vez en una entrevista desde aquellos días su aventura personal dentro de la cinematografía vasca. La entrevista, tensa en ciertos momentos, sirvió por lo menos, así lo reconoció él luego, como terapia para expulsar muchos fantasmas. Sería interminable de todos modos comentar más anécdotas sobre los encuestados. Que quede constancia por lo menos del reconocimiento del autor para con su paciencia y amabilidad esta lista de cineastas, que con sus recuerdos y opiniones han contribuido a la elaboración de este trabajo: Mirentxu Loyarte, Fernando Larruquert, Alfonso Ungría, Antton Ezeiza, Pedro Olea, Juan Marino Ortuoste, Javier Rebollo, Juanba Berasategi, Ángel Amigo, Juanma Bajo Ulloa, Anjel Lertxundi, Ana Díez, José Mª Tuduri, Montxo Armendáriz e

Imanol Uribe.

Eusebio Larrañaga, del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, concedió parte de su tiempo para dar a conocer su visión y la de las instituciones autonómicas sobre este tema. También a él mi más sincero agradecimiento. Peio Aldazabal, presidente de la Filmoteca Vasca y el personal de la misma, facilitaron el conocimiento de los fondos de esta entidad para la mejor comprensión de la extensa y orgullosa filmografía vasca. Agradezco su ayuda, gesto que extiendo al presidente y personal de la Filmoteca Española, también visitada para la redacción de este libro. Mercedes aconsejó desde su experiencia sobre aspectos que incumben a la propia realización de una investigación histórica en tardes de café y de amistad.

Puri López, por último, leyó el original con detenimiento, criticó con inteligencia y ayudó en fines de semana cruelmente fugaces a sostener el impulso necesario para redactar este texto. Sin su presencia este libro no se habría escrito nunca.

PARTE PRIMERA
CINE VASCO. UN CONCEPTO INDEFINIBLE

1. CINE VASCO. UN CONCEPTO INDEFINIBLE.

1.1. Los inicios de una polémica.

Los medios culturales de Euskadi han conocido a lo largo del tiempo encendidas discusiones en torno al concepto de cine vasco. Las frustrantes discusiones sobre su existencia al igual que la serie de condiciones que, para ser vasco, debía reunir un film, centraron debates, mesas redondas, artículos periodísticos y jornadas cinematográficas, generando diferentes posturas condenadas a convivir en un espacio demasiado reducido.

Si trazáramos una línea divisoria elemental en la historia del moderno cine de Euskadi encontraríamos en el año 1981, con las primeras ayudas del Gobierno Vasco a *La fuga de Segovia*, *Agur Everest* y *Siete Calles*, un punto de referencia claro entre dos momentos muy precisos. El primero arranca en 1968 con el estreno de la película *Ama Lur* y alcanza plena intensidad en los años que siguen a la muerte de Franco. El cine de este período, reflejo de la brutal represión que se cierne sobre Euskadi, es profundamente simbólico y combativo, carece de un planteamiento industrial que ordene mínimamente la producción o la exhibición y se basa sobre todo en la realización de cortometrajes. El texto que sigue, publicado en la revista del Festival de San Sebastián resume patéticamente las limitaciones propias de la época:

> "...en el marco del Festival de San Sebastián de 1977 se empezaron unas conversaciones con el fin de conseguir una mayor unión entre todas las personas relacionadas con el cine, que estaban dispuestas a trabajar en Euskadi y sentar las bases para una creación de un cine vasco. Pero la realidad seguía siendo triste. Cada vez que se anunciaban proyecciones de cine vasco se pasaban las mismas películas de siempre"[1].

El segundo período, basado en los apoyos institucionales a la industria cinematográfica y en el lento pero decidido

[1] "*El cine vasco marcha*", *XXVII Festival de San Sebastián*, 10/9/79, págs 12 y 13.

avance en la recuperación de los derechos y las libertades del pueblo vasco, supone el inicio de unas infraestructuras que, dentro de su precariedad, permitirá la realización de varios largometrajes que a su vez, formarán a un importante equipo humano del país capacitado para desarrollar un cine de alta calidad.

Curiosamente, es en esos primeros años en los que apenas se puede definir una actividad continuada o un leve atisbo de rigor industrial, cuando más intensamente se va a tratar de dar una definición que englobe y encorsete los primeros intentos de asentar una industria del cine en Euskadi. Así, surgirán voces que defenderán como únicamente válido el cine realizado en euskera, el cine comprometido con la revolución nacional vasca o el cine que vele por los intereses de la clase obrera. Cada uno dará su propia definición y ésa y no otra será la vía a seguir. El idioma, el contenido, el "tempo" empleado, servirán de excusa para que nadie se ponga de acuerdo en profundizar a favor de un proyecto común. Y cuando se harten de descalificarse unos a otros se mortificarán todos con la cuestión que más angustia ha suscitado en el colectivo cinematográfico de Euskadi: ¿existe el cine vasco? Los cineastas van a demostrar una escasa facilidad para adoptar posturas comunes y si el cine hecho en Euskadi va a observar constantemente la realidad que le rodea para imitarla o interpretarla, sus creadores se convertirán en fiel reflejo de los políticos, modeladores al fin y al cabo de esa realidad vasca, y como ellos, navegarán en medio del laberinto, incapaces de llegar a una unidad de acción que facilite un poco las cosas.

Paulatinamente, el cine en el País Vasco irá creciendo y en corto espacio que va de 1981 a 1985 se realizarán quince largometrajes. Conforme aumenta la producción, el debate sobre la existencia de un cine vasco se va desvaneciendo. No es que se imponga la cordura sino que la avalancha de películas que se llevan a cabo en pocos años, muy diferentes unas de otras, impide aplicar un criterio de clasificación homogénea que hubiera podido equiparar esta breve filmografía con la "nueva ola francesa" o con el "nuevo cine brasileño". Tras años de búsqueda infructuosa la exploración se agota en sí misma y acaba imponiéndose bajo consenso generalizado una opinión que encuadra al cine que se produce en Euskadi como "cine vasco". Y esto, aunque en realidad no define nada, reúne entre 1981 y

1989 treinta y cinco películas; una producción más que estimable teniendo en cuenta los escasos antecedentes cinematográficos del País Vasco...

Retrocedamos en el tiempo para seguir e intentar comprender mejor esta lenta evolución en torno al concepto de "cine vasco".

Ama Lur, largometraje que abre las puertas de la cinematografía moderna de Euskadi, aporta un primer intento de fijar unas claves de identidad específicamente vasca a partir de una propuesta basada en la resolución técnica del film. Y aunque sus autores en principio no pretendieran que su película fuera el inicio de un "cine vasco"[2], es evidente que el tratamiento dado al montaje encierra un deseo de dotar a su obra de una personalidad diferente. La película se estructura mediante un montaje de relación, basado en las técnicas del "bertsolari"[3].

---

[2] Resulta curioso contrastar las opiniones de los dos artistas sobre esta cuestión. Así opina Basterretxea: "Al principio no nos planteamos un cine vasco. Esto surgió al verse que el país era capaz de estructurar una economía que hizo posible "Ama lur". Y entonces se pensó que no había que detenerse ahí, sino hacer un fondo económico para una serie de posteriores películas realizadas por cineastas vascos". En parecidos términos se expresa Larruquert: "Yo no creo que nos hayamos planteado un cine vasco. Pienso que cuando uno se siente de un sitio, o con unos problemas o inquietudes determinados, y pretende hacer algo, no está intentando hacer una obra de tal sitio, sino que está pretendiendo hacer su obra. Lo del cine vasco viene después. Nosotros nos enteramos que debíamos estar haciendo cine vasco en Madrid, donde parecía que había cierto malestar porque había una distinta forma de narrativa, que ni siquiera nosotros nos la habíamos planteado. Incluso han llegado a hacer comparaciones entre el euskera y el lenguaje de "Amalur"". "Sobre el cine vasco (I)", *Punto y Hora*, núm. 34, 5-11/5/1977, pág. 40.

[3] "¿Qué es, en realidad, un "bertsolari"? Un individuo cualquiera que se distingue por la capacidad que tiene de de improvisar en verso sobre un tema, con un pie y una música (o soniquete) determinados. (...) El "bertsolari" improvisa con rapidez. Sus improvisaciones van condicionadas por el diálogo con el contrincante; en ellas, la incoherencia aparente de las coplas viejas suele exagerarse y convertirse en incoherencia real y ripio. El orden lógico se quiebra más que nunca, unos versos se unen a otros por medio de enlaces sensitivos: acústicos, visuales, táctiles, etc." Caro Baroja, Julio, *Los vascos*. Ediciones Itsmo, Madrid, 1980, pág. 361.

> "Nosotros empezamos en el cine por informar a nuestro país de las cosas que nosotros nos preguntábamos (...) y en otro aspecto buscábamos una forma de lenguaje cinematográfico propio. En una entrevista que tuve con Víctor Erice, él me decía que Euskal Herria era uno de los pocos países donde todavía se puede hacer cine, un nuevo cine, porque el terreno está virgen. Yo me he fijado mucho en la estructura mental del bertsolari. Recuerdo que comentaba con Xalbador la manera de abordar mis documentales. Yo lo primero que hago es preguntarme, ¿cómo termina?, entonces ruedo el material. Una vez establecido cómo va a terminar me planteo cómo empezar el resto ya. "¿Y qué te crees que hacemos nosotros?", me responde Xalbador. "Nosotros hacemos igual, cómo voy a terminar el verso, qué voy a decir al final"; luego veo que tengo que empezar y todo el resto me sale solo. También me he fijado en las Koplak zaharrak (coplas viejas), en los textos del siglo XVII, XVIII, XIX, que relacionan el mundo interior con la naturaleza. "Como el águila vuela sobre las altas cumbres, así andaba yo en las alcobas de las mujeres". Es esa cosa que llevamos en la sangre, de alguna forma lo hemos heredado"[4].

Así, de este modo, el cineasta transmite ideas y sensaciones partiendo de un lenguaje tradicional que se adapta a los nuevos tiempos. Por ejemplo, una escena del carnaval de Lanz da paso a una procesión religiosa que se funde en planos de machos cabríos que simbolizan el akelarre. Una escultura de Mendiburu, un tronco de madera que parece haber sido surcado por el filo de un hacha, se intercala entre planos de aizkolaris y la piedra que levanta el arrijasotzaile se convierte en el siguiente plano en una pelota de cuero que golpea la pared de un frontón.

Este sistema adquiere distintas formas. Se pueden establecer relaciones y contrarrelaciones de imágenes y de

[4] Entrevista con Fernando Larruquert, 22/7/1992. En el Apéndice Documental, Documento I, pág. 441, ss., pueden verse extractos de todas las entrevistas realizadas por el autor con personajes implicados en la realización cinematográfica en el País Vasco.

sonidos. A su vez, el sonido que se corresponde a una determinada escena se filtra en otra. Estas combinaciones se alejan de una estructura narrativa normal pero sus lazos con la cultura popular dan a este cine una extraña lógica y una fuerte personalidad.

El carácter excesivamente experimental de esta propuesta agotó el camino iniciado por Larruquert y Basterretxea. Además, el naciente cine de Euskadi a la muerte de Franco va a tomar un cariz distinto y esta imagen vasca se verá desbordada ante un cine de corte más combativo. De todos modos Larruquert realizará un documental en 1978 titulado *Euskal-Herri Musika* y retomará este tipo de montaje. En 1981, finalizada la aventura de *Agur Everest* y precisamente cuando se abren unas perspectivas de futuro envidiables para el cine autonómico, Larruquert abandona el mundo de la realización, defraudado, como otros muchos, por diversas circunstancias que rodean y enfangan el ambiente en que se desenvuelve el audiovisual vasco. Sin embargo, Larruquert sigue defendiendo hoy en día la viabilidad de estas propuestas:

> " Claro que esto tiene futuro. Todo tiene futuro, depende de cómo se haga... por ejemplo, *El año pasado en Marienbad*. Yo no sé si porque en aquella época estaba preocupado con el tiempo interior o porque soñé que soñaba... el caso es que a mí me pareció una película absolutamente transparente y todo el mundo se volvía loco. Y con *Rashomon* pasa lo mismo y es que somos humanos y unos van por una vía y otros por otra pero nadie inventa nada. (...) Qué pena que no hice la destrucción del tiempo en el cine. Eran tres cortos de ficción donde se destruye el tiempo, es decir, donde no sabes en qué tiempo estás y tampoco conoces el espacio. Recuerdo que Oteiza me decía; "no hay relación sin relato pero toda relación destruye el relato". Le di muchas vueltas a eso y entonces hice un pequeño guión que tampoco se hizo, donde una acción que empieza y se desarrolla por una circunstancia se interrumpe y uno de los hilos que deja el primer relato no se concluye sino que empieza otro que se le coge en el tiempo y sin concluir lleva a otro. Esas relaciones destruyen el relato.

> Es lo mismo que hace Buñuel en *Ese oscuro objeto de deseo*. Cuando parece que se va a desarrollar un relato, pasa a otro por circunstancias del propio relato anterior. Ahí está lo de Oteiza, ahí está lo de mi guión, ¿no lo voy a entender? lo entiendo perfectamente porque he estado ahí. Es lo mismo que hizo un autor francés que no recuerdo ahora* con una película en la que prácticamente venía a decir que no merecía la pena hacer esa película. Y si yo te enseño un guioncito que tenía para hacer un documental de Irún te encuentras con tres tíos que, a su vez, han recibido un encargo para hacer un documental sobre Irún y las opiniones de cada uno se visualizan y se va cambiando de encuadre, incluso del blanco y negro al color y al final terminan diciendo que no merece la pena, que no hay material para hacer el documental. Pero esas cosas vienen de ahí, de esas relaciones internas tuyas. Y luego te encuentras con gente genial porque ha hecho esto y lo ha hecho bien, porque yo lo habría hecho y lo habría hecho mal, de eso estoy convencido, pero en mi mente no había duda. Yo lo llamaba la época del "quizá", del "acaso", pero no es por hacerte masturbaciones mentales, es por la lógica de esas relaciones ya que unas te llevan a otras"[5].
>
> * Probablemente se refiere a *Passion* de Jean Luc Godard. (N. del A.).

Estas interesantes teorías quedarán relegadas al reino de las hipótesis ya que ni Larruquert ni Basterretxea tendrán oportunidad de proseguir el camino iniciado dando cuerpo a esta posibilidad con un largo de ficción que alejara la discusión del terreno de lo experimental y lo acercara al del celuloide real preparado para penetrar sin problemas en el circuito de exhibición cinematográfica.

Lo que sí está claro, y ya ha sido señalado por José María Unsain y Santos Zunzunegui[6], es que *Ama Lur* marca el

[5] Ibidem.

[6] Unsain, Jose María, *El cine y los vascos*, editorial Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1985, pág. 148., y Zunzunegui, Santos, *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya,

punto de partida de la imposible búsqueda de una definición del concepto de "cine vasco". En un artículo de José Luis Bengoa Zubizarreta sobre el film, se trazan las líneas maestras sobre cómo debe ser y qué se le puede "exigir" a una película para garantizar su "vasquía":

> "Inicialmente, y sin meternos en honduras, fácilmente podemos enjuiciar a una película en cuanto a su vasquía o no, ya que el tema, la música, el idioma a utilizar en los relatos y diálogos deberá ser vasco. Podremos exigir más a la película, pero el primer objetivo está cumplido si existen esas tres condiciones de tema, música e idioma"[7].

Para un cinéfilo poco amigo de las imposiciones, este texto puede resultar casi ofensivo. Pero sería un error no contemplar las cosas en su contexto. El artículo se redacta cuando el franquismo empieza su cuenta atrás particular y el nacionalismo vasco resurge del letargo impuesto tras la derrota del 39. Además, si retomamos el debate en 1976, ya muerto el dictador aunque no su aparato represivo, nos encontramos con un tono bastante más agresivo en todos los aspectos. Si comparamos el apartado de conclusiones de las primeras Jornadas de Cine Vasco organizadas por el Cine Club Universitario de Bilbao con el texto de Bengoa Zubizarreta encontramos que el "primer objetivo" de éste es un paso mínimo en la búsqueda de un "cine nacional vasco".

> "- queremos hacer un cine nacional vasco, hecho por vascos, para el pueblo vasco.
> Y dentro de esta definición general:
> - queremos hacer cine en euskera que subtitularemos en castellano cara a presentarlo ante un público vasco-parlante.
> - queremos hacer un cine que tenga en cuenta la

1985, pág. 381. En este último, el capítulo "Cine vasco: debate terminable e interminable" (Págs 378 - 397) recoge la discusión sobre el concepto de cine vasco desde *Ama Lur* hasta el inicio del cine auspiciado por el Gobierno Vasco.

[7] J. L. Bengoa Zubizarreta, "Ama lur, película vasca", *Txistulari*, Abril/Junio, 1968, págs. 13 y 14.

realidad del País.
- queremos avanzar en la búsqueda de una estética vasca para nuestro cine"[8].

Esta es la propuesta de futuro; un cine comprometido con la causa obrera y nacional vasca, hablado en euskera, realizado por vascos y definido por un estilo propio en el que las referencias oteizianas a la estética resultan evidentes. Un listón "ligeramente" elevado para empezar de cero. No hay que olvidar que la tradición cinematográfica en Euskadi era prácticamente nula y configurar, por ejemplo, un estilo propio que diferenciara al cine a realizar a partir de ese momento del resto, requería, de entrada, una base mínima en la que apoyarse y luego una cohesión interna que no se va a dar. También se llegaba a la conclusión de que "actualmente no existe el cine vasco debido a: 1. a la falta de una infraestructura industrial "porque el capital vasco ha estado a espaldas de la cultura vasca" y 2. a la falta de libertad de expresión"[9].

No les faltaba razón en sus opiniones. En tiempos de Franco, los poderes que controlaban el capital, evidentemente se dedicaban a pisotear, más que a invertir en cultura vasca. Y también es cierto que esos mismos poderes demostraron siempre una enfermiza indisposición ante la libre circulación de ideas. Pero el cine realizado en Euskadi entre 1981 y 1993 no ha encontrado un concepto que lo defina y ese cine sí ha gozado de ayudas, tanto del Gobierno Vasco como del central, y de una libertad de expresión amplia. Pero antes de llegar a las conclusiones, sigamos con un debate que crece cada vez más y que se apoya en periódicos y revistas ante la imposibilidad de llevar el tema a su terreno; el del cine realizado y enlatado dispuesto para el consumo del espectador.

La reivindicación de un cine comprometido con la causa nacionalista y la llamada de apoyo a las instituciones van monopolizando y radicalizando el debate durante este tramo final de los 70. Mirentxu Loyarte, cineasta navarra muy

[8] Programa de la primera semana de cine vasco organizada por el Cine Club Universitario de Bilbao (Aresti Taldea) en 1976. El texto aparece en el libro anteriormente citado de Santos Zunzunegui. (Págs 463 a 467).

[9] Ibidem.

cercana a la ideología de la izquierda radical abertzale y autora del excelente corto *Irrintzi*, apuntará en este sentido a las inmensas posibilidades políticas del cine, un "arma" que dadas las circunstancias sería lamentable dejar escapar:

> “En nuestra "resistencia cultural" hay un punto cuasi- marginado: el cine. Y sin embargo no es necesario elaborar panfleto alguno para convencer de su vital importancia.(...) nosotros necesitamos ese arma"[10].

En un artículo publicado en agosto de 1977, el cineasta alavés Iñaki Núñez que en esta época firma la escalofriante *Estado de excepción* y la más fallida *Toque de queda*, critica la falta de interés que suscita todo lo relacionado con la industria audiovisual y extendiendo la responsabilidad no sólo a los políticos sino a todo el pueblo, vaticina que, ante este desamparo, el cine en Euskadi no podrá llegar a definirse como un "movimiento coherente":

> "...el cine vasco que está naciendo merece más apoyo del que hasta ahora se le ha dado. No se tiene ayuda y se está haciendo cine a base de créditos personales que poco a poco les irán comiendo. Dentro de un año estos films no serán más que intentos aislados, sinceros, válidos, pero que no tomarán cuerpo como movimiento coherente. Pero ¿a quién le corresponde el protagonismo del cine vasco? lógicamente al pueblo, eso está claro; sin embargo creemos que actualmente es el cine el último peldaño dentro de la espiral de la cultura del pueblo vasco, mereciendo más apoyo por parte de todos ya que una identidad nacional y un pueblo no se pueden sostener sin una cultura propia que lo diferencie de los demás"[11].

---

[10] Mirentxu Loyarte, "Cine Vasco: ¿Zer?", *Punto y Hora*, núm. 32, 21-27/4/1977, pág. 40. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 519, el texto completo.

[11] Iñaki Núñez, "Cine vasco en Europa", *Punto y Hora*, núm. 39, 9-15/6/1977, págs. 52 y 53. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 521, el texto completo.

Iñigo Silva, un cineasta alavés que empezó produciendo cortos y en la actualidad está al frente de la productora Episa, entra a saco en el debate con un artículo en el que critica el cine de corte documental realizado por Basterretxea, Larruquert o Caro Baroja, ya que esas películas "apartan nuestra atención del cine auténtico de Euskadi, del cine hecho por el pueblo para el pueblo"[12]. Pero el ataque no queda ahí y a lo largo del texto Silva demuestra a las claras que la forma de hacer de ese "grupo" no cuenta con su aprobación:

> "Un miembro del comité, Basterretxea dijo: "El cine vasco es de tan baja calidad que no se puede exhibir. Los extranjeros se reirían." Yo creo que se debía referir al cine vasco hecho por él y su grupo. *Estado de excepción* de Araba Films, ha merecido un premio en Alemania y el reconocimiento de toda la crítica internacional. ¿Quién se ha reído?".

Vamos a dejar el artículo con el modelo propugnado por Iñigo Silva:

> "Los jóvenes cineastas vascos no vamos a hablar de cine vasco. Reivindicamos el cine de Euskadi. Un

[12] Iñigo Silva, "¿Cine vasco, cine de Euskadi?", *Punto y Hora*", núm. 49, 18-24/8/1977. Silva centra su ataque en *Ama lur* y en *Navarra cuatro estaciones*, documental de Pío Caro Baroja. Aparte de lo ya anotado, el productor añade que estas películas "se inscriben en un contexto burgués en su afán de apagar el cine proletario, el cine del pueblo". Vale la pena reproducir aquí las opiniones de Larruquert sobre la relación arte-pueblo. Una rápida comparación entre los puntos de vista de uno y otro nos servirá de medida para comprobar lo alejadas que están las posiciones dentro del mismo colectivo y lo difícil que va a ser llegar a una unidad de acción que aglutine a todos los cineastas en un proyecto común: "Somos contrarios a eso de que hay que hacer el arte que quiere el pueblo. Primero, no sabemos lo que quiere. Y entonces meterse a ser mesiánicos y redentoristas, haciendo cosas que el pueblo va a aceptar o no, me parece que sería un engaño contigo mismo. Yo creo que toda obra de arte es un diálogo del autor con la obra que está haciendo. Entonces, si tú estás inmerso en el pueblo, necesariamente la película que haces le interesa". Entrevista con Larruquert y Basterretxea, "Sobre el cine vasco (I)", *Punto y Hora*, núm. 34, 5-11/5/1977.

> cine que nos hable de todo el pueblo en lucha por sus derechos, en lucha por ser él mismo, en lucha contra el fascismo y la explotación. No queremos adormideras, estamos despiertos y alerta y no nos vamos a dejar engañar".

Por el apasionamiento puesto en la denuncia da la sensación de que el "grupo" formado por los cineastas citados, por el mero hecho de centrar su trabajo en aspectos documentales, forma parte de una estrategia impulsada por el fascismo español para derribar a la inteligencia marxista y nacionalista de Euskadi. Evidentemente, nada más lejos de la realidad. Ninguno de los cineastas cuestionados parece acercarse a los movimientos políticos vascos más radicales, pero no por ello deben ser catalogados casi como enemigos de la causa. Larruquert podría inscribirse en un nacionalismo de izquierdas mientras su compañero Basterretxea se acerca más a la derecha de esta misma ideología. Caro Baroja maneja también un discurso nacionalista evidente, tanto en sus escritos como en su obra. Su evolución política, de todos modos, virará con los años debido quizá al difícil ambiente que ha tenido que respirar en el País Vasco de los setenta[13]. Y también es cierto que la imagen formada en cintas como *Ama Lur*, *Navarra, las cuatro estaciones*, *Pelotari* o *Gipuzkoa*, responde en muchos momentos al ideal bucólico y sosegado apetecido por el nacionalismo moderado. Pero pretender que esa vía es contraria a los intereses populares y que sólo la propuesta planteada por Silva en su escrito es válida constituye un acto de intolerancia frecuente, por desgracia, en estos tiempos.

En teoría, al asomarse a la Euskadi de aquellos años para investigar un movimiento artístico o social que se desarrolla en esos momentos, parece lógico soñar con un ambiente cargado de solidaridad e ilusión, capaz por sí solo de sacar adelante cualquier proyecto con la fuerza que da el haber superado por fin una época tan tenebrosa para Euskal Herria como la del franquismo. Resulta triste comprobar que esto no es así, y que las luchas internas dentro del cine vasco serán una de las características que mejor le definan.

El debate, acomodándose a los tiempos que corren, va

[13] Para completar la información sobre las actuales tendencias del cineasta Pío Caro Baroja véase la nota 41 de la tercera parte de este estudio.

adquiriendo un claro matiz político. El cine de Euskadi sólo será auténticamente vasco si defiende la causa nacionalista. Tal como están las cosas va a resultar difícil desenvolverse dentro de este grupo sin ser un auténtico revolucionario. Ahí es donde se va centrar la atención y no en buscar un lenguaje cinematográfico más o menos diferente, unos criterios de producción homogéneos, o simplemente, una posibilidad de crear un marco de creación y exhibición que convierta charlas y manifiestos en algo real y productivo. Sin embargo hay que insistir en que esta situación es producto de una época muy determinada sin olvidar que el escaso peso de una cultura cinematográfica en Euskadi dificulta aún más cualquier intento serio de profundizar en este tema.

Poco después del artículo de Silva, Emergencia, una autodenominada "promotora de cine de Euskadi", publica un manifiesto en el que se aborda la situación del audiovisual vasco y se esbozan las líneas maestras de cara a "potenciar un nuevo cine". El tono no va a diferir mucho del texto anterior:

> "Ha llegado el momento de poder acceder a los medios de producción del cine y video de todos los que formamos el pueblo de Euskadi. Que todos nosotros podamos hacer ver nuestros problemas de explotación, de caciquismo, de opresión, de violencia y también de poder compartir las ilusiones, las realizaciones por una vida social más justa y feliz de otros que nos rodean"[14].

Diez años después del estreno de *Ama Lur*, Larruquert afirma que "a nuestra película se le puede tachar de todo pero es un intento de expresar un lenguaje vasco"[15]. Y tras destacar así la importancia del film por su afán de encontrar un estilo autóctono original, Basterretxea opina sobre la situación actual y el camino a seguir:

> "El cine vasco está por nacer, como toda la cultura vasca. Carecemos de un planteamiento sobre el cine

[14] Emergencia, promotora de cine de Euskadi, "Por el cine vasco", *Punto y Hora*, núm. 53, 15-21/9/1977.

[15] Declaraciones de Fernando Larruquert y Néstor Basterretxea en *Egin*, 26/1/1978.

vasco. Necesitamos ponernos de acuerdo sobre unas bases estructurales para trabajar y crecer sobre ellas"[16].

Poco después, en la clausura de la semana de cine vasco de Deusto, Iñaki Aizpuru, representante de la recién creada Asociación de Cineastas Vascos, dirá que "el futuro del cine vasco depende de la creación de infraestructuras económicas que a modo de catapulta potencie nuestro cine"[17]. En el mismo acto, Iñaki Núñez insistirá en cargar de responsabilidad al público ya que "el futuro del cine vasco depende del aumento de la cultura" y, directamente relacionado con esto, abogará por "hacer un producto universal". Núñez aborda el tema con lucidez. El futuro del cine vasco radicará en producir obras serias y maduras, alejadas de los tópicos aldeanos, que proyecten la imagen de Euskadi con rigor y que sirvan para que el público, sobre todo el vasco, se implique dentro de este fenómeno cultural pasando por taquilla y posibilitando la continuidad del proyecto. Finalmente, Heinink se mostrará partidario de un "cine popular" y mantendrá que "hacer cine vasco es hacer algo distinto".

Heinink, otro de los pioneros de esta cinematografía que no llegará a gozar del período de las subvenciones[18], con

---

[16] Ibidem.

[17] Clausura de la Semana de Cine Vasco en Deusto, *Egin*, 28/1/1978.

[18] Muchos años después, Juan Bernardo Heinink escribe un artículo con motivo del 25 aniversario del estreno de *Ama Lur* en el que expresa el desarraigo en el que queda sumida esta primera generación de cineastas vascos que intentan levantar de la nada un movimiento cinematográfico en Euskadi: "...Casi sin darnos cuenta, burócratas fríos y calculadores, con la estrategia bien aprendida, entraron en escena pisando fuerte y perdimos la iniciativa. El aparato gubernamental tomaba las riendas dando subvenciones a la cultura y muchos cineastas de talento malgastaban sus energías apostando a la ruleta de la subvención... ¡Viva el Cine Vasco! ¡Se acabó la crisis! Pero mientras tanto, Fernando Larrukert abandonaba la moviola, nosotros la tuvimos que abandonar poco después, y aquel espíritu aventurero y combativo con el que nació *Ama Lur* se fue desvaneciendo entre burbujas de champán para dejar libre el paso a eso que llaman la "Arregi Corporation"". J.B. Heinink, "*Ama Lur* en Amsterdam". Este texto está reproducido en *Haritzaren negua -Ama Lur y el País Vasco de los años 60*, Edición al cuidado de José María Unsain para Euskadiko

motivo del estreno de *Udazkena Busturialdean?* defenderá una personalidad propia del cine vasco "en la medida de que haya un trabajo continuado, con planteamientos serios nunca ajenos al desarrollo del pueblo"[19]. Planteada más tarde la cuestión de la existencia de cierta coherencia estética se mostrará más irónico y responderá que "mientras no se ruede no hay posibilidad de estética"[20].

Juan Miguel Gutiérrez interviene en el debate a través de la revista del Festival de San Sebastián con un artículo en el que, de entrada, reconoce que "resulta difícil extraer características comunes suficientemente significativas"[21]. En su opinión el "cine vasco" necesita un ritmo especial que le identifique y ese ritmo va tener su base en el idioma, el euskera:

> “En la búsqueda profunda de las raíces populares que debe efectuar el artista, tenemos un punto clave que es la búsqueda del ritmo propio al vasco, que tendrá una importancia capital en la creación de un arte vasco y sobre todo de un cine vasco, pues el cine conduce su narratividad a través de los ritmos internos de la imagen y el sonido ("tempo").(...).

Filmategia - Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1993, págs 193-195.

Paradójicamente, esa segunda generación de cineastas que toman el relevo de los pioneros y que ponen en marcha el cine subvencionado por el Gobierno Vasco, lo que Heinink llama la "Arregi Corporation", caerán, tras su triunfo, en otro proceso de ostracismo. Ungría, Uribe, Ezeiza, Olea, Armendáriz, entre otros, irán abandonando progresivamente la labor en Euskadi después de haber creado un auténtico sello distintivo con su obra. Son aspectos de todos modos que se tratarán con más detenimiento en la segunda parte de esta investigación. Como el destino de la tercera generación, contemporánea a la redacción de este estudio, formada por nombres como Bajo Ulloa, Medem, Urbizu o de la Iglesia, que corre el riesgo, dada la política cultural del Gobierno de Gasteiz, de ser la más efímera de la historia reciente del cine de Euskadi.

[19] Declaraciones de J.B. Heinink y Aurelio Garrote, *Egin*, 18/4/1978.

[20] Ibidem.

[21] Juan Miguel Gutiérrez, "Euskadi, por un cine en vías de desarrollo", *XXVI Festival de San Sebastián*, núm. 6, 14/9/1978.

> Ciertamente este ritmo está presente en la particularidad exclusiva de nuestra lengua, el euskera. Habría que analizar este tempo propio vasco a partir de un análisis estructural de la lengua y de las manifestaciones más puras de nuestra región como el bersolarismo, o los tocadores de instrumentos específicamente vascos"[22].

Pío Caro Baroja, acusado recientemente de cineasta burgués por un revolucionario Iñigo Silva, escribe una colaboración para la revista *Mikeldi* en la que, aparte de dejar clara su tendencia populista de cara a llegar a la consecución de una producción propia en Euskadi, muestra su acuerdo con la postura defendida por Gutiérrez, tres meses atrás, con respecto a la relación entre el cine y el euskera:

> "... hay que hacer un cine vasco, realizado por nosotros, los vascos, y que afronte nuestra temática. Que, en cuanto a su forma, y dado que el lenguaje de la imagen es internacional, únicamente el idioma, el euskera, es capaz de darle una personalidad. En conclusión, hay que hacer un cine que trate temas de nuestro pueblo, sobre nuestra patria y narrado en Euskera"[23].

---

[22] Ibidem.

[23] Pío Caro Baroja, "Cine documental y antropología", *Mikeldi XX Certamen*, 4/12/1978, pág. 3. En el mismo artículo Baroja firma estas líneas que acentúan la carga populista de la ya anotado en el texto y que, deliberadamente o no, responden a las críticas vertidas por Iñigo Silva a través de *Punto y Hora* en el verano de 1977:

"También podíamos plantear otro aspecto, el de llegar a tener una personalidad común: el que los cineastas de Euzkadi llegáramos a tener una producción que, a lo largo del tiempo, cobrara un estilo propio. Quizá hoy ya pudiéramos ver en todos los que trabajamos en el cine, en nuestro cine, que existe un punto de unión: el mostrar que lo que queremos en este momento es una EUSKADI LIBRE por la que luchamos, cada uno con el arma al alcance de su mano. La nuestra, **la cámara**.

Una de las formas de llegar a tener una libertad plena es culturalizando al pueblo, aclarándole lo que es; y en este aspecto, el cine documental puede prestar un gran servicio. Esta es mi idea y esto es lo que estoy haciendo".

Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 527, el texto completo.

Esta tendencia a identificar el cine vasco con el cine realizado en euskera va a gozar de gran aceptación y arranca en la obra de Gotzon Elorza, auténtico pionero de esta joven cinematografía. Recorriendo el País Vasco al finalizar los cincuenta y durante los sesenta, Elorza rodó cuatro cortos documentales en euskera con el objetivo prioritario puesto en la salvación de este idioma, más que en la consecución de un determinado tipo de cine.

> "Yo soy euskaldun, y hace veinte años vi que nuestra lengua se moría y había que hacer algo por ella. Lo peor de todo era que yo proyectaba aquellos documentales en Euskadi y había expectación, pero cuando subía de nuevo a París se olvidaba y nadie movía un dedo por el cine en euskera hasta que yo volvía al año siguiente"[24].

La apuesta inicial se basa pues, en anteponer el ideal político, aquí centrado en el idioma, a cualquier motivación artística que desvíe la atención del espectador de su fuente de interés principal, la recuperación de la identidad nacional vasca. Por eso "hay que realizar cine, pero para el pueblo liso y llano"[25].

Si seguimos con el debate donde lo hemos dejado, encontramos estas declaraciones de Pedro Olea, un cineasta bilbaíno con una carrera ya consolidada en el cine español y uno de los directores más representativos que va a tener el cine de Euskadi en la primera mitad de los ochenta:

> "un cine vasco actual no revolucionario me parecería escapista y reaccionario. Hay demasiadas cosas que hacer como para caer en un cine sentimental"[26].

José Ángel Rebolledo, otro director que va a realizar largometrajes en la década de los ochenta, pone el dedo en la

---

[24] Isusi, "Gotzon Elorza: Un cine para el pueblo", *Mikeldi, XXII Certamen*, 2/12/80.

[25] Ibidem.

[26] Entrevista a Pedro Olea, *Egin*, 13/9/78.

llaga y olvidando contenidos políticos o afinidades estéticas en una cinematografía que ni siquiera en esos momentos había generado un sólo largometraje capaz de competir en el mercado, señala que "lo más necesario ahora es dejarse de protagonismos competitivos y ahogar las neurosis personales en trabajos en equipo que sean realmente productivos"[27].

Koldo Mitxelena, lingüista vasco, enriquece el debate a través de las páginas de la revista del Festival de San Sebastián con la siguiente afirmación:

> "Hay que tener cuidado al tratar los temas propios, porque tal y como se llevan a cabo pueden encerrarse en un plano plenamente localista. Si verdaderamente queremos hacer algo hay que darle una amplitud general, una universalidad cultural"[28].

Los testimonios de Mitxelena y Rebolledo marcarían de entrada un inicio con ciertas garantías para desarrollar una cinematografía con pretensiones de crear escuela. Sin una voluntad de trabajo solidario, superando diferencias políticas y estilísticas, y sin pretender lograr un producto que trascienda del lugar en el que se realiza para ser comprendido en todas partes, (y esto no implica renunciar a la cultura vasca sino todo lo contrario), no se puede llegar muy lejos en la consolidación de un estilo de cine vasco definido. Pero esta faceta no se va a cultivar demasiado y va a seguir predominando el discurso político que dada la radicalidad del momento, va a servir más al enfrentamiento que a la unión de los cineastas en un proyecto común.

---

[27] Entrevista a Jose Ángel Rebolledo, *Egin*, 10/9/1978.

[28] Declaraciones de Koldo Mitxelena, *XXVI Festival de San Sebastián*, núm. 9, 17/9/1978, pág. 9. Igual de interesantes resultan las consideraciones que hace Mitxelena sobre el espinoso asunto del cine y el euskera: "Hay que plantearnos claramente que se entiende por cine vasco. ¿El realizado aquí? ¿Sobre temas de aquí? ¿En lengua vasca? Hay un confusionismo general, no específico del cine, sobre lo que se califica como vasco. Pienso que el público que vaya a ver una película en euskera es muy restringido, incluso en el País Vasco. No hay más que comparar el tanto por ciento que sale en euskera en diarios como "Egin" y "Deia" (...) En el euskera hay ahora una ola de fondo. En este momento nos encontramos en la cresta, lo cual es peligroso porque las cosas tienen éxito y desaparecen rápidamente".

Antton Merikaetxebarria, autor de uno de los mejores trabajos de la serie *Ikuska*, aunque como muchos de los cineastas de esta etapa no tendrá oportunidad de mostrar su valía en un largometraje, se muestra partidario de que los artistas, armándose de esfuerzo e ilusión, sean capaces de ofrecer una "alternativa a la creación de una cinematografía autóctona, euskaldun, que acompañe a su pueblo en la lucha por su libertad y sus reivindicaciones sociales, al tiempo que potencie la cultura del pueblo vasco"[29]. En una entrevista realizada ocho meses después, Merikaetxebarria insistirá en su modelo de "cine vasco", en el que los aspectos puramente artísticos quedan diluidos en la marea de un mensaje político afín a los planteamientos del mundo de la izquierda abertzale:

> "...puede que sea más importante hacer un panfleto que un soneto a la hora de hacer un cine que acompañe al Pueblo Vasco en la lucha por su liberación y reivindicaciones sociales. (...) Considero que no podemos abordar un cine con mucha complejidad técnica y artística debido a la falta de infraestructura que padecemos. Las pajas mentales deben estar ausentes en favor de un cine útil y que sirva para algo"[30].

Así, en el caso de Merikaetxebarria, la información, la claridad de la idea expuesta, priman sobre cualquier otra cuestión. No compensa detenerse en la investigación de lenguajes diferentes en el proceso de gestación de esta joven industria ya que "desde el momento que no existe una tradición cinematográfica en nuestro país, todos los estilos son válidos"[31].

Iñaki Núñez también se muestra partidario de esta dinámica política como sello que identifique a la producción vasca. Así, el cineasta que trabaje en Euskal Herria deberá jugar un "papel crítico, eminentemente revolucionario"[32].

---

[29] Entrevista a Antton Merikaetxebarria, *Egin*, 15/9/1978.

[30] Entrevista con Antton Merikaetxebarria, *Punto y Hora*, 10-17/5/1979.

[31] Ibidem.

[32] Entrevista a Iñaki Núñez, *Egin*, 20/9/1978. Por otra

Pero si alguien va a teorizar sobre el "cine vasco", adecuándolo al discurso político de una izquierda abertzale que ha encontrado su cauce de expresión más claro en estos momentos con el nacimiento de la coalición Herri Batasuna (10/1978), ése va a ser Antton Ezeiza. Tras una larga experiencia que le lleva de Euskadi a Madrid donde aprende la técnica, y de Madrid al exilio en México y Cuba, donde toma conciencia de la fuerza del cine como arma política, Ezeiza recala de nuevo en Euskadi. Aquí se encuentra con un panorama que invita a todo menos a realizar cine ya que "no hay infraestuctura, ni una burguesía nacional dispuesta, ni medios técnicos ni humanos"[33]. Ante esta situación, el director vasco considera que "lo prioritario mío no es hacer películas sino tratar de construir las bases de una cinematografía nacional"[34].

En la revista del Festival de San Sebastián escribe un artículo en el que analiza la función que ha de tener el cine ante la situación política de Euskadi:

> "...parece desprenderse la necesidad de considerar la puesta en pie del Cine Vasco como la urgente estructuración de un elemento importantísimo en la violenta lucha en que estamos empeñados por el rescate de nuestra cultura y por alcanzar cotas cada vez más altas de autogobierno, de tomar posesión cada vez más plena de los instrumentos que nos garanticen una organización social y política totalmente acordes con nuestro modo de ser, nuestra idiosincrasia y nuestros inalienables derechos

---

parte, Núñez insistirá en temas ya tratados antes. Dirá, por ejemplo, que el cine vasco para ser válido "ha de ser universal". También volverá a su idea de implicar al pueblo en la tarea de crear una cinematografía nacional vasca, declarando que "el espectador tendría que ser protagonista para rentabilizar este cine". ¿Ingenuidad? ¿Idealismo? El caso es que Núñez abandonará pronto el campo de la dirección para entrar de lleno, y con éxito, en el de la distribución y exhibición, (los cines Mikeldi de Gasteiz y la distribuidora Araba Films) abriéndose paso precisamente en un terreno donde la decisión del público es esencial para sobrevivir.

[33] A.L., "Antton Ezeiza: "No hay cine vasco sin euskera"", *Ere*, 1/5/1980, págs. 25-28.

[34] Ibidem.

históricos como pueblo"[35].

El estilo de este nuevo cine es indeterminado y las posibilidades "van desde el reportaje que suministraría de inmediato la imagen viva de los problemas y las luchas diarias de nuestro pueblo, a la vez que iría constituyendo la memoria histórica del mismo, por la posibilidad de archivar la imagen y el sonido de nuestro palpitar cotidiano, hasta las más complejas formas del CINE DE FICCION". Volvemos de nuevo a la utilidad del medio audiovisual como elemento de resistencia contra el "bombardeo de la lengua y la ideología opresoras", en lugar de apostar por un desarrollo cinematográfico puramente artístico. Sólo quedan por definir las condiciones mínimas que ha de tener este instrumento de lucha:

> "rechazo de los temas y las formas que perpetúen la opresión, búsqueda de lo más profundamente nuestro teniendo como guía la magistral actuación colectiva de nuestro pueblo y muy en concreto teniendo presente el euskera, como elemento cimero de identidad y de comunicación, atendiendo de forma absolutamente prioritaria a su situación como lengua oprimida en el contexto de una sociedad disglósica".

Poco después Ezeiza profundizará más en el tema, y en un artículo publicado en *Egin*[36], establecerá unas premisas en torno a la creación de una infraestructura que posibilite la puesta en marcha de un "cine vasco". La primera, que el cine es ante todo una industria. La segunda, que la sociedad donde se implanta es la capitalista, "con todo lo que esto conlleva". La tercera, que los poderes del Estado, "en tanto que no sean el resultado efectivo de una auténtica victoria popular de claras connotaciones revolucionarias", no deben ser propietarios ni deben impulsar esta actividad. La cuarta y, ciñéndose al caso concreto de Euskadi, "los espectrales órganos del Poder preautonómico poco tienen que hacer en la

---

[35] Antton Ezeiza, "Hacia un cine vasco", *XXVI Festival de San Sebastián*, Septiembre-1978, pág. 3. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 525, el texto completo.

[36] Antton Ezeiza, "Bases para la creación de un cine vasco", *Egin*, 22/10/1978.

cuestión mientras que sus posibilidades se limiten, a la manera de los viejos actores en decadencia, a los esfuerzos por ocupar un lugar destacado en los "títulos de crédito" en realizaciones que pueden financiar aún menos que los sufridos creadores de ellas". Por último, se hace necesario "llevar la línea de resistencia de los oprimidos al mismo terreno donde el enemigo realiza su mayor esfuerzo bélico a través del bombardeo lingüístico, ideológico, y desnacionalizador que significan las pantallas comerciales y de televisión y que sufre inerme la práctica totalidad de nuestro Pueblo". Todas estas premisas llevan a esta conclusión:

> "Se impone la creación de una industria cinematográfica privada, capaz de autofinanciarse y orientada a echar las bases de una infraestructura que garantice la continuidad y la posibilidad de realizar no una o mil películas, sino una cinematografía vasca".

El artículo, tras delimitar la infraestructura humana y técnica sobre la que debe asentarse la industria del cine en Euskadi, concluye con una definición breve y contundente del cine vasco y del lugar en el que se va a realizar:

> "Y es que, en definitiva, de lo que he estado hablando todo el tiempo es de la necesidad de crear, por todos los medios que sea, un Cine Vasco, hablado en nuestro idioma, que sea memoria y vanguardia de nuestra expresión, testimonio de nuestra Historia, e instrumento de nuestro caminar hacia la realidad plena de nuestra identidad, hacia una Euskadi que soñamos independiente, socialista, reunificada y euskaldun".

En la entrevista anteriormente citada de *Ere*, Ezeiza se adentra bastante más en aspectos puramente definitorios. En ella se recalca la prioridad del euskera como elemento diferenciador y así, por ejemplo, *El proceso de Burgos* de Imanol Uribe se ve como una brillante película que contribuye a la lucha política de Euskadi, pero al estar rodada en castellano se aparta de lo que debe ser un cine nacional vasco:

> "Un cine nacional vasco tiene que ser indefectiblemente en euskara, otra cosa no tiene sentido. Otra cosa es hablar de un cine que se hace aquí, que puede estar de puta madre, que ayuda a nuestro proceso. Así, la película de Imanol Uribe es una excelente película que ayuda al proceso político del pueblo vasco pero no es cine vasco entendiendo lo que yo entiendo por cine vasco. Y esto no es nada peyorativo. Yo abogo por una cinematografía nacional vasca cuya primera condición es el euskera. La segunda condición sería contar con una dramaturgia, una fotografía, unos elementos estéticos que se correspondan a lo que somos nosotros y queremos. Habría que acercarse, por ejemplo, a nuestra tradición plástica. Todo el mundo distingue a un actor inglés de un sueco o un italiano. Nosotros no sabemos distinguir el sedimento que existe en cada una de nuestras actuaciones. Las manos, los gestos, las posturas, la alegría contenida, la emoción reflexiva, la forma de enfrentarnos a la muerte..."[37].

El primer paso en la defensa de estos postulados se va a dar con la realización de la serie *Ikuska*, que Antton Ezeiza coordina, y que pretende retratar la vida vasca a través de unos cortometrajes rodados íntegramente en euskera. El proyecto, concebido como una "gimnasia preparatoria para el parto del nuevo cine vasco"[38], parte con dos objetivos fundamentales. Sentar las bases de un futuro cine nacional vasco y crear una escuela práctica donde los jóvenes puedan ejercitarse en la técnica cinematográfica. La serie no dará los resultados previstos ya que, según Ezeiza, la política cultural que se irá desarrollando en Euskadi inutilizará estos esfuerzos iniciales:

> "... lo que pasa es que se sustituyó por otra fórmula que es, si lo comparas con el fútbol, como un equipo que trabaja con la cantera con uno que

[37] Ibidem, nota 33.

[38] Entrevista a Antton Ezeiza, *Egin*, 24/9/1983.

> ficha lo mejor que hay. Vamos, que deciden subvencionar *La fuga de Segovia*, se trae a Imanol Uribe, que en el fondo es una persona traída, como los oriundos en el fútbol. Es un señor que es de El Salvador, vivía en Madrid y lo traen aquí para hacer una película. No es un tío que está en Euskadi luchando por hacer una cosa en cine, sino que es un señor traído, con todo el respeto también, pero traído para dirigir una película que se hace en castellano. Los actores los traen todos de fuera, eso es así... *La fuga de Segovia* y si me apuras hasta *La muerte de Mikel* que es una madura película española con Imanol Arias, un gran actor, pero un actor español aunque haya nacido en Eibar. Es aprovechar lo que ya existía, o sea no sirve de nada todo el trabajo de la cantera"[39].

La declaración de Ezeiza se presta inevitablemente al debate. Lo primero, que la gente "traída" como Uribe, Olea o Ungría, por citar a algunos, aportan una experiencia indispensable ante una cinematografía recién salida del cascarón como la vasca. Evidentemente, lo ideal sería unir la meritoria iniciativa de Ezeiza de formar una cantera del país con el trabajo contrastado de cineastas venidos de fuera. En principio, una cosa no debe excluir a la otra. Está demostrado, además, que el mestizaje resulta siempre

[39] Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/1992. Llama la atención, ya se ha comentado otras veces, la escasa capacidad de unidad que demuestra el colectivo de cineastas vascos. En el texto se observa un aire nada integrador, más bien un tanto excluyente. El ambiente es general y el propio Ezeiza ironiza sobre esta situación en su artículo, ya citado, "Bases para la creación de un cine vasco", diciendo que "hasta tenemos una Asociación de Cineastas Vascos con sus querellas internas y todo". Quizá sea Merikaetxebarria en la entrevista, también citada, de *Punto y Hora* (ver nota 30), quien aporte la declaración más significativa sobre este hecho al responder a una pregunta sobre el tipo de cine a desarrollar en esos momentos; "Hablar de todas formas en plural no lo creo conveniente, sobre todo cuando entre nosotros nos vemos amenazados por la intolerancia, las envidias y la repulsa de aceptar a los demás. Creo que debemos luchar con todas nuestras fuerzas contra estas tendencias por otra parte tan manifiestas en nuestra propia forma de ser y de sentir como vascos".

enriquecedor.

Por otra parte, puede que el proyecto de Uribe *La fuga de Segovia* no esté rodado en euskera, pero desde luego es la primera película filmada en Euskadi capaz de llevar una vida comercial digna y abre en ese sentido un camino vital a todo el cine que se va a realizar en el País Vasco. Algo que no se puede decir de la serie *Ikuska* que, a pesar de su evidente calidad, falla en un aspecto esencial; el reducido metraje de los cortos que componen la serie dificulta gravemente su difusión. Y, ¿qué es más importante para la cinematografía nacional vasca? ¿Hacer un film en euskera y que no lo vea nadie o hacer un film en castellano que llegue al público sin problemas? Además, y entrando en *La muerte de Mikel*, la otra cinta de Uribe mencionada en la conversación, tan importante es una película que, como ésta, aborda la problemática de la influencia de la iglesia o de la familia en la actual sociedad vasca, así como la profunda represión sexual latente en el ambiente, como otra de contenido puramente político y en euskera. Es la primera vez que un cineasta vasco bucea en nuestra interioridad más profunda y denuncia la otra represión, la de los cotilleos, la de la asfixiante presión, la de la falta de libertad personal, y esto es tan positivo y válido para el pueblo como retratar la lucha diaria por la defensa de una identidad.

Pero es que además el propio Ezeiza inicia su carrera en el cine de Euskadi incumpliendo sus normas. Veamos primero esta declaración del director vasco al presentar en San Sebastián su largometraje *Ke arteko egunak*:

> "creo que el cine vasco es una actividad con mucho escrito pero que no se llega a hacer. Es posible que esta película sí llegue a confirmar el día de mañana una filmografía vasca porque hay muchas otras excelentes pero que no están rodadas en euskera como ésta. De todos modos no quiero establecer discusiones "bizantinas"..."[40].

Por de pronto Ezeiza se mantiene en su idea de rodar en euskera como condición indispensable y prioritaria de cara a

[40] Declaraciones de Antton Ezeiza al presentar su largometraje *Ke arteko egunak* en el Festival de San Sebastián, *Diario Vasco*, 21/9/1989.

configurar una cinematografía nacional vasca. Pero su actor principal en la película es mejicano y no sabe una palabra en este idioma y el equipo técnico que va a trabajar con Ezeiza es el habitual de Manuel Gutiérrez Aragón. No se quiere atacar de modo especial a Ezeiza porque no sería justo. En principio este director se dedicó a montar unos inicios de infraestructura y facilitó el entrenamiento de jóvenes directores que tuvieron ocasión de rodar por primera vez, o de practicar, en el caso de que ya tuvieran una experiencia cinematográfica, cuando lo más fácil hubiera sido intentar la aventura en solitario en una época especialmente fértil para la producción audiovisual. Además, las posturas que defendió en la transición son las mismas que defiende ahora, un rasgo de coherencia que por desgracia es difícil de encontrar entre la clase política de este desdichado país. Es, simplemente, que sus planteamientos son demasiado inmovilistas y necesitan una apertura que no implique renuncia, pero que posibilite una más fácil adecuación a la realidad que vive Euskadi.

Pero dejemos por ahora a Ezeiza y sigamos tanteando el debate. Desde las páginas de la revista del Festival de cortometrajes de Bilbao, cinco cineastas escriben sobre el futuro del cine vasco. Merikaetxebarria, muestra a las claras, y en el tono que le caracteriza, su visión de la realidad del "cine vasco":

> "Tres cosas están claras: Primera. No existe un cine vasco popular, como consecuencia de la falta de coherencia y posibilidad de realizarlo hasta este momento; segunda. El cine tiene que ser en Euskadi un hecho al servicio del pueblo; por lo tanto, sólo a través de un proceso de profundización y estudio podremos ir alcanzando las bases de lo que en un futuro próximo puede ser el cine vasco; tercera. Hemos de partir de la base de que en nuestro país hay un subdesarrollo cultural de carácter colonial en el que no se trata siquiera de una nacionalidad oprimida; es una situación mucho más aplastada. A nosotros, como hombres de la cultura, lo que nos interesa fundamentalmente es construir la conciencia nacional en nuestro pueblo"[41].

[41] A. Merikaetxebarria, "El futuro del cine vasco", *Mikeldi, XXII Certamen*, 6/12/1980. Véase en el Apéndice

Francisco Avizanda, -un realizador navarro habitual en el panorama cinematográfico vasco con una obra de indudable interés documental-, reconociendo la falta de homogeneidad de Euskadi, apuesta por la televisión como una de las vías que posibilite la aventura cinematográfica en el País Vasco:

> "El cine vasco no es un movimiento estética, artística o políticamente uniforme. Esto supone, lógicamente, que las soluciones globales sean difíciles. Una de las hipotéticas salidas que últimamente se han manejado es la de la televisión"[42].

Por último, Ortuoste y Rebollo, dos cineastas bilbaínos que adquirirán un mayor protagonismo en la década de los ochenta, en esa línea ácida tan característica de su primera época, van a apartarse de planteamientos más o menos ortodoxos e ironizarán sobre el "cine vasco" realizado hasta ese momento:

> "...nos encontramos ante un conglomerado de películas cuyo nivel profesional es bastante aceptable y que se va superando año tras año -aprendemos, a pesar de la baja producción-, pero cuyo nivel imaginativo y de incidencia en la realidad que nos rodea, por otro lado, es mínimo y decreciente, que es lo más preocupante. Esas locas e imparables carreras de la cámara a la búsqueda de no se sabe qué; esas interminables panorámicas de aquí estoy yo; esas repetidas penetraciones, como si de copular con la tierra madre se tratara; en fin, ese constante deambular que parece determinado por el

---

Documental, Documento II, pág. 531, el texto completo.

[42] Francisco Avizanda, Ibidem. También Bakedano defenderá esta posibilidad en el mismo artículo; "... lo importante es tratar de la profesionalización de los técnicos, directores, productores, distribuidores, actores, etc., que posibiliten la creación de una industria cinematográfica autóctona. Esta profesionalidad sólo es posible con un trabajo continuo en el medio audiovisual (cine corto y largo, TV...)".

slogan **del caserío, me fío**"[43].

Más serios se ponen Sota y Bakedano poco después de la presentación de su largometraje *Sabino Arana* en el Festival de Cine de San Sebastián. Para ellos, un "cine vasco" será "un cine hecho en Euskadi, por alguien que vive en Euskadi y que trata de llevar a cabo una creación cinematográfica surgida desde la realidad euskaldun"[44]. Así de claros y directos se mostrarán a la hora de tocar el tema del cine en euskera:

> "No conocemos un cine nacional polaco en inglés. Tampoco conocemos un cine nacional inglés en polaco. No vemos que puede ser un cine vasco en castellano"[45].

1.2. Las primeras ayudas del Gobierno Vasco al cine. Principio del fin de una polémica.

Pero el debate empieza a languidecer. Nos encontramos ya en las puertas de una época que va a conocer un auge desconocido en la historia del cine en Euskadi. Los tiempos cambian y los postulados grandilocuentes van cediendo lentamente terreno a la posibilidad, ya real, de hacer cine en serio. Ortuoste y Rebollo, en un arrebato casi heroico, realizan su primer largometraje -uno de los primeros apoyados por el Gobierno Vasco- ambientándolo en un escenario urbano, lejos de estampas bucólicas ancestrales, evitando una historia que refleje la realidad política vasca. Y cuando hablen de su película, se alejarán conscientemente de aludir a la realidad vasca declarando que "lo más importante de nuestro primer trabajo ha sido hacerlo"[46]. Por supuesto que esta "frivolidad" va a despertar iras en los sectores más radicales, pero es el inicio de un claro desbloqueo en este rígido ambiente.

Imanol Uribe, -un cineasta oriundo de vascos fascinado por la situación política de la tierra de sus antepasados, aunque la intolerancia del ambiente le lleve a cuestionar el

---

[43] Juan Ortuoste y Javier Rebollo, Ibidem.

[44] Entrevista a Sota y Bakedano, *Ere*, 8/10/1980, págs. 21-24.

[45] Ibidem.

[46] Entrevista a Rebollo y Ortuoste, *Egin*, 25/9/1981.

discurso nacionalista inicial de trabajos como *Ez* o *El proceso de Burgos* para adoptar posturas más críticas después (*La muerte de Mikel*)-, insiste en este afán por desdramatizar la cuestión y declara en una entrevista que, indudablemente, la situación en Euskadi lleva al cine político aunque "lo importante es tener algo que contar"[47]. Algo, en principio, bastante evidente, pero que tal como están las cosas no está nada mal recordar, pues haciendo un resumen de las características esenciales del "cine vasco", es frecuente encontrarse con el problema del cine en euskera o con el tema del compromiso político, obviándose casi siempre de manera lamentable algo tan fundamental como es el interés por llegar a un producto de calidad. Pero es desde luego en su artículo "Dejadle respirar al feto" donde Uribe pone en evidencia lo absurdo de este interminable debate:

> "Ese afán desmedido por encontrar unas señas de identidad propias en nuestras películas -no creo que sean más de seis los largometrajes producidos en Euskadi a lo largo de este siglo- propicia una serie de posturas muy próximas a la intolerancia. (...) A mí me da la sensación de que todo esto es más producto del deseo que de una realidad. ¿O es que con seis películas en ochenta años se puede hablar de una cinematografía vasca?(...) Tendríamos que tener una postura mucho más relajada ante este feto que intenta salir adelante. No vaya a ser que un celo excesivo acabe constriñéndolo de tal manera que le impida desarrollarse"[48].

La solución de Uribe ante este frustrante panorama es eminentemente práctica, muy en la órbita de las tesis defendidas por Ortuoste y Rebollo, basadas, como ya hemos visto antes, en alejarse de sendas que no conducen a ningún sitio y dedicarse más bien a filmar que, al fin y al cabo, es lo único que necesita la incipiente industria vasca del cine:

---

[47] Entrevista a Imanol Uribe, *Egin*, 26/9/1981.

[48] Imanol Uribe, "Dejadle respirar al feto", *XXX Festival de San Sebastián*, 19/9/1982, pág. 3. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 537, el texto completo.

> "Ojalá dentro de otros ochenta años, cuando los estudiosos del tema analicen una prolífica cinematografía vasca, lleguen a la conclusión de que nuestro cine posee una estética propia y diferenciada que se apoya en el empleo del euskera y en una temática autóctona de carácter progresista. Pero para eso primero hay que hacer CINE"[49].

Mientras, ante la imposibilidad demostrada de llevar el concepto de "cine vasco" a un terreno en el que encuentre una definición articulada en un mínimo común denominador, y con la evidencia, gracias a la aparición en los circuitos comerciales de *Siete Calles* y *La fuga de Segovia*, de que es posible hacer realidad en Euskadi un cine rentable superando los meritorios pero inoperantes "disparos" de los francotiradores de antaño, empieza a tomar cuerpo con fuerza una opinión que se generalizará con el tiempo acabando con el debate; será cine del País Vasco todo aquel que se produzca en Euskadi, sin entrar en más detalles como la lengua empleada o los temas tratados.

El mismo Uribe, ya en una entrevista realizada poco después de la presentación de *El Proceso de Burgos* en el Festival de San Sebastián, se había decantado por esta vía en su afán de racionalizar la polémica impulsándola a salir del atolladero:

> "Lo de film vasco no lo tengo ni yo mismo muy claro; lo que sí es cierto es que la producción es lo que determina la nacionalidad del producto. Así un western rodado con dinero vasco en Euskadi es un western vasco"[50].

A principio de 1982, Ángel Amigo, antiguo militante de ETA (p-m) y productor del siguiente trabajo de Uribe, *-La fuga de Segovia-*, otro de los flamantes estrenos de esta joven industria, insistirá en la defensa de esta opción:

> "...cine vasco sería el que tiene una producción

[49] Ibidem.

[50] Mirito Torreiro, "*Entrevista con Imanol Uribe*", *Dirigido por*, 1/1980, núm. 69, págs. 52-55.

> fundamentalmente vasca. Ahora vamos a hacer una película en Bilbao pero igual más adelante nos da la locura y nos vamos a hacer una película de romanos en Sicilia y hablada en latín; sería una película vasca"[51].

Un rasgo definidor hasta ahora intocable, el euskera, experimenta un cambio sustancial y ya no se ve como una condición imprescindible a la hora de configurar una cinematografía vasca. El intento de Ezeiza con la serie *Ikuska* de consolidar una industria del cine en euskera se deja de lado en los dos primeros largos de ficción del cine apoyado por el Gobierno Vasco. *La fuga de Segovia* está hablada en euskera y castellano y aunque Uribe declarara que "el idioma es una forma de lucha que no se debe despreciar"[52], la cinta encrespó de nuevo los ánimos al no estar rodada en euskera en su totalidad. El caso de *Siete Calles* fue más grave; Además de ignorar la problemática política vasca, está rodada en castellano, exceptuando el papel de Malen, una vieja actriz de teatro que vive en una casa llena de maniquíes y que larga de vez en cuando unos extraños monólogos en euskera que complican mucho más un personaje bastante difícil de por sí. Y a pesar de que Ortuoste y Rebollo defiendan la exigencia dramática que le da a ese papel el hablar en esta lengua[53], no puede evitarse al ver la película respirar, aunque sea levemente, un tufillo a imposición ambiental.

Por lo demás, en cuanto al tema lingüístico, la diferencia entre ambas es obvia. Mientras *La fuga de Segovia* es un intento serio de integrar la lengua vasca dentro del discurso cinematográfico, en *Siete Calles* casi se hubiese hecho un favor al euskera eliminándolo de la boca de Malen. En

---

[51] Santos Zunzunegui, "Un film no es un obús, (Entrevista con Angel Amigo e Imanol Uribe)", *Contracampo*, núm. 27, enero-febrero 1982, págs. 21-28.

[52] Declaraciones de Imanol Uribe, *Egin*, 26/9/1981.

[53] "...sí juega un importante papel dramático el hecho de que ella hable en euskera; da juego dentro de la historia. Este personaje cuando conecta con su pasado, con su mundo interior, habla en euskera. Luego, puede tener todas las interpretaciones que uno le quiera dar pero esto puede tener más sentido aquí, ante la gente que habla euskera". F.V., "*Siete calles* y sus autores", *Casablanca*, 13/1/1982, pág. 9.

la película de Uribe los presos hablan entre sí en este idioma respondiendo a una realidad que se dio en la cárcel de Segovia. El haber hecho hablar en euskera a los funcionarios hubiese sido ridículo. En cambio en *Siete Calles* la lengua vasca no posee ningún valor dramático y se ve claramente que está solo ahí para cubrir un enojoso expediente.

Ángel Amigo concreta su postura sobre este tema en la entrevista antes citada:

> "Centrándonos en la lengua, que para algunos es el caballo de batalla, de entrada quiero decir que yo he aprendido el euskera y lo uso y creo que debe entrar como un elemento real en las películas, pero no será más o menos vasco un film en función del porcentaje de euskera utilizado. Ciertamente, este país no existiría culturalmente sin euskera pero, de cara al espectador, el idioma no define la película"[54].

Si ya la cinta de Uribe, al no estar hablada totalmente en euskera había sembrado la duda en cuanto a su "vasquidad", la posición de Rebollo y Ortuoste es mucho más delicada, pues además de no rodar en euskera, evitan de manera deliberada y provocativa tocar un "tema" vasco:

> "El planteamiento para mucha de la gente que trata de definir lo que es (o no es) cine vasco tiene como meta llegar a un cine realizado exclusivamente en euskera. A partir de aquí sólo el camino militante o películas de tema bien concreto (**El proceso de Burgos**, **La fuga de Segovia**) podrían encajar aquí"[55].

Ciñéndose concretamente al asunto del euskera y el cine, la opinión de los directores de *Siete Calles* es igualmente crítica:

> "...en nuestra película se habla euskera, pero hacer

[54] Ibidem, nota 51.

[55] Andrés Hurtado, "Quiero hacer cine aquí (Entrevista con Ortuoste y Rebollo)", *Contracampo*, núm. 27, enero-febrero 1982, págs. 16-20.

> cine de ficción en euskera supondría dominar un lenguaje. Muchos cineastas vascos no saben euskera y escriben sus guiones en castellano, los mandan traducir al euskera como podría ser al inglés, y ahí queda eso..."[56].

Ya que se está tratando con cada vez más intensidad el tema del euskera en el cine sería de utilidad conocer unos datos sobre el empleo de esta lengua en el País Vasco. Dentro del Estado Español, la provincia de Alava con 276.457 habitantes, tiene 19.352 vascoparlantes (7'0%). Guipúzcoa, con 676.307 de habitantes, 297.575 vascoparlantes (44'0%). Navarra, con 523.563 habitantes, 52.356 vascoparlantes (10'0%) y Vizcaya, con 1.156.245 de habitantes, 196.178 vascoparlantes (17'0%). En suelo del Estado Francés, al otro lado de los Pirineos, Zuberoa, con 16.298 habitantes, posee 8.915 vascoparlantes (54'7%). Lapurdi, con 204.598 habitantes, 53.195 vascoparlantes (26%) y por último, la Baja Navarra, con 29.298 habitantes, 18.897 vascoparlantes (64'5%). Así, de los 2.882.766 de habitantes que tiene el País Vasco, 646.468 saben hablar euskera. Esto supone que sólo un 22'4% de vascos dominan la lengua original de Euskal Herria[57].

A la luz de estos datos, plantear una industria cinematográfica en Euskadi hablada sólo y exclusivamente en euskera, supone un error de concepción grave. Primero, porque como proyecto económico es inviable. Hoy por hoy, la vida

---

[56] Ibidem. En la misma entrevista, Ortuoste hace una declaración sobre la presunta originalidad de estas dos películas. Merece la pena anotarla: "Ni **La fuga de Segovia** ni **Siete Calles** plásticamente hablando son películas madrileñas. Se intenta, paso a paso, construir un estilo narrativo diferenciado". Desde luego, ni por la plástica ni por un modo narrativo especial se puede deducir la nacionalidad de estas películas. A veces hay más deseo que realidad y hoy, una década después de este arranque industrial del cine en Euskadi, sigue, como es normal, sin haber un lenguaje cinematográfico diferente.

[57] Datos publicados en el Anuario de *Egin* de 1992, pág. 182. Añadir simplemente que los datos para la Comunidad Autónoma Vasca provienen de una encuesta sociolingüística realizada en febrero de 1991 que coincide bastante con el padrón. Para la Comunidad Foral de Navarra se aplican los datos obtenidos en el padrón de 1986. Por lo que respecta al País Vasco continental se recogen datos de 1.200 encuestas realizadas por SIADECO en 1990.

comercial de la producción vasca debe centrarse, por lo menos, a todo el Estado Español. Sería ridículo montar una industria del cine para dos millones de habitantes, de los cuales ya se ha visto cuántos son euskaldunes. Esto no supone que todo el cine del País Vasco deba hacerse obligatoriamente en castellano, pero sí que hay que adaptarse a ciertos criterios económicos para sobrevivir y no hay que rasgarse las vestiduras porque *La muerte de Mikel* o *Tasio* no se rueden en euskera. Más bien habrá que agradecer a estas películas el prestigio que han reportado al conjunto de la cinematografía de este país, favoreciendo en gran medida su continuidad y posibilitando así futuros rodajes en euskera, cuando el público, cada vez más familiarizado con el hecho cultural vasco, se encuentre capacitado para dar una respuesta positiva a esta oferta.

En segundo lugar, habrá que empezar a afrontar de una vez por todas la realidad sociolingüística de Euskal Herria y ésta, guste o no, es trilingüe. Los ciudadanos del País Vasco se comunican desde hace mucho tiempo en castellano, euskera y francés. Los tres idiomas forman parte del acervo cultural vasco y negar su utilización supone una discriminación tan lamentable como la que ha conocido el euskera, sobre todo en los dos últimos siglos.

En tercer y último lugar, la mayoría de los cineastas vascos desconocen el euskera. Negarles la posibilidad de realizar cine en Euskadi en su lengua materna sería un acto injusto que además iría en detrimento de la cultura vasca. Olea, Medem, Uribe, Armendáriz, Bajo Ulloa o Urbizu, son sólo algunos de los directores no euskaldunes que se verían privados de hacer cine aquí por este motivo. Flaco favor se hará al euskera imponiéndolo de este modo. La recuperación del idioma dependerá más bien de un esfuerzo colectivo que aglutine a los distintos gobiernos autónomos y centrales para llegar a un sistema educativo que trate con entera igualdad -y por entera igualdad se entiende la obligación de que todos los habitantes de las siete provincias vascas aprendan el euskera desde la infancia tal y como hacen en la actualidad con el francés y el castellano- a las tres lenguas que conviven hoy en el País Vasco.

Por último, será interesante conocer la postura del Gobierno Vasco con respecto al uso del euskera en el cine. Por lo menos los requisitos mínimos, dado que al convertirse en el

principal valedor económico del cine autonómico, va a tener derecho a plantear una serie de exigencias. Así, el Gobierno Vasco, al firmar un convenio de ayuda con una determinada productora acordará "que si la película no se rueda en euskera se hará de la misma una versión doblada íntegramente al euskera"[58]. Esta copia puede ser exhibida fuera de los circuitos comerciales y además, una copia en euskera y otra en castellano se entregarán al Departamento de Cultura para que éste las deposite en la Filmoteca Vasca. Estas son las medidas oficiales que se toman con respecto al euskera.

1.3. La polémica en la época dorada del cine producido en Euskadi.

Corre el año 1983 y con los rodajes de *Akelarre*, *Erreporteroak*, *La conquista de Albania* y *Euskadi hors d'etat*, el cine realizado en Euskadi cobra un protagonismo inimaginable años atrás. Un clima de euforia bastante comprensible se apodera de los cineastas en estos momentos de esplendor cinematográfico. Uribe ya había mostrado sus preferencias por rodar en Euskadi ya que "existe la ventaja que no tienen en Madrid del componente nacionalista. Haces cine y al mismo tiempo estás haciendo patria, cultura, y te sientes más arropado"[59]. Este arrebatador discurso, un tanto ingenuo al evocarlo ahora en la distancia, queda empequeñecido si lo comparamos con estas declaraciones de Olea poco antes de lanzarse a la aventura de *Akelarre*:

> "Yo ya estoy haciendo campaña por ahí de que el año que viene va a ser el año del cine vasco. Después de la "nouvelle vague" y el "cine brasileño" viene el cine vasco. Es un momento importante, y que se vayan a rodar tres películas significa que algo debe haber"[60].

Citas más o menos anecdóticas aparte, lo cierto es que el

---

[58] Copia de un modelo de convenio para largometraje fechado en 1984.

[59] Entrevista a Imanol Uribe, *La Voz de Galicia*, 6/2/1982.

[60] Entrevista a Pedro Olea, *Diario Vasco*, 10/3/1983.

cine de Euskadi empieza a decantarse claramente por la ficción, abandonando la parcela del documental a la que parecía irremisiblemente condenado. Son tiempos en que debido a la carencia que origina la falta de una tradición y de una infraestructura, directores vascos afincados en otras tierras o simplemente relacionados con Euskal Herria ruedan aquí, recibiendo críticas por su presunto oportunismo[61]. Lo cierto es que los trabajos de Pedro Olea o Alfonso Ungría, por citar un par de nombres entre muchos, funcionan como una auténtica escuela práctica donde los técnicos autóctonos pueden ir rodándose en el ejercicio fílmico.

Ángel Amigo e Imanol Uribe, en la cresta de la ola gracias a la excelente acogida dispensada a *La fuga de Segovia*, dan su visión sobre la producción en Euskadi en un reportaje especial de *Diario 16* dedicado al cine del norte. Ambos están de acuerdo en defender la identidad cultural vasca a través del cine, pero inciden sobre todo en el hecho industrial como factor esencial para el desarrollo de una cinematografía autóctona.

Uribe cree en la colaboración de las televisiones autonómicas con las industrias de cada nacionalidad para "llegar a establecer unas fórmulas de producción diferenciadas". Pero el camino es largo y hay que hacer las cosas con calma.

> "...este año se van a producir en Euskadi cuatro largometrajes(...) Esto, en una cinematografía incipiente como la nuestra, es todo un récord y yo diría que, hoy por hoy, casi toca el techo de sus posibilidades. Hay un dato todavía más positivo y es

[61] Por poner un ejemplo ilustrativo del caso, nada mejor que escoger este extracto de una carta de Ramón Saizarbitoria en la que se muestra un tanto contrariado por la versión cinematográfica de su novela *Ehun Metro*: "En lo del cine, como siga en pie la generosa oferta de ayudas del Gobierno vasco a la producción cinematográfica en sus términos actuales, me temo que van a ser legión quienes descubran por ahí que ellos mismos o sus abuelos han nacido en Zarauz o Barakaldo y se vengan por aquí a hacer cine vasco. Ese día nosotros, con la ayuda de ellos, nos podremos cargar la cinematografía mundial. O sea que, ojo al parche, Hollywood, que allá vamos". Ramón Saizarbitoria, "Literatura, cine y lucha armada", *El País*, 7/7/1986. Para conocer más detalles de esta carta ir a la nota 140 en el tercer apartado de este estudio.

> el hecho de que estas subvenciones no han sido concedidas en función de **"las especiales características"** de los guiones, sino analizando la viabilidad de cada proyecto o, lo que es lo mismo, su planteamiento económico global. Sin olvidar, claro está, la normalización del euskera como uno de sus objetivos primordiales"[62].

Ángel Amigo hace hincapié en las inmensas posibilidades del cine en la tarea de reconstrucción nacional de Euskadi:

> "El cine es uno de los medios de expresión y comunicación más completos y eficaces que existen. El pueblo vasco puede y debe recurrir a él para transmitir sus vivencias, historias o concepciones. Euskadi es una nacionalidad que se está construyendo y estructurando lentamente. La existencia a medio plazo de una cinematografía propia es un elemento más en todo este proceso"[63].

Para Amigo es fundamental abandonar el inútil cruce de opiniones que sigue indagando en la identidad del "cine vasco", para centrarse en desarrollar de modo eficaz las distintas facetas que forman la infraestructura de la industria audiovisual:

> "Como en otras cosas las discusiones metafísicas, en este caso sobre qué es el cine vasco, han primado sobre las realizaciones concretas y el análisis de los modelos cinematográficos de otros países. (...) ... Cuando instituciones, productores, distribuidores, exhibidores, entidades financieras, televisión, etcétera, asuman su parte de responsabilidad podremos empezar a hablar de cine vasco"[64].

---

[62] Imanol Uribe, "Formas de producción diferenciadas", "Disidencias", suplemento cultural de *Diario 16*, núm. 132, 24/6/1983. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 543, el texto completo.

[63] Angel Amigo: "Por qué un cine vasco", Ibidem.

[64] Ibidem.

Pero sigamos con el debate porque éste todavía va a suscitar fuertes controversias, aunque se irá comprobando que la intensidad de la producción, aun generando discusión precisamente por la variedad de fórmulas empleadas, actuará poco a poco en detrimento del asunto que aquí nos ocupa.

Arantxa Urretavizcaya, escritora euskaldun y coguionista de *La conquista de Albania,* da su particular versión sobre la identidad del cine vasco incidiendo en el siempre polémico tema de la relación entre el euskera y el cine. En un artículo publicado en el *Diario Vasco* la escritora pide un esfuerzo aditivo, un paso más en el intento de involucrar al euskera en el ámbito cinematográfico:

> "Ahora bien, sin negar al cine hecho aquí en castellano el adjetivo de vasco, es preciso puntualizar que esos largometrajes (al igual que los dos anteriores) han sido pensados, escritos y actuados en castellano. Doblados luego al euskera entre otras cosas porque el Gobierno Vasco así lo exige como una de las contraprestaciones a este veinticinco por ciento a fondo perdido con que se subvenciona cada película. Es decir, en los largometrajes vascos el euskera es un añadido posterior. (...)...es necesario ir más allá. Junto al cine hecho en castellano y doblado en euskera debe surgir y desarrollarse un cine pensado, escrito, actuado y realizado básicamente desde el euskera"[65].

En el artículo, Urretavizcaya ironiza sobre el tratamiento dado al euskera comparándolo a la emisión de la serie "Dallas" por ETB; o sea, "puro doblaje", pero nada más; cumplir con una papeleta molesta dando lo justo para que nadie pueda poner en duda el afán normalizador de los políticos autonómicos. Y es que el cumplimiento de las directrices culturales del Gobierno Vasco se limita a doblar pronto y mal los largometrajes al euskera en una labor de dudosa efectividad de cara a la recuperación del idioma. De todos

[65] Arantxa Urretavizcaya, "El euskera y el cine", *Diario Vasco*, 14/9/1983. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 545, el texto completo.

modos hay que tener en cuenta que estos primeros proyectos se doblan en el inicio del montaje de la infraestructura del cine en el País Vasco y tampoco se puede pedir un colectivo de actores de doblaje capaces de hacer un trabajo genial con tres años de andadura cinematográfica.

Bastante más mordaz va a resultar la crítica de Antton Ezeiza sobre este mismo asunto. En un divertido artículo señala que ha tenido acceso a un "Minimanual de Instrucciones para realizar una película vasca" que contiene capítulos tan sugerentes como **los temas, búsqueda de un antepasado vasco para el director** -ya se ha hablado antes de los ataques que reciben los directores venidos de de fuera de Euskadi para hacer cine-, **productoras vascas y fiscalidad autonómica**, etc. Evidentemente, Ezeiza se va a detener en el capítulo del idioma:

> "III. Idioma. -1.2- Arratsaldeon denori (Subt. Buenas tardes a todos). Resulta muy aconsejable el uso repetido de esta frase en el film, juntamente con otras similares (Kaixo, Agur, Zer moduz...) que se enumeran a lo largo de este mismo Capítulo, hasta conseguir entre todas un 20% de la totalidad del diálogo. (...) Es el argumento del Realismo Lingüístico consistente en aducir que ese porcentaje del 20% se corresponde con el de las palabras vertidas en vascuence en el contexto bilingüe de la Comunidad Autónoma"[66].

Para Ezeiza, la realidad sociolingüística del País Vasco no condiciona de modo alguno el trato que se dé al euskera en el cine, ya que ante todo está la apuesta por la normalización del idioma:

> "¿Cuál es el porcentaje de euskera que se habla en el sitio más euskaldun, en Guipúzcoa? pues un 25%. Si aplicamos a rajatabla el criterio sociológico, el 25% de los personajes tendría que hablar euskera y el 75% tendría que hablar castellano. Entonces el argumento sociológico-numérico se cae por todos los lados.(...) También es verdad que los ayuntamientos

[66] Antton Ezeiza, "Arratsaldeon denori (buenas tardes a todos)", *Egin*, 10/7/1984.

> leen las actas bilingües. Si aplicamos un criterio estadístico y de eficacia no tiene sentido, pues todo el mundo ha entendido a la primera... lo que pasa es que es una voluntad de recuperación lingüística"[67].

Ezeiza, en otro artículo, llega al fondo de la cuestión al hacerse una serie de preguntas que son clave a la hora de plantearse y entender en todas sus dimensiones la posibilidad de hacer realidad un posible "cine vasco". Son cuestiones que llevan el debate al centro de gravedad del tema que estamos tratando. Ya que para el director donostiarra "el cine vasco actual es realmente cine vasco en la misma medida en que la Comunidad Autónoma Vasca es realmente Euskadi"... ¿tiene sentido plantearse la existencia del cine vasco en esta coyuntura?[68]. Evidentemente, nadie se plantea la nacionalidad de una película de Saura, de Fellini o de Kurosawa. En ningún momento estos artistas tendrán que torturarse ante la idea de inscribirse en un cine nacional determinado. Pertenecen a naciones consolidadas y para su fortuna, la tarea de construir una nación a través del cine no les quitará el sueño. El cineasta vasco parte en ese sentido con la desventaja de tener que afirmar una nacionalidad que oficialmente no existe. Pero ésta es una dificultad superable a la hora de catalogar nuestra cinematografía. La "nouvelle vague" o el "neorrealismo italiano" no basan su originalidad en su nacionalidad, sino en unas propuestas homogéneas de producción, tratamiento de temas, etc. El pueblo vasco no posee un Estado propio pero sí una identidad cultural distinta. ¿Por qué su cine no va a poder desarrollar con el tiempo un estilo que le defina? Todo

---

[67] Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/1992. En la misma conversación sale a relucir el tema de las copias en euskera solicitadas por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco como requisito para optar a la ayudas al cine: "Lo único que se puede llamar de verdad cinematografía vasca, es aquella que cumple una función dentro de la construcción de la identidad de la nacionalidad. Entonces, por eso, el euskera sí es ineludible y no la trampa, a su vez administrativa, de hacer las películas en castellano y después pagar una especie de impuesto añadido que es doblar una copia al euskera. Y después eso lo llaman cine vasco."

[68] Antton Ezeiza, ""Las preguntas a" que se convirtieron en "preguntas de" Antton Ezeiza", *Egin*, 4/3/1984.

será posible si asienta una tradición cinematográfica y se fomenta la posibilidad de realizar películas en Euskadi.

Si seguimos con las preguntas de Ezeiza nos iremos adentrando en la raíz del problema. "¿Qué rasgos mínimos, qué señas de identidad debe tener un film para poder afirmar que está inserto de pleno derecho en la cinematografía, es decir, en la cultura vasca? (...) ¿Hay algo aparte de nuestro idioma? (...)". Este problema ya se ha tratado y seguir insistiendo en él no lleva a ninguna parte.

Pero Ezeiza va a incidir en un tema que, puesto sobre la mesa, ayuda a esclarecer equívocos que conviene aclarar de inmediato. "¿Es el aspecto industrial, sobre el que aparece volcada la ayuda de las instituciones, el único aspecto, ni siquiera determinante, para configurar una cinematografía nacional?". Nos será de utilidad extendernos en la cuestión apuntada por Ezeiza. La definición que se ha impuesto, basada exclusivamente en el lugar de origen de la producción, es un intento de catalogar como sea lo inclasificable. Es un parche colocado en última instancia ante la frustración que supone el no poder encerrar el cine realizado en Euskadi dentro de unas características comunes mínimas. Parche que además hace agua en diversas ocasiones.

Tomemos por ejemplo el caso de Eloy de la Iglesia. En 1983 rueda *El pico*, una historia de jóvenes ambientada en la Euskadi del "cambio socialista", de Barrionuevo, de las drogas, de la Guardia Civil y de ETA. Pero la productora no está afincada en Euskal Herria y esa película queda automáticamente excluida del "cine vasco" y de hecho no aparece reseñada en el catálogo publicado por el Gobierno Vasco y la Filmoteca Vasca que recopila el cine realizado en Euskadi entre 1981 y 1989. En 1985 el director guipuzcoano rueda *Otra vuelta de tuerca*. El film, basado en una novela de Henry James, sí cuenta esta vez con capital vasco. El guión se adapta a la nacionalidad financiadora de la película. Los exteriores se trasladan de Essex a los verdes paisajes de Euskadi. La protagonista en la versión original de James, una inocente institutriz salida de una parroquia de Hampshire, se convierte, en aras de rentabilizar culturalmente la inversión, en un joven atormentado educado en el seminario jesuita de Loyola. Miles, el hermano de Flora, pasa a ser Mikel. Y así todo. Y esto sí es "cine vasco".

Igual de absurdo es el caso de Pedro Olea y sus dos

películas sobre la brujería vasca. *Akelarre* aborda el tema desde un punto de vista muy dramático, remarcando mucho ciertas implicaciones socio-políticas, mientras que *El cura de Bargota* está realizada casi en clave de humor. No se entienden la una sin la otra, pues ambas se complementan. Sin embargo la primera está considerada como "cine vasco" ya que está producida en Euskadi, mientras que la segunda, al no entrar en producción capital vasco alguno, se ve apartada de esta clasificación. ¿Es que Olea hubiera concebido un producto distinto de haber contado con la participación económica del Gobierno Vasco o de una productora vasca? No, la película habría sido la misma.

Vemos, pues, cómo esta clasificación basada en la nacionalidad de la producción ofrece también lagunas importantes y no es un argumento lo suficientemente válido para deducir la existencia de una cinematografía nacional vasca. Pero también es cierto que es la solución menos mala para agrupar de algún modo la importante labor fílmica desarrollada en estos últimos años. La etiqueta "cine vasco" no tiene validez al no acoger en sí misma un estilo propio y diferente. Su utilización, siendo rigurosos con la terminología, revela un deseo que no se ha hecho realidad y exigiría para su correcto uso el entrecomillado, como certificado de lo resbaladizo del terreno pisado, o su cambio por una fórmula más adecuada como "cine de Euskadi o del País Vasco"[69].

El último interrogante abierto por Ezeiza supone una conclusión lógica de los demás, teniendo en cuenta la ideología del director vasco. "¿No queremos todos que el cine vasco sea la expresión cultural moderna de una nación propia y distinta, Euskal Herria...?". Puede que sí. Más dudas se plantean al preguntarse si "todos" los vascos están por la labor de aspirar a constituirse en una nación "propia y distinta" independiente de España y Francia, en la que el cine del país vería, evidentemente, superados sus problemas de

[69] Fórmula propugnada por otra parte por Santos Zunzunegui en sus trabajos de investigación sobre el fenómeno cinematográfico en Euskadi. Significativo es el título de la comunicación escrita por Zunzunegui y leida en la Universidad de Santiago de Compostela en las jornadas del cine de las autonomías, celebrada del 6 al 7 de mayo de 1991: "Del "cine vasco" al "cine en el País Vasco"".

identidad. Pero analizando un poco el espectro político del País Vasco, se ve que las opciones puramente independentistas están en franca minoría. En la Comunidad Autónoma Vasca, la parte de Euskal Herria más nacionalista, el peso del poder lo llevan el PNV y el PSOE, partidos poco sospechosos de abrigar intenciones separatistas. En Navarra el voto nacionalista sólo llega al 20% y además muchos navarros ni siquiera se sienten vascos. Más exiguos son los votos abertzales en el País Vasco continental: alrededor del 8%. Habrá que esperar a que la cultura cinematográfica se asiente en Euskadi y a que en un futuro, si todavía existe el cine, a un grupo le dé por aunar criterios comunes para desarrollar algo original susceptible de ser clasificado con la etiqueta de "cine vasco".

Quizás se están adelantando conclusiones. Sigamos más bien con un debate capaz, en el momento histórico donde lo hemos dejado, de escribir muchas páginas y suscitar sesudas reflexiones.

Durante el año 1984 el cine realizado en el País Vasco alcanza su cenit. Las excelentes perspectivas ya apuntadas en los tres años anteriores se consolidan definitivamente con películas como *La muerte de Mikel* y *Tasio*. Además se pone en marcha un ambicioso proyecto que contempla la posibilidad de realizar en principio seis películas producidas desde el Departamento de Cultura sobre novelas de autores vascos en euskera y con personal técnico del país. Anjel Lertxundi y Ángel Amigo, ambos directamente relacionados con este asunto, exhiben en la misma época sus puntos de vista sobre la evolución y la realidad del cine en Euskadi.

Lertxundi, uno de los pocos directores que hasta ahora ha dirigido siempre en euskera, no duda de la existencia de un "cine vasco" pero marca una clara distinción en la labor desarrollada hasta ahora:

> "...nuestro cine vasco, ese cine que algunos definen según las lentejuelas, otros según el mandato de su asamblea, y los más según la progresiva profesionalización que se observa entre nuestros directores, existe.(...) Otro tema muy distinto, es el lingüístico, por lo que deberemos distinguir entre cine vasco y cine en euskera, aquel un concepto englobador de nuestra plural realidad lingüística, éste relacionado con nuestra lengua

nacional"[70].

Ángel Amigo, al analizar la realidad cinematográfica vasca, se resiste a teorizar, mostrándose poco partidario de las definiciones nacidas de un debate que para él no lleva a ninguna parte:

> "El debate existente ha sido hasta ahora tan ineficaz como perfecta la incomunicación entre quienes hacen las películas y quienes se dedican a señalar con el dedo diciendo qué es o no es cine vasco. (...). Las cosas -las personas o los pueblos- no son siempre lo mismo. Lo que cotidianamente denominamos con el mismo nombre durante años e incluso siglos llevan dentro de sí innumerables definiciones que se enfrentan, acumulan y sintetizan a lo largo de su historia. Establecer una definición fija y excluir mecánicamente lo que no encaja en ella implica olvidar su historia, olvidar sus circunstancias y negar lo que de nuevo aportará su vida futura"[71].

El camino a seguir lleva a profundizar en el terreno de la infraestructura, superando de una vez por todas polémicas inútiles y posturas intransigentes:

> "Hacer cine vasco no queda ahí. Está en desarrollar una legislación que la proteja, potenciar los festivales, los cine-clubs, mantener un público. Y está también en la creación de fuentes financieras propias; en los intercambios con las cinematografías de otros países"[72].

---

[70] Anjel Lertxundi, "Una cinematografía que lucha por nacer", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 21/9/1984. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 563, el texto completo.

[71] Ángel Amigo, "El cine en Euskadi", *Diario Vasco*, 27/11/984. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 565, el texto completo.

[72] Ibidem. En el artículo, Amigo ataca a una corriente de opinión muy determinada el ambiente del cine de Euskadi: "Descalificar a la reciente producción cinematográfica de las

Los creadores de *La muerte de Mikel* y *Tasio*, las películas estrella del momento, se van a ver también involucrados en este eterno debate sobre la identidad del cine de Euskadi. Ni siquiera el espectacular éxito de las cintas les va a salvar de la quema.

Uribe, director de *La muerte de Mikel*, realiza una dura crítica de aspectos muy íntimos relacionados con la vida cotidiana en Euskadi. Esta valiente denuncia, sin precedentes en el cine realizado aquí hasta ahora, viene acompañada de un afán generalizado entre el colectivo de cineastas vascos, cada vez más obsesionados por dotar a su obra de un carácter universal. Así se expresa Uribe ante la duda planteada sobre la vasquidad de su film:

> "Yo pienso que *La muerte de Mikel* es una película sobre la intolerancia, ambientada en Euskadi, pero que bien podría haberse realizado en cualquier parte ya que trata un tema más bien de dimensión universal"[73].

Tasio, una película de contenido mucho menos problemático, dirigida por Montxo Armendáriz, se va a ver involucrada, curiosamente, en una agria polémica con los sectores más radicales de la opinión pública vasca. En la rueda de prensa posterior a su presentación en el Festival de San Sebastián, mientras el cineasta navarro presenta su película como una "aportación a la cultura vasca", Elías Querejeta, productor del film, da su particular versión en torno al concepto de "cine vasco":

> "*Tasio* es un acercamiento a lo que puede ser el cine

---

productoras vascas por no estar realizadas sus películas en euskera, es una de las brillantes muestras de hasta dónde puede llegar esta especie actualizada de inquisidor".

[73] "Entrevista a Imanol Uribe", *Dirigido por...*, núm. 114, abril de 1984, pág. 112. En la entrevista, el realizador no duda de la existencia de un "cine vasco" defendiendo, como en otras ocasiones, el lado industrial del mismo: "Se puede hablar de un cine hecho en Euskadi y desde el punto de vista industrial sí que puede decirse que existe un cine vasco, ya que la nacionalidad la da la producción pero todavía falta mucho camino por recorrer."

> vasco como forma de expresión autóctona pero mientras no se incorpore la forma de hablar particular de los vascos a la expresión cinematográfica no habremos llegado a un mínimo de esa expresión"[74].

A estas buenas intenciones le sigue, poco después, una colaboración de Armendáriz en la que el realizador profundiza más en un debate todavía vivo. En el artículo, centrado en las relaciones del idioma vasco y la industria audiovisual, el cineasta se muestra partidario de incorporar el euskera al cine debido a la importancia de los medios de comunicación en la labor de normalización del uso de esta lengua. Pero esta consideración lleva a otra. La de defender la exhibición de *Tasio* en su versión original, en castellano. Son dos opiniones que en principio parecen estar enfrentadas. Este es su razonamiento:

> "Para mí, en cine, al ser una conjunción de imágenes y sonidos, es muy importante que la relación entre ambos sea correcta, es decir, que la forma en que un personaje dice las cosas corresponda con la imagen que estamos viendo del mismo. (...) En este sentido, y al margen de aciertos o errores, se ha tratado de mantener en *Tasio* un habla acorde con los personajes y la zona donde se desenvuelven y conviven: la película se ha rodado en los valles de Amezkoa y de Lana, la historia está centrada en un personaje de esa zona, por todo ello, hemos tratado de mantener su habla y la estructura lingüística que utilizan"[75].

Y Armendáriz llega más lejos. La posibilidad de realizar un doblaje de *Tasio* para los vascoparlantes, teniendo en cuenta que el euskera se perdió en los lugares donde se localiza la película hace más de un siglo, le parece un "serio error político", ya que "doblar sus expresiones al euskera, sería tanto como negar nuestra propia historia y supondría una manipulación y una imposición que yo no comparto, ni creo que

[74] Declaraciones de Elías Querejeta en la rueda de prensa tras el estreno de *Tasio*, *Egin*, 20/9/1984.

[75] Montxo Armendáriz, "Tasio", *Egin*, 19/11/1984.

ayude al desarrollo e implantación del euskera"[76].

El artículo originará una gran polémica en la que participará, entre otros, el conocido bertsolari Xabier Amuriza[77]. El siguiente extracto de una conversación mantenida con Antton Ezeiza resume muy bien la opinión de sectores partidarios de una cinematografía vasca euskaldun con respecto a la postura defendida por Montxo Armendáriz:

> "Una cosa es el terreno de la necesidad estética, de que las cosas sean en un idioma. Después viene la política lingüística sugerida a un entorno. Hay que tomar una voluntad de priorización por decisión propia. Todos los criterios, como la coartada sociológica o la coartada numérica no dejan de ser en última instancia argumentos que no vienen a cuento. Si la vocación es "voy a hacer la película *Tasio* en castellano", punto final. Lo que no vale es utilizar el argumento "en esa época no se hablaba" porque claro, si se sigue diciendo eso en ninguna época se hablará. (...) porque de la misma forma yo le diría a Montxo, entrañablemente, que en *27 Horas*, que también la hizo en castellano, no me va a decir ahora a mí que en esta época actual los muchachos del puerto de Donosti, que es donde se desarrolla fundamentalmente la acción, no habla ninguno euskera. Eso es mentira, el argumento no es ése..."[78].

Ezeiza acierta de pleno al dejar al descubierto las contradicciones de Armendáriz. Y es que el director de *Tasio* debería haber actuado con naturalidad desde el principio sin perderse en falsas excusas y reconociendo que no rueda en euskera simplemente porque desconoce el idioma, una razón, por otra parte, bastante comprensible. Porque, por otro lado, de rodar su primer largo en una localización de la Navarra euskaldun como el Valle del Baztán... ¿habría respetado

---

[76] Ibidem.

[77] Xabier Amuriza, "Tasio eta Montxo Armendáriz", *Egin*, 29/11/1984.

[78] Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/92.

Armendáriz esa "habla acorde con los personajes y la zona donde se desenvuelven y conviven"? Seguramente no y la prueba, como bien apunta Ezeiza, está en la realización de *27 Horas*, película hablada en castellano dentro de un hábitat euskaldun. De todos modos Armendáriz seguirá insistiendo en que el cine no influye en la recuperación de una lengua ya que, desde su punto de vista, lo importante es "revitalizar el euskera en lo cotidiano"[79]. Será interesante zanjar el asunto con estas declaraciones del director de *Tasio*, realizadas mucho tiempo después:

> "En cine cada historia tiene un entorno geográfico, un entorno de personajes y un entorno lingüístico. Y el euskera condiciona en cierta medida la propia forma de expresión y la propia forma de lenguaje cinematográfico. No es lo mismo rodar una película en alemán, que rodarla en inglés, que rodarla en castellano o rodarla en euskera. Entonces, en esa medida, a mí me parece muy bien que se haga, que se potencie siempre que entre dentro de la propia historia. Si como ocurría en *Tasio*, el lenguaje no entraba dentro de la historia, sino que el lenguaje formaba parte de la propia historia en su forma de expresarse y esa forma no correspondía al euskera, yo sinceramente, no veo porque había que rodarla en euskera. Si es una historia neutra, normal, como podía ser *27 horas*, pues yo considero que esta película podía haberse rodado perfectamente en euskera. Pero en este caso ya entraba mi otra situación personal. Yo no conozco el euskera como para hablarlo y entonces me resulta muy difícil rodar con sonido directo en euskera"[80].

---

[79] Entrevista a Montxo Armendáriz, *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 5/4/1987.

[80] Entrevista con Montxo Armendáriz, 11/10/92. Sin embargo, posturas tan encontradas como las que representan Ezeiza y Armendáriz, en ciertos momentos podrían tocarse. No hay más que comparar las primeras líneas del texto reseñado con las siguientes declaraciones de Ezeiza : "El idioma no es solamente un habla, sino que esto determina un ritmo, determina una dramaturgia. No se puede actuar igual en italiano que en euskera. Yo creo que la imposición de la condición de que sea en euskera tiene una significación, no

Polémicas aparte, el año 1984 se va dejando en el aire un aroma de triunfo. Imanol Uribe y Ángel Amigo destacan la alta calidad de los productos realizados, lo positivo de las relaciones del cine de Euskadi con el cine español, la importancia de la presencia en el extranjero y el papel desempeñado por el Gobierno de Vitoria y el de Madrid en la producción, para concluir en que el cine autonómico ha sido "el mejor de todo el Estado este año"[81].

Entrando ya en el año 1985, el Cine-Club Kresala de San Sebastián organiza una charla que vuelve a poner sobre el tapete el tema. Imanol Uribe mantiene que sólo el paso del tiempo y la realización de un cine de calidad podrán crear una serie de elementos que sirvan para definir de algún modo la producción vasca. El camino a seguir, por otra parte, está en la desdramatización del debate:

> "Las cosas se cuentan más o menos igual en todas partes. Los vascos no vamos a hacer planos diferentes. Si se parte de que el cine vasco sólo es lo que se realiza en euskera, me parece un índice muy restrictivo. Prácticamente no defiendo que mis películas sean vascas, sino que sean películas"[82].

Ángel Amigo recuerda que el cine es una industria y que la falta de técnicos euskaldunes es un serio problema de cara a estructurar una cinematografía en euskera. Además, se queja de que este criterio restrictivo no se utiliza en otros campos culturales.

---

sólo lingüística, sino que tiene una intención de especificidad estética." (Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/1992.) En la cuestión del idioma, Ezeiza es, aunque no se comparta su postura, bastante más coherente que Armendáriz. En la nota 150 de este apartado se puede comprobar con facilidad lo lejanas que están las teorías de Armendáriz sobre la utilización del euskera en el cine con su práctica personal en dicha materia.

[81] Declaraciones de Ángel Amigo e Imanol Uribe, *Egin*, 31/12/1984.

[82] Declaraciones de Imanol Uribe en un debate sobre "Coyuntura actual del cine vasco" organizado por el Cine-Club Kresala, *Diario Vasco*, 15/2/1985.

> "Nadie duda de que *Egin*, *Deia* o *Punto y Hora* sean medios de comunicación vascos y, sin embargo, desde que estoy en esto, se está discutiendo si lo nuestro es cine o no es cine vasco"[83].

Rafael Trecu, autor de varios trabajos de corte documental, destaca que el cine no es algo específico de ningún país y zanja la discusión afirmando que al rodar sus películas no se preguntó en ningún momento si los atunes protagonistas de sus cintas eran vascos o no. La ingeniosa salida de Trecu refleja el ambiente distendido y relajado que se ha apoderado del debate. La más que evidente imposibilidad de llegar a la formalización de una definición que englobe la actividad desarrollada en los últimos años, hace que la discusión empiece a suscitar diversión, en un principio, para ir degenerando en la más absoluta indiferencia.

Pero todavía no se ha llegado a ese momento. Estamos más bien en la época del sarcasmo. Y el que se lleva la palma en este aspecto es, sin lugar a dudas, Alfonso Ungría. El siguiente artículo, publicado en *Cambio 16*, es una buena muestra de ello:

> "Cine autonómico (década de los ochenta). Se trata de un tipo de películas entre cuyos denominadores comunes están: carga ideológica nacionalista acentuada por el partido en el poder, didactismo historicista, minuciosidad antropológica, muestrario colorista del paisajismo local, recia apología de lo autóctono, música y cantos folklóricos (rescatados), exaltación de las costumbres y tradiciones, agigantamientos de rasgos raciales, juegos-comidas-licores de la cantera, semiótica casera, llanto y crujir de dientes por seculares sufrimientos patrios, épica y mítica de gestas y héroes, y, en general, un, más o menos ambiguo, pero imponente ¡Viva Cartagena y la madre que nos parió!"[84].

---

[83] Declaraciones de Ángel Amigo, Ibidem.

[84] Alfonso Ungría, "Cine autonómico: sutiles perversiones", *Cambio 16*, núm. 689, 11-18/2/1985, pág. 7.

La irónica definición no tiene desperdicio. Hay que entenderla, más que al pie de la letra, dentro de una estrategia de aviso en clave de esperpento ante la posibilidad de llegar a un futuro "histórico-orwelliano-funesto" gestado por los gobernantes "(¡esos padrazos!)" con su política de apoyo a la cultura. La irónica definición no afecta, en ningún caso, al cine realizado hasta el momento, y queda como una opinión rebelde y lúcida, dos armas que el artista siempre ha de tener a punto frente al Poder, aunque algo exagerada en su tremendismo.

1.4. Los años de crisis. La lenta agonía de una polémica que nació muerta.

Lo más característico de 1985 va a ser el cambio de rumbo que va a tomar la opinión generalizada sobre el cine vasco. Sorprendentemente, tras la euforia desatada el año anterior, diversas voces extienden un sentimiento de pesimismo que empieza a cuestionar los éxitos logrados en los últimos cinco años. Y así, en un giro realmente radical, una sensación de desamparo que se tortura de nuevo con la inseguridad sobre la existencia del "cine vasco" vuelve a dominar el sufrido ambiente cinematográfico de Euskadi.

Un artículo publicado en *La Luna* remueve de nuevo un debate que se mantiene vivo por pura inercia, que pervive aquejado de impotencia y que, evidentemente, necesita de una vez por todas un digno entierro.

> "¿Existe un cine característicamente vasco? (...). Para los más integradores, cine vasco es todo aquel que se realiza en Euskadi, al margen de temáticas y concepciones estéticas. Los obsesionados por la cosa autóctona, numerosos por cierto, consideran que tal denominación sólo es aplicable al cine que trata la problemática vasca y tal. Los radicales no conciben un cine vasco que no se realice en euskera. Al margen de tan absurda discusión, la realidad es que no existe un cine que se pueda definir como propio por estas latitudes, entendido como una escuela de cine vasco, o un conjunto de características que permitan la diferenciación"[85].

[85] Fede Pando en *La luna*, marzo, 1985.

Maite Ruiz de Austri, integrada hoy junto a Iñigo Silva en la pujante productora Episa, dentro de esta dinámica de enfrentarse con rigor al fenómeno del cine vasco, compara este movimiento con un globo que se desvanece, con un mito hinchado frente al que hay que demostrar una mayor capacidad de autocrítica. En un artículo que en su introducción ya se cuestiona seriamente si el "cine vasco" como tal existe, pues "utilizar una etiqueta tan pretenciosa para una mercancía tan escasa parece excesivo", Ruiz de Austri señala la fórmula que ha propiciado el éxito fulgurante del cine realizado en Euskadi en estos años:

> "por primera vez, el público vasco ha podido verse a sí mismo en celuloide y se ha reconocido, (...). Desde la resurrección de un pasado mítico hasta el halago de la morbosidad, pasando por el canto a un país idílico donde los conflictos son atenuados por una especie de placidez directamente transplantada de la Arcadia feliz"[86].

El texto se refiere sobre todo a *Akelarre*, por lo del pasado mítico, a *La muerte de Mikel*, el halago de la morbosidad, y a *Tasio*, el país idílico, metiendo a los tres largos en el mismo saco como "ejemplos de una misma fórmula multiplicada". Más que discutible es reducir películas tan interesantes como las citadas a críticas tan tendenciosas y simplificadoras. Y si el repaso a las calidades formales es igualmente duro, injusto y escasamente constructivo[87], Ruiz de Austri acierta plenamente en los criterios a seguir en el futuro con respecto a la producción vasca.

> "...sería bueno que de una vez por todas dejáramos de contarnos a nosotros mismos los cuentos que ya

[86] Maite Ruiz de Austri, "El cine vasco: Un globo que se desvanece", *Artificio*, 5-6/1985. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 581, el texto completo.

[87] "dejando a un lado la solvencia de la fotografía, tendríamos que reparar en la extrema pobreza de los diálogos, en el esquematismo de los personajes, convertidos en máscaras gélidas que proponen un prototipo del vasco tan impersonal, como un vocero de consignas". Ibidem.

> sabemos, que dejáramos de suponer que al espectador vasco sólo le interesa lo que ocurre dentro de su tierra y que las subvenciones comiencen a destinarse también a obras abiertas. No sólo es cine vasco el que narra la peripecia infinita de los vascos sino el hecho por los vascos. Se ha de empezar por atender a criterios de estricta calidad"[88].

Mientras, Ángel Amigo define, como en otras ocasiones, el "cine vasco" como un cine de producción, matizando, eso sí, que "definir las cosas antes de tiempo es una de las estupideces que se suelen hacer en este país"[89], el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco declara, con motivo del inicio de rodaje de *Hamaseigarrenean aidanez*, uno de los tres mediometrajes producidos por el Gobierno Autónomo y la productora Irati realizados íntegramente en euskera, su intención de "comenzar a hacer un cine total y absolutamente vasco"[90]. Así que, en teoría, los responsables del Gobierno se alinean dentro de las posturas que defienden el cine hecho en euskera como el único "cine vasco". Sólo que tal radicalidad, es difícilmente atribuible a los políticos asentados en Ajuria-Enea[91]. Y no hay más que comparar con estas declaraciones realizadas tan sólo ocho meses antes por Joseba Arregi, responsable en esos momentos del Departamento de Cultura:

---

[88] Ibidem.

[89] Carmen Alonso, "Amigo: "hacer cine en Euzkadi sigue siendo, hoy por hoy, una heroicidad"", *Deia*, 28/6/1985.

[90] Declaraciones de Luis María Bandrés, Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, en rueda de prensa celebrada en Orio, *Navarra Hoy*, 19/7/1985.

[91] Anjel Lertxundi en una conversación mantenida unos años después, comenta de esta forma las "intenciones" de los responsables de Cultura del Gobierno Vasco con respecto a las películas producidas por Irati; "A mí me gustaría que el señor Consejero dijera públicamente que el ideal del Gobierno Vasco es que aquí, la única lengua fuera el euskera; que políticamente asumiera algo que es de su entera competencia, porque a remolque de eso iría el cine. (...) Creo que hay unos discursos con respecto a la lengua que obedecen más a unos intereses políticos que a unos determinados intereses cinematográficos, fílmicos o estéticos." Entrevista con Anjel Lertxundi, 23/9/1992.

> "El cine vasco es todo aquel que se hace en este país... no importa que el medio de expresión lingüística sea el euskera o el castellano"[92].

Mientras los políticos se ponen de acuerdo en tan espinoso asunto, retomamos el debate con Anjel Lertxundi. En una entrevista realizada poco después de finalizar el rodaje de *Hamaseigarrenean aidanez*, el director muestra su cansancio ante la inútil discusión en torno a la identidad del cine de Euskadi:

> "Una de las puntualizaciones necesarias, es la de rechazar la actual polémica sobre el cine vasco que pretende caracterizarse por el uso del euskera. Pienso que estos comentarios son bastante estériles, ya que el adjetivo "vasco" tiene dos significados: uno político-geográfico y otro lingüístico. Si sólo se toma el aspecto lingüístico, de acuerdo, pero esta película no hubiera sido posible sin las anteriores"[93].

El año se cierra en San Sebastián, con *Golfo de Vizcaya*. La cinta más polémica en 1985 hace su presentación en sociedad atenazada por ese miedo que afecta a la joven cinematografía vasca en estos momentos; el riesgo de caer en un excesivo localismo. Tanto es así que Javier Rebollo, director de la película, explica la presencia del actor italiano Omero Antonutti en el papel protagonista con el fin de "evitar todo aspecto localista"[94]. Otra de las películas realizadas este año en Euskadi rechaza con descaro estos temores. Se trata de *Kalabaza tripontzia*, un largo de dibujos animados que trae una corriente de aire fresco a la entristecida y acomplejada industria vasca del cine. El guión, articulado en torno a viejas leyendas populares, demuestra en su brillantez que es

---

[92] Declaraciones de Joseba Arregi, *Diario Vasco*, 6/12/1984.

[93] Declaraciones de Anjel Lertxundi, *Diario Vasco*, 26/8/1985.

[94] Declaraciones de Javier Rebollo, *Diario Vasco*, 22/9/1985.

perfectamente posible otorgar universalidad a un tema local, que hay que eliminar absurdos prejuicios porque el secreto para alcanzar una obra digna está en el trabajo bien hecho y no en el tema tratado. El director del film es Juanba Berasategi, un cineasta próximo a la ideología abertzale y defensor, como Ezeiza, de un mayor protagonismo del euskera en la cinematografía vasca. Berasategi, poseedor de un envidiable talento para el cine de animación, explica así esta fijación por los temas autóctonos entre los cineastas de su generación.

> "...parece que hay una especie de tradición... yo creo que fue absolutamente involuntario y espontáneo; es decir, ¿por dónde empezar? ¿con qué historia?. En el cine lo primero que se hace, sobre todo en el cine nuevo, es lo que tú quieres ver en la pantalla. Primero quieres ver tu paisaje, luego quieres oirte y luego quieres contar historias. Es un poco lo de Lumière. Primero quería enseñar imágenes en movimiento y luego un tren, un beso, una lluvia y a partir de ahí empezar a contar historias. Y aquí, nosotros arrancamos por las leyendas populares..."[95].

Imanol Uribe, designado como jurado en la edición del festival, y cada vez más distante de este tipo de polémicas, no da mucha opción a la esperanza en este año de declaraciones pesimistas. Para el director de *La muerte de Mikel* "el cine vasco es una pompa de jabón. Una pompa que puede deshacerse en cualquier momento"[96]. No son tiempos, desde luego, para la euforia.

A pesar de todo, el colectivo cinematográfico vasco coincide, al hacer balance de la producción de 1985, en valorar de forma positiva la labor realizada en este año. El presidente de la Asociación de Productores Vascos, Rafa Trecu, señala que todas las cintas vascas estrenadas en 1985 han obtenido la calificación de "especial calidad" lo cual "es un

---

[95] Entrevista con Juanba Berasategi, 8/9/1992.

[96] Félix Maraña, "Imanol Uribe: He aceptado ser jurado, porque tengo grandes expectativas sobre el Festival de este año", *Diario Vasco*, 20/9/1985.

dato objetivo y significativo"[97] del nivel alcanzado. Entre las opiniones de los profesionales destaca una progresiva indiferencia en torno a la polémica sobre la identidad del cine vasco, mientras temas como la universalidad o la infraestructura ocupan este espacio agotado en sí mismo.

Curiosamente, en el reportaje-balance sobre el cine vasco del 85, es Alfonso Ungría uno de los pocos que roza un poco el tema declarando que "haber rodado las primeras películas íntegramente en euskera ha sido lo más positivo de este año"[98]. Y Patxi Bisquert, uno de los actores emblemáticos de esta cinematografía declara, con ese aire de frustración que ha sofocado el ambiente, que "nuestro cine es todavía muy incipiente y no podemos hablar de él como un fenómeno nuevo de la forma en que se hace con el cine alemán o el japonés"[99].

Durante 1986 se confirma algo que el film *El anillo de niebla* ya había demostrado el año anterior. Es posible el cine en Euskadi "a pesar" del Gobierno Vasco. A este título subvencionado sólo por el Ministerio de Cultura del Gobierno Central, le van a seguir *Adiós, pequeña* y *Tu novia está loca*. Estas películas van a iniciar el desbloqueo temático de la industria local. A partir de ahora será posible rodar en Euskadi algo que no tenga que ver con la realidad o con la historia vasca. Uribe podrá rodar en *Adiós, pequeña* la primera película de cine negro de la joven cinematografía vasca. Después, Enrique Urbizu, más atrevido si cabe, filmará en un arrebato de "frivolidad" imperdonable, *Tu novia está loca*, la primera comedia producida en Euskadi. Por supuesto, el Gobierno Vasco castigará estas "veleidades" negándoles la subvención, pero no podrá parar una voluntad que se va a generalizar con el paso del tiempo. Lo más curioso del caso es que en una entrevista de esa época, el responsable de la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco alardea de una liberalidad que no se traduce luego en hechos:

> "Sí se dice que ya que estamos trabajando en potenciar un cine vasco, pues mejor que haga referencia a la realidad social vasca, pero en la

[97] Declaraciones de Rafa Trecu, *Diario Vasco*, 28/1/1986.

[98] Declaraciones de Alfonso Ungría, Ibidem.

[99] Declaraciones de Patxi Bisquert, Ibidem.

> práctica la supuesta vasquidad del cine se concreta en la exigencia de que al final presenten una copia en castellano y otra en euskera. A nosotros lo que nos interesa es que el cine sea hecho por vascos, con equipos vascos"[100].

Pero la realidad es, desde luego, bien distinta. Los proyectos presentados por Uribe y Urbizu no se apoyan porque no responden en principio a lo que se entiende por "cine vasco". En este sentido es mucho más claro el caso de Urbizu, porque lo de Uribe presenta manejos más oscuros difíciles de explicar. El director de *Adiós, pequeña* ve de todos modos como algo positivo el no haber obtenido la subvención, ya que el hecho de haber podido seguir adelante con el proyecto es un claro síntoma de "salud industrial" y evita un peligro evidente, "que sólo se hicieran las películas que tengan subvención y estuvieran determinadas por los temas o aires que vengan"[101].

Enrique Urbizu ironizará declarando que "el cine vasco carece de una cosa fundamental, el sentido del humor..." para añadir que ya vale "de mirarse tanto el ombligo"[102], reflejando con exactitud esa sensación que ha acabado por agobiar al colectivo de cineastas vascos. Posteriormente los artífices de *Tu novia está loca* se van a mostrar más contundentes con la actitud de los responsables de Cultura del Gobierno Vasco:

> "Parece como si no nos dieran dinero porque se trata de una película poco vasca, o como si se hubieran planteado que los vascos no estamos para payasadas cuando la gente de aquí se ríe mucho en la calle, y no está siempre pensando en los problemas que le afectan. Esta película es vasca al ciento por

---

[100] J.C. Viloria "Luis María Bandrés, un año al frente de la Consejería de Cultura", *El Correo español- El Pueblo Vasco*, 16/3/1986.

[101] Félix Maraña, "Uribe: "Hacer cine en Euskadi sin ayuda del Gobierno Vasco es síntoma de salud industrial"", *Diario Vasco*, 25/9/1986.

[102] Declaraciones de Enrique Urbizu y Joaquín Trincado, *Deia*, 22/12/1986.

ciento"[103].

Estas declaraciones son algo más que una anécdota graciosa. Implican un primer paso fundamental. Se ha abierto la brecha en el muro. A partir de ahora, poco a poco y gracias a estas valientes iniciativas, la producción realizada en Euskadi se atreverá a variar sus contenidos enriqueciéndose con nuevas posibilidades que no tienen por qué acabar en la misma rutina temática típica hasta ahora.

Pero el año 1986 presenta otras facetas en torno al debate sobre la identidad de la joven cinematografía vasca. En agosto se anuncia el próximo rodaje de la "cuarta película hablada directamente en euskera"[104]. Los tres antecedentes citados en la noticia son los mediometrajes producidos por Irati, aunque para ser exactos, no estará mal recordar que antes ya se habían realizado películas en euskera como *Sabino Arana* o *Erreporteroak*. Lertxundi, director del proyecto, -se trata del film *Kareletik*-, aparta, como ya viene siendo habitual, el miedo a caer en un excesivo localismo declarando que "en este país existen muchísimas historias que, aún siendo locales, tienen claves universales y podrían venderse en cualquier parte del mundo"[105]. Montxo Armendáriz, al presentar *27 horas* en el Festival de San Sebastián, insiste en el tema declarando que "todas las películas plantean problemas subjetivos o locales, sólo que por su propia proyección se hacen inteligibles para el resto del mundo"[106].

Pero es Elías Querejeta, productor de este último film, quien con motivo del estreno de la película en Bilbao, aporta nuevos argumentos que buscan diferenciar la producción vasca como algo distinto y original:

> "Manolo Gutiérrez Aragón, después de ver la película, me dijo que le había entusiasmado, y que desde las pinturas de los Zubiaurre él no había visto unas imágenes tan depuradamente vascas como

[103] Declaraciones de Enrique Urbizu y Joaquín Trincado, *La Vanguardia*, 3/2/1987.

[104] *La Vanguardia*, 7/8/1986.

[105] Ibidem.

[106] Declaraciones de Montxo Armendáriz, *El País*, 23/9/1986.

> las que había rodado en *27 horas*. Creo que hay una tradición en las formas de hacer de los vascos, en cuanto a expresiones artísticas, tanto en la escritura como en la pintura y en determinadas películas de aquí"[107].

A destacar finalmente, dentro del año 1986, un film titulado *Oraingoz izen gabe*, dirigido por José Julián Bakedano, de interesante factura, lastrado, como las tres películas de la productora Irati, por su reducido metraje, y que a decir de muchos entusiastas de la lengua vasca, marca un punto de partida en la cinematografía euskaldun por su logrado tratamiento del euskera[108]. La apuesta de Bakedano sigue centrándose como ya lo había hecho antes en *Sabino Arana*, en una definición del "cine vasco" articulada en torno al idioma:

> "Yo quería hacer algo, no en el sentido industrial, sino una película de creación, bien hecha y fundamentalmente hacer cine euskaldun, aunque existen diversas opciones de hacer cine vasco, por ejemplo *Tasio*. Yo "veía" esta obra en euskera porque una lengua aparte del hecho idiomático, es también una forma de sentir la realidad, aparte de comunicar otra información al otro"[109].

A principios de 1987 se clausura la III Semana de Cine Vasco con una mesa redonda que aborda la situación de la industria cinematográfica en Euskadi. Mario Onaindia resalta

---

[107] Declaraciones de Elías Querejeta, *La Gaceta del Norte*, 1/10/1986.

[108] Sirva de ejemplo la siguiente declaración de Félix Azkarazo, actor protagonista de la película: "Yo creo que es la primera película en la que lo que los personajes dicen suena a auténtico y verdadero, ya sé que parece una farolada pero creo que es así y de hecho pienso que la gente sabe apreciar eso, incluso la gente que no es euskaldun percibe una autenticidad en esta película que, en mi opinión y por desgracia, en las películas que se han rodado hasta hoy en Euskadi y en euskera no se ha dado.", Teresa Zarco, "Felix Azkarazo: entre el doblaje y la acción", *Punto y Hora*, 15-22/10/1987.

[109] José Luis Iturrieta, "Bakedano rompe una lanza en pro del cine creativo y euskaldun", *Deia*, 3/1/1987.

el paralelismo existente entre cine y literatura vascos y señala ciertos problemas de narración porque "nos falta la tradición que hay en otros países"[110]. El crítico Koldo Larrañaga censura el tratamiento dado al euskera en el cine hasta el momento "pues el lenguaje que se ha usado es horroroso", e insiste en que la industria cinematográfica debe contribuir a la recuperación del idioma. Pero es la opinión de Iñaki Núñez la que unifica criterios dentro de la mesa redonda y marca el rumbo que ha tomado el debate sobre el cine vasco:

> "Para hacer un cine con unas líneas de identidad propias es necesario crear primero una verdadera industria".

El tema de infraestructuras ha tomado ya tal peso que ha arrinconado con su protagonismo cualquier otro aspecto generado a través de esta extensa polémica centrada en la esencia de la cinematografía vasca. A pesar de ello y a partir de diferentes estrenos, siguen proliferando precisiones sobre el delicado tema, que apenas consiguen llegar a un terreno de conclusiones válidas porque en Euskadi hace ya tiempo que llueve sobre mojado.

Anjel Lertxundi presenta en mayo su film *Kareletik*, realizado íntegramente en euskera. Este comentario del propio Lertxundi detalla a la perfección las dificultades que entraña el rodaje de una película en este idioma:

> "Ha sido un trabajo difícil y costoso porque no existe tradición ni clichés narrativos; en el doblaje no estamos en la medida de nuestras posibilidades"[111].

El director vasco rehuye la polémica en el debate, ya que en su opinión la etiqueta "cine vasco" "no tiene suficiente contenido"[112] y mantenerla implicaría defender la existencia de

---

[110] Declaraciones de Mario Onaindia en la clausura de la III Semana de Cine Vasco, *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 1/3/1987.

[111] Declaraciones de Anjel Lertxundi en rueda de prensa tras el estreno de *Kareletik*, *Egin*, 21/5/1987.

[112] Declaraciones de Anjel Lertxundi, Ibidem. El cineasta

unas características comunes que no existen.

También en mayo, el director Ernesto del Río estrena su película, *El amor de ahora*. Y también, por supuesto, tendrá que responder a la obligada pregunta de si existe el cine vasco:

> "No. El criterio del cine vasco es meramente territorial, porque por lo que respecta a elementos formales que lo definan, no hay ninguna línea, ni unidad de estilo, ni tan siquiera elementos comunes de reflexión. No existe la identificación temática"[113].

Es evidente que la búsqueda de elementos definitorios ha sido abandonada ante la cada vez más evidente diversidad que caracteriza a las películas realizada en Euskadi. Mientras se asienta de modo definitivo la idea de cine vasco como el cine producido en Euskadi[114], persiste, o más bien se agudiza, ese sentimiento de temor ante la posibilidad de caer en un excesivo localismo en el contenido de las obras vascas. Lertxundi remarca al estrenar *Kareletik* que la historia narrada en el film posee "una problemática común que puede

---

matiza más tarde su apreciación: "Prefiero hablar de películas que se han producido aquí, porque también están las realizadas amparándose en las subvenciones concedidas en base a tener un carnet de identidad de haber nacido en Euskadi y esa punta de lanza que es el cine que se hace en euskara. ¿Qué englobamos bajo esa etiqueta? ¿una circunscripción política o una definición lingüística? Soy escéptico a esa generalización".

[113] Carmen T. García, "Ernesto del Río bautiza su primer largometraje con un estreno en Praga", *La Gaceta*, 24/5/1987.

[114] Las opiniones al respecto son casi unánimes. Aunque hay cineastas que ven esta salida como algo insuficiente, la inmensa mayoría de personas vinculadas con el mundo audiovisual vasco la toman como única solución para finalizar una polémica sin sentido. Así, en este año Armendáriz declara que "el cine vasco es el cine que hacemos la gente de aquí y en esa medida todo está englobado en lo mismo", (*Argaray*, Abril, 1987). El director de fotografía Xabier Agirresarobe declara que "el cine vasco es producción ante todo", (*Deia*, 22/10/1987). Y Uribe defiende su postura de siempre: "Creo que el cine vasco es simplemente el cine que se produce en Euskadi", (*Diario Vasco*, 27/9/1987.)

interesar tanto en Cádiz como en Lisboa"[115]. Del Río, ante el inminente estreno de su película en Praga, se pregunta "si hacemos un cine lo suficientemente universal o nos hemos quedado a nivel local"[116]. Pero nada como el siguiente comentario del excelente actor de reparto Mikel Garmendia para apreciar en toda su dimensión este complejo de inferioridad que atenaza al vasco a la hora de plasmar sus inquietudes en celuloide:

> "Yo tengo algunos problemas que me limitan. A mí me gustaría saber si de verdad soy homologable para el cine del Estado. Soy consciente de que uno de mis problemas es el acento euskaldun tan marcado que tengo y me gustaría comprobar si soy capaz de interpretar a un campesino de Albacete, o a un notario madrileño..."[117].

Antes de cerrar el año 87 será interesante reseñar el modelo de "cine vasco" propugnado por el Ejecutivo Autónomo a través de una colaboración en la prensa de Eusebio Larrañaga, Director de Difusión Cultural del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco:

> "Sin entrar en los problemas de definición que persisten al cabo de seis años en el cine autóctono, el Departamento considera como cine vasco, en general, aquel que se realiza en Euskadi, hecho por personas que viven y trabajan en nuestra tierra y que aborda la temática vasca. Además, ha de ser entendido como portador de una expresión y de una significación diferenciadora de nuestra sociedad y vehículo de difusión de nuestra lengua, el euskera"[118].

---

[115] Declaraciones de Anjel Lertxundi, *Egin*, 21/5/1987.

[116] Ibidem, nota 113.

[117] Mendieta, "Mikel Garmendia ante el papel de su vida", *Punto y Hora*, 25/6/1987.

[118] Eusebio Larrañaga, "Cine vasco: una trayectoria en alza (I)", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 10/10/1987.

Leyendo detenidamente la propuesta de Larrañaga se podrían destacar tres cosas. Primero, el reconocimiento tácito de la frustrante situación creada a partir de la falta de una definición que englobe el trabajo realizado en Euskadi en los últimos años. Segundo, la utilización del cine como instrumento para la recuperación del idioma. Y tercero y más interesante, la consideración de "cine vasco" como aquel que "aborda la temática vasca", pues afecta de modo significativo al contenido de las películas subvencionadas por el gobierno autónomo. No es que a partir de ahora se haga necesario prepararse frente a ese futuro descrito por Ungría como "orwelliano-funesto". Pero sí se apodera la duda al preguntarse, ¿cómo se concreta eso de la temática vasca? ¿Cuántas ikurriñas, cuántos aizkolaris, cuántos paisajes verdes y ondulados deben aparecer en cada película para cubrir el cupo de vasquidad? El argumento empleado por Larrañaga obstaculiza cualquier afán de avance en el desarrollo cinematográfico vasco. Es fácil comprender la indignación de Enrique Urbizu cuando se ve apartado de las ayudas institucionales por el hecho de querer llevar a la pantalla una comedia. Como si buscar otra vía que la ya trillada cientos de veces denotara traición a la patria.

Por fortuna el cambio de los tiempos provocará por sí sólo que iniciativas como las de Urbizu se multipliquen y que, poco a poco, se despenalice el realizar películas de diversa factura sin la menor relación con la problemática vasca. El propio Larrañaga reconoce, años después de este escrito, las trabas iniciales impuestas y el posterior consentimiento de la inevitable evolución hacia la normalización del discurso cinematográfico en Euskadi:

> "La comisión de selección de hace diez años aquí habrá ido madurando y películas que hace diez años no se concebían ahora se conciben. De hecho yo recuerdo que *Tu novia está loca* al principio impactó un poco. Pensábamos que no iba a gustar y no se seleccionó... (...)... puede que esas películas ahora gusten más que hace diez años y de hecho *Todo por la pasta* y *Tu novia está loca* es un poco esa línea. Al cine vasco uno de los achaques que se le dan es que es un cine triste, lento... estas películas tratan de hacerlo más alegre, más

> comercial y creo que últimamente a la comisión le está gustando más este cine alegre"[119].

Tampoco se trata de sustituir la huella más o menos folklórica por un cine fácil que enganche al espectador proporcionando fuertes ingresos en taquilla. Lo importante es que a un cineasta se le valore y ayude por su talento, independientemente de los contenidos que maneje o de su particular interpretación de la realidad.

De todos modos y ya entrando en la producción de 1988, el debilitamiento del debate se intensifica aún más con motivo del protagonismo que adquiere la guerra abierta entre los productores y el Gobierno Vasco debido a diferencias irreconciliables de política cultural que se tratarán en otro momento.

Sigue habiendo, de todos modos, aportaciones de todo tipo. José Julián Bakedano, por ejemplo, propone en una entrevista una inversión de términos en la cuestión del doblaje para favorecer la consolidación de una cinematografía euskaldun:

> "Yo creo en hacer un cine euskaldun y que luego se doble al castellano y no al revés. Y la prueba de que se puede hacer es el medio-metraje que hice el año pasado, *Oraingoz izen gabe*, que gustó mucho a la población euskaldun porque, de repente, se da cuenta de que está dramatizado desde el propio idioma, y no desde otro, y luego puesto en un euskera muy correcto por efecto del doblaje. Son dos cosas muy diferentes"[120].

Pero esta visión ilusionada que todavía mantiene Bakedano forma parte ya de otra época. En estos momentos si algo se ha ido imponiendo es la desilusión, el pesimismo y una imagen definitivamente alejada del triunfalismo de antaño. El actor Patxi Bisquert declara que "aunque tengamos veinte títulos, el *boom* del cine vasco es un *bluff*"[121]. El director Ernesto

---

[119] Entrevista a Eusebio Larrañaga, 27/10/1992.

[120] Z. P., "J. J. Bakedano o la apuesta por la base", *Punto y Hora*, 24/3/1988.

[121] Declaraciones de Patxi Bisquert, *Diario Vasco*,

Tellería, durante el rodaje de *Eskorpion*, destaca el estado embrionario en el que se halla la producción vasca, señalando que "ahora estamos poniendo las bases de una industria que, en un futuro dará sus frutos"[122]. Enrique Urbizu tampoco se muestra demasiado optimista ya que en su opinión "el panorama para hacer cine en el País Vasco es desolador"[123] y no hay un estilo que defina la actividad desarrollada hasta ahora:

> "Sí existe un cine vasco, lo que no es un estilo vasco. En este sentido no existe un cine vasco todavía y temáticamente tampoco. Si un vasco cuenta la historia de la revolución mejicana ¿es cine vasco o no? Por eso yo no sé cuáles son los parámetros que definen al cine vasco"[124].

El año se cierra como viene siendo habitual en el marco del Festival de San Sebastián. La presencia de dos películas, *Ander eta Yul* y *Viento de cólera*, además del Maratón de Cine Vasco, ambientan la rueda de prensa protagonizada por el Director de Difusión Cultural del Gobierno Autónomo, Eusebio Larrañaga. En medio de este desalentador panorama, Larrañaga aprecia sin embargo un avance sustancial y presenta la muestra de cine del festival "como una manifestación del nivel que tenemos en Euskadi"[125], poniendo como ejemplo *Ander eta Yul* película que "cuenta casi a un cien por cien con técnicos y actores que viven y piensan aquí"[126].

Pero está claro que la situación no invita precisamente al optimismo. Un balance del año indica que el número de películas se ha mantenido respecto a años precedentes y que el

---

13/6/1988.

[122] Declaraciones de Ernesto Tellería durante el rodaje de *Eskorpion*, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 22/5/1988.

[123] Tito Pereda, "Enrique Urbizu: El panorama para hacer cine en el País Vasco es desolador", *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 19/8/1988.

[124] Ibidem.

[125] Declaraciones de Eusebio Larrañaga, *Diario Vasco*, 23/9/1988.

[126] Ibidem.

nivel de calidad medio ha sido aceptable, sin cintas que destaquen excesivamente. Fiel reflejo de la ausencia de talento que atenaza a la cinematografía de Euskadi en estos momentos es que durante 1988 la firma de acuerdos y convenios cobra más interés que el seguimiento de las películas estrenadas en las salas[127].

Este desencanto se manifiesta también en las distintas opiniones que sigue generando el debate sobre la identidad de la cinematografía autónoma durante el año siguiente. Pocos son los intentos de seguir defendiendo unas señas que sirvan para unificar esfuerzos. Más bien se impone un afán liberador que rompa esos criterios clasificatorios contemplados ahora como auténticas telas de araña que asfixian allá donde se posan. El temor a caer en un cierto localismo se ha transformado en un deseo apasionado de conocer y experimentar con otras cosas. En el estreno de *Eskorpion*, Ernesto Tellería responde de este modo a una pregunta sobre el "cine vasco":

> "No me gustan las etiquetas. Yo quiero hacer cine y punto"[128].

Alfonso Arandia, en el rodaje de su ópera prima, *El anónimo*, se expresa de modo parecido:

> "No sé si se me puede incluir en el cine madrileño o en la cinematografía vasca, que no tengo muy claro hasta qué punto engloba un modo de hacer. Los títulos son un añadido que encierra y yo quiero hacer un cine más abierto. No me gustaría que fuese localista"[129].

Juan Ortuoste, que junto a su compañero Rebollo, había intentado infructuosamente el desbloqueo en los primeros tiempos con *Siete Calles*, encuentra ahora terreno abonado para

---

[127] Así, Juanba Berasategi señala que "han sido mayores los éxitos de organización interna del cine vasco que los de cartelera", *Egin*, 13/1/1989.

[128] Declaraciones de Ernesto Tellería tras el estreno de *Eskorpion* en Gasteiz, *Egin*, 21/1/1989.

[129] Carmen Alonso. "Arandia: "Apuesto por el cine comercial"", *Deia*, 31/12/1989.

materializar sus viejas aspiraciones. Su film, *El mar es azul*, rodado a caballo entre Praga y Bilbao, evitando cualquier referencia a la realidad socio-política de Euskadi es una buena prueba de ello:

> "Queríamos empezar a rodar historias que tengan que ver con situaciones que se viven fuera de aquí. Sales un poco del ombligo y tomas argumentos que tienen que ver con los países donde ruedas"[130].

Esta actitud no es de todos modos generalizada. Antton Ezeiza, por ejemplo, estrena su primer largometraje producido en Euskadi y se mantiene firme en sus reivindicaciones de siempre[131]. Y Tellería, que había declarado en el Festival de Murcia su disconformidad con ser catalogado como director vasco, pues su interés se centraba en realizar cine español, se ve obligado a matizar unos comentarios que aún en esos momentos son muy peligrosos[132].

---

[130] Declaraciones de Juan Ortuoste al finalizar el rodaje de *El mar es azul*, *Deia*, 12/2/1989.

[131] En la presentación de la película Ezeiza declara que "una cinematografía que empieza necesita, como los niños pequeños, algo que regule su identidad y lo distinga de los otros", (*Egin*, 26/2/1989). Evidentemente, para Ezeiza ese "algo" es el euskera.

[132] El director justifica así los comentarios sobre su pertenencia al "cine vasco": "En un momento dado un periodista del diario catalán *Avui* me acusaba de no realizar el cine que ellos tienen conceptuado como vasco. De no tocar problemas políticos. Entonces fue cuando yo le dije que si para él era eso el cine vasco yo no tenía ninguna intención de hacer cine vasco". Más chocante resulta todavía la explicación concerniente a su labor como cineasta español: "La única diferencia que puede haber entre el cine que yo hago y el que se hace en Madrid, es prácticamente nula. La única diferencia que puede existir realmente, aparte del paisaje, más o menos diferente, que se puede localizar en áreas próximas a mí mismo, o sea, la otra es el idioma. Que vamos, que hacemos cine español." De todos modos el cineasta concluye sus polémicas reflexiones volviendo al redil del solar patrio: "Yo hago cine vasco, porque parece claro que mientras sea el director vasco y el capital de la producción sea mayoritariamente vasco, el producto será vasco, aunque no sea de cine político". Declaraciones de Ernesto Tellería, *Egin*, 16/3/1989.

1.5. Recapitulación. La polémica hoy.

Pero es evidente que los tiempos han cambiado. El camino está abierto a obras alejadas de los manidos contenidos que han caracterizado a la producción vasca desde sus comienzos. El anuncio, además, de la creación de una sociedad pública durante el Festival de Cine de San Sebastián, marca el inicio de un concepto radicalmente distinto al mantenido hasta ahora con las subvenciones a fondo perdido. El "cine vasco" que se adentra en los 90 se parece ya muy poco a esa joven cinematografía que paseaba con orgullo títulos como *Tasio*, *Akelarre* o *La fuga de Segovia*. Pero antes de despedir esta época reconsideremos la situación. ¿Cómo queda hoy en día el debate? ¿Se ha logrado crear una cinematografía diferente? ¿Existe el "cine vasco"?

Al plantear estas preguntas a varios de los protagonistas del fenónemo cinematográfico en Euskadi, se reabre de nuevo una discusión que sólo genera contradicciones y que yace apartada en un rincón oscuro, pues su sola presencia molesta demasiado.

De entrada, y en un intento evidente de desdramatizar la cuestión, se ha impuesto de manera generalizada la definición del "cine vasco" como cine producido en Euskadi. Ya hemos visto que esta salida, a pesar de las lagunas que ofrece, se presenta como la única fórmula posible para zanjar una discusión interminable. Así, el productor Ángel Amigo manifiesta que "siempre he definido el cine vasco en función del origen de su producción"[133]. La directora Ana Díez se expresa de modo parecido:

"El cine vasco no es que sea un movimiento teórico.

[133] Entrevista con Ángel Amigo, 14/4/1992. Amigo, como buen productor, contempla este aspecto a través del prisma económico, destacando ante todo el fortalecimiento de una infraestuctura que posibilite la creación cinematográfica obviando cualquier tipo de especulación formal. Por lo demás, matiza su declaración despejando cualquier tipo de duda que pueda quedar: "mi trabajo no tiene ninguna intención de definir ninguna nación, ni de equiparar a través de ese tipo de definición con el cine alemán, ni con el cine francés, ni con el español, ni con nada. Es más, el cine vasco está absolutamente ligado y condicionado a toda la política que ha llevado el Ministerio de Cultura de la Administración Central."

> No hay una escuela. No se puede decir "esta película es seguro vasca". No, esta película es seguro vasca en cuanto a su producción"[134].

Ortuoste y Rebollo también se acogen a esta salida basada en la existencia de una producción estable:

> "Todo parece indicar que hay una infraestructura mínima de cine y una producción con la cual ya puedes empezar a pensar que aquí puede haber un cine que se llame cine vasco"[135].

Eusebio Larrañaga, como representante del Gobierno Vasco en tareas culturales, elude toda polémica y se desmarca hábilmente de la cuestión:

> "Nosotros rehuímos totalmente de definir el cine vasco. Simplemente para andar en casa decimos cine hecho por los vascos de esta comunidad y punto"[136].

Pero pulsando un poco más la opinión, empiezan a aparecer matices que entorpecen este frágil consenso. Por ejemplo, Juanba Berasategi, aun estando de acuerdo con la definición "oficial"[137], se muestra disconforme con el trato dado al euskera:

> "Soy de los que opinan que evidentemente las versiones originales deberían hacerse en euskera. Lo digo por todo lo que comporta el idioma dentro del espectro cultural. Es diferente reir, llorar, o hacer ironía en castellano, en inglés o en

---

[134] Entrevista con Ana Díez, 8/5/1992.

[135] Entrevista con Juan Ortuoste y Javier Rebollo, 23/7/1992.

[136] Entrevista con Eusebio Larrañaga, 27/10/1992.

[137] "Para mí, la definición más clara es ésa. El cine hecho con todos los problemas del país en un país determinado, en este caso Euskal Herria". Entrevista con Juanba Berasategi, 8/9/1992.

euskera"[138].

Antton Ezeiza es referencia obligada en este punto. En el sondeo realizado para contrastar las opiniones sobre el concepto de cine vasco, Ezeiza, harto como casi todo el mundo de este debate, declinó polemizar sobre esta cuestión citando un antiguo artículo suyo vigente para él hoy en día. El texto, fechado en 1985[139], analiza los elementos indispensables a la hora de fijar una definición. El director vasco centra su estudio en tres partes diferentes; el euskera, la especificidad estética y la identidad y contenido.

El primer apartado, **el euskera**, se abre con una frase que supone toda una declaración de principios; "Para mí, no hay duda: El Cine Vasco es en euskera". Los "planteamientos *territoriales*" basados en la cohabitación de otras lenguas en Euskadi y los planteamientos *"temporales"* que registran el escaso número de cineastas vascoparlantes, no convencen a Ezeiza que ante todo pretende "evitar que las justificaciones de nuestra incapacidad se presenten como argumentos científico-culturales para suprimir la exigencia del euskera". En ese sentido, "la *estadística* sobre el uso cotidiano de una lengua no puede justificar el empleo de otra distinta de la propia en obras que se reclamen vascas". Sólo casos excepcionales o coyunturales dan cabida a este verismo en el uso del idioma. Ezeiza pone el ejemplo de *La balada de Cortez* film de Robert Young donde un chicano es perseguido y condenado a muerte a partir de un error en la comprensión del inglés. O el caso de *Companys* de Josep María Forn, donde los torturadores del presidente de la Generalitat no hablan catalán.

Tampoco es argumento válido para Ezeiza el aspecto comercial ya que por un lado "existe el subtitulado" y por otro, nadie niega la viabilidad de cinematografías como la polaca, la sueca o la húngara, en función del número de hablantes en dichos idiomas.

---

[138] Ibidem.

[139] Antton Ezeiza, "Reflexiones para un debate sobre el cine vasco", *Enciclopedia Euskal-Herria. Historia y Sociedad*", Caja Laboral Popular-Lan Kide Aurrezkia, 25 Aniversario, 1985, t. II, págs 354-359. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág 567, el texto completo.

Finalmente Ezeiza cuestiona la "versión" en euskera de películas concebidas en otro idioma. Esta medida sólo puede ser un "remedio transitorio", pues el idioma en el terreno de la creación es algo más que un instrumento de comunicación. El uso del euskera puede generar en el cine "estructuras de construcción, asociaciones peculiares, alcanzando en lo profundo hasta la concepción íntima del *montaje* y, en lo externo, a un modo distinto de *interpretación*, toda una *dramaturgia* propia". Esta es, en suma, la conclusión del primer apartado:

> "Esa debe ser la base de toda Cultura Nacional que se quiera distinta y a la vez aspire a enriquecer el acerbo de la Humanidad -violentado hoy para hacerlo uniforme- y no tan sólo tranquilizar a tanto teórico español y francés que temen más a la diversidad que a la muerte de lo que no es idéntico a lo suyo".

El segundo apartado, **La especifidad estética,** está articulado en torno a una serie de preguntas con las que Ezeiza pretende iniciar "una indagación sobre las relaciones entre los vascos y la luz, su sentido de las formas y del ritmo, de la apropiación del espacio...". Lo malo es que esta investigación queda en unos interesantes interrogantes vacíos de contenido, ya que no incluyen una respuesta[140]. El punto finaliza con un deseo que no se ha convertido en realidad:

> "...la tarea de los cineastas vascos de hoy, afortunados en el fondo de tener tan inmenso pasado y, a la vez, tan inexistente tradición en lo que se refiere en concreto al cine, es precisamente la de articular una estética propia."

[140] Estos son los interrogantes abiertos por Ezeiza en la búsqueda de una estética vasca; ¿Existe una "luz vasca" que sugiera un estilo fotográfico? ¿Hay en nuestra pintura y escultura -de vanguardia o de la noche de los tiempos- claves para un mundo propio de formas, colores y volúmenes? ¿La actitud ante la vida y los sentimientos justificaría un juego escénico diferente o, al menos, una manera concreta de establecer la actuación de los actores? ¿Cabe inspirarse en nuestro teatro, nuestra poesía oral, nuestra música o nuestra danza...?

En el tercer y último epígafre, **Identidad y contenido**, Ezeiza, aunque se presenta como un artista que cree firmemente en "la Libertad y en las inextricables relaciones que existen entre angustia y creación", reconoce que las circunstancias históricas de Euskadi le llevan a un cine de compromiso total con la realidad política vasca:

> " En las actuales circunstancias, y seguramente por muchos años, la Cinematografía Nacional Vasca, si quiere ser parte real y coherente de la Cultura Nacional Vasca, y ésta a su vez corresponderse, como es incuestionable para ser válida, con la situación histórica de nuestro Pueblo, sólo puede ser una Cinematografía de Liberación en el más amplio, eso sí, sentido de las palabras: rescate de nuestra Identidad y conquista de la Soberanía que la haga resplandecer. (...)
>
> Quizá sea maximalista exigir una temática preocupada por la búsqueda de nuestras más íntimas señas, respetuosa con nuestro combate secular y presente, proclamadora de nuestra realidad como Nación.
>
> Pero no lo es tanto plantear esta exigencia en su forma más limitada y expresándola en términos de negación: una temática que no perpetúe la opresión."

Con esto dejamos a Ezeiza, pues el resto del artículo es una visión muy personal y regida por las ideas que ha desarrollado en los tres apartados, del cine realizado en Euskadi hasta ese momento. Si seguimos con nuestro sondeo nos encontramos con otros miembros de la "vieja guardia" que defienden en la actualidad posturas teñidas de escepticismo y desilusión.

Alfonso Ungría, por ejemplo, recuerda que la aventura del cine en Euskadi empezó con mucha fuerza, aunque con el tiempo se ha ido debilitando y "el entramado industrial y comercial del cine vasco se ha quedado demasiado casero en sus intenciones y en su producción"[141]. Su crítica más dura se centra en los contenidos, aspecto que ya trató en el artículo

[141] Entrevista con Alfonso Ungría, 6/5/1992.

de "Cambio 16"[142]:

> "Hay cierto provincianismo. Los proyectos son muy folklóricos. Creen que apoyando lo más racial y lo más folklórico del país se está haciendo más patria. Cuando a veces, la problemática más personal y más del pueblo es absolutamente exportable, pero con un tratamiento y con una forma lo más internacional posible. A mí me da la sensación de que muchas películas que se subvencionan tienen una cosa un poco ramplona. Para que nos entendamos, a mí me han llegado algunos guiones de allí en que los protagonistas son pelotaris que luchan por el frontón de su pueblo... Yo no digo que no se pueda hacer una película con pelotaris cojonuda, pero da una cosa y dices ¿por qué tiene que ser sólo eso?"[143].

Pedro Olea no oculta tampoco un cierto desencanto al revivir unos inicios esperanzadores que, según él, se han ido apagando hasta desaparecer:

> "Lo que hace una cinematografía más que nada es la industria. Industria ha habido durante unos años, unas pocas películas subvencionadas por el Gobierno Vasco y casi se ha acabado. Ha sido una posibilidad de cine vasco lo que ha habido más que un cine vasco en sí"[144].

Otro histórico, Fernando Larruquert, contempla la creación de un cine realmente vasco, como una labor que todavía está esperando su turno para iniciar el camino:

---

[142] ver nota 84.

[143] Ibidem. Más interesante, y desde luego de una lógica aplastante, es su solución a la agria polémica sobre el idioma en el que debe expresarse el cine realizado en Euskal Herria. "En principio habría que apoyar las películas que tuvieran posibilidad de verse, sean en euskera o en castellano, creo que eso da igual. Yo ahí sería más liberal".

[144] Entrevista con Pedro Olea, 6/6/1992.

> "Para mí, para que se pudiera llamar cine vasco tendría que ser algo que derive de nuestra cultura. No solamente el tema. Hay formas de expresión y si no, hay que investigarlas y si no, hay que inventarlas. (...) Es un tema de echarte a pensar y decir, bueno, si no existiera el cine y se inventara aquí... ¿cómo sería?"[145].

Imanol Uribe, alejado del ambiente cinematográfico vasco desde los tiempos de *Adiós, pequeña*, plantea el tema con esa frialdad que sólo proporciona la distancia:

> "Esto obedece un poco al planteamiento general del cine español que tampoco tiene unas señas de identidad tan específicas. Creo incluso que en todo el mundo ya no existe. Todo fue producto de una época, una época de vanguardias, pero a partir de los años setenta y ochenta, con la irrupción de los medios de comunicación se ha diluido un poco todo eso. (...) Ahora hacer una película implica una apuesta personal, no es una apuesta colectiva, no veo esto posible. ¿En qué se diferencia el cine inglés del americano? Hay unas características culturales propias pero no tan claras y determinantes como antes y en el cine vasco yo creo que menos, porque además necesita recurrir al cine español de alguna manera. (...) No veo que exista una idiosincrasia propia del cine vasco pero tampoco creo que la haya en el cine español"[146].

---

[145] Entrevista con Fernando Larruquert, 22/7/1992.

[146] Entrevista con Imanol Uribe, 15/6/1992. El distanciamiento y el hastío del director vasco se hacen patentes al ser interrogado sobre la vasquidad de su último largo *El rey pasmado*: "Yo nunca he pretendido que sea cine vasco o que deje de serlo. Quiero decir que me da un poco igual, con que sea cine...". Igualmente al tratar el tema del euskera y el cine, sus declaraciones revelan una oposición libre de gratuitas concesiones a la galería que de entrada, por sinceras, se agradecen y que, evidentemente, son fruto de este alejamiento del director vasco con respecto al panorama cinematográfico de Euskadi:

"Yo no tenía esa capacidad de poder hacer películas en euskera no hablando euskera. Me parecía un poco absurdo y además existe otro componente, el industrial. Si me parece muy

Anjel Lertxundi comparte esta sensación de frustración en cuanto a los escasos rasgos de identidad que ha generado el cine realizado en Euskadi en los últimos años:

> "Esos rasgos diferenciales no existen ni en televisión, ni en el cine vasco, digo en términos generales. Y ésa es la gran apuesta. Cuando tú enciendes la televisión y sabes, en cuanto ves la primera imagen, si aquella película es italiana, si es inglesa o es mejicana. E inmediatamente identificas el modo de hacer. Ese rasgo diferencial no lo tenemos todavía. Eso únicamente se hace a base de tradición y a base de muchísimos años de hacer cine. Yo desconfío de que lo vayamos a lograr"[147].

Y en el tema del euskera, Lertxundi defiende, como en sus trabajos, un cine que hable en este idioma, aunque por motivos diferentes a los esgrimidos por Antton Ezeiza:

> "Yo no me lo planteo ni como reto ni como apuesta. Si es que hay alguna productora que me pueda financiar una película lo hago naturalmente; ése es mi medio de comunicación"[148].

Montxo Armendáriz, como muchos de los cineastas encuestados, recalca la diferencia existente entre el producto resultante en Euskadi a partir de estos años de intensa actividad cinematográfica y la definición de un "cine vasco" que comporte en sí mismo un estilo propio:

> "Yo entiendo que si cine vasco lo equiparamos un poco a las escuelas que ha habido de cine, como se ha hablado del "free cinema británico" o del

---

difícil ya de por sí sacar películas en castellano, pues sacarlas en euskera al mercado tiene que ser un mercado limitadísimo (...) En el caso concreto de *La muerte de Mikel* se llegó a distribuir en euskera pero era mínima la repercusión que tenía..."

[147] Entrevista con Anjel Lertxundi, 23/9/1992.

[148] Ibidem.

"neorrealismo", como escuelas de cine que han surgido en una época y en un momento concreto, yo creo que el cine vasco como tal no existe. Es decir, que no tiene unas connotaciones comunes a todos los que hacemos cine en Euskadi, que no tiene un estilo coherente en todas las películas, etc. Para mí existe un cine vasco si por cine vasco se entiende el cine hecho en Euskadi, por todos los que hacemos cine en Euskadi"[149].

Por lo demás, Armendáriz lamenta la ocasión perdida de asentar una cinematografía dotada de un carácter original y propio:

"*Ama Lur*, así como otra serie de películas, han sido emblemáticas en el sentido de intentar buscar una forma propia y autóctona de cómo hacer cine, de cómo la lengua, de cómo la cultura, pueden reflejarse a través de un lenguaje cinematográfico diferente. Yo creo que esto que se planteaba en *Ama Lur*, y que después en algunas películas se ha ido desarrollando, desgraciadamente no lo hemos hecho casi nadie. Es decir, se ha ido más a un cine convencional, a un cine ortodoxo de lenguaje más universal y no ha habido, ni siquiera por parte de los directores, un entendimiento para intentar

[149] Entrevista con Montxo Armendáriz, 11/10/1992. En la conversación, Armendáriz explica por qué, a su parecer, la producción vasca no ha llegado a constituirse en un movimiento artístico con un estilo diferenciado; "El cine en Euskadi surgió más como una posibilidad económica y real de hacer cine aquí, que como una respuesta de la gente frente al sistema establecido de la propia cinematografía mundial o española en general. Es decir, el "free cinema" o el "nuevo cine alemán" surgieron como un enfrentamiento a un estilo que había en Hollywood, en un momento concreto o como una serie de valores que rompían con el lenguaje establecido, como la "nouvelle vague". Es decir, que eran propuestas ya de partida más pensadas, desde el punto de vista cinematográfico. Entonces eso aglutinaba, aunque sea momentáneamente, porque estos movimientos duraban ocho o diez años... pero como movimientos, en un principio eran la aglutinación de una serie de directores que se enfrentaban a una nueva forma de lenguaje cinematográfico o a una nueva forma de industria... Aquí nunca se dio eso."

> buscar este nuevo lenguaje que podría ser diferente a la hora de contar. Yo creo que nos hemos quedado simplemente en las historias y en la propia utilización o no del euskera, que eso de alguna forma sí condiciona el propio lenguaje cinematográfico, pero ha sido un intento muy pequeño y un acercamiento muy restringido a lo que podía haber sido esto"[150].

La aventura del cine en Euskadi no se entiende sin el rastreo pormenorizado de esta larga polémica. En la actualidad, ya se ha podido comprobar, basta lanzar al aire ciertos interrogantes para resucitar de nuevo una discusión que no acaba de ser superada. La búsqueda de una identidad que facilitara la clasificación del cine realizado en el País Vasco dentro de una escuela o estilística determinada, sólo ha servido para crear a lo largo de estos años un torrente de opiniones y un sinfín de enfrentamientos. Tanto debate no ha servido para alcanzar un acuerdo. Más bien, todo lo contrario. La pugna interna entre las distintas posiciones ha creado un ambiente confuso en el que reina a menudo la contradicción. El cineasta vasco se ha movido más en el terreno de los deseos que en el de los hechos reales. Muchos han defendido las

[150] Curiosamente Armendáriz, que no ha sido un cineasta proclive a la utilización del euskera en el cine, se decanta en esta entrevista por esta vía, destacando su papel prioritario en ese repetido intento de plasmar en celuloide la eternamente debatida identidad vasca. Si se compara la polémica a partir del rodaje en castellano de *Tasio* con las declaraciones que vienen a continuación, el lector podrá constatar lo resbaladizo del terreno en que estamos caminando, el mar de contradicciones al que nos hemos abandonado: "Creo que el euskera condiciona mucho. La duración de los planos, el ritmo, la propia encatenación de planos está muy ligada a la expresividad del actor y a lo que está diciendo. La utilización de un sonido diferente a la hora de hablar condiciona la propia duración de plano y condiciona mucho el propio ritmo dentro de la secuencia.(...) Aparte de esto, está el hecho de que el hablar en euskera supone la aceptación un poco implícita de una cultura que tiene unos cauces que no son los que pueden tener otras culturas y que se puede trasvasar a la misma forma de contar lo que estás contando. En esta medida es donde creo que se ha indagado muy poco, pero que realmente si se hubiera indagado más, podían haber surgido formas nuevas de lenguaje cinematográfico que hubieran tenido más que ver con un cine vasco como escuela, como estilística..." Ibidem.

posibilidades del euskera para llegar a ese lenguaje propio, pero nadie ha filmado algo diferente en ese idioma. Las interesantes teorías de Larruquert y Basterretxea no han cobrado vida en una película comercial. Esas preguntas sin respuesta que plantea Ezeiza en sus "Reflexiones para un debate sobre el cine vasco" reflejan la impotencia de esta desesperada búsqueda.

El cine de Euskadi ha pretendido surgir de la nada totalmente formado, con un estilo muy determinado y a poder ser innovando, con un aire de frescura, el rancio y carcomido panorama cinematográfico mundial. Un estilo digno y definido es resultado de muchos años de trabajo y de experiencia, algo que no le sobra precisamente a este joven cine. La producción de los ochenta, teniendo en cuenta la falta de una tradición cinematográfica, puede considerarse un milagro. Bastante se ha logrado en estos pocos años de actividad artística. Es cierto que se ha echado de menos un espíritu de compañerismo entre los cineastas que hubiese sido imprescindible a la hora de unificar criterios. Pero los resultados han sido muy positivos, con una nómina amplia de buen cine y si no se ha logrado definir un estilo medido por unos criterios de producción homogéneos, por una estética propia o por una articulación del lenguaje cinematográfico especial, por lo menos se han sentado las bases de un futuro en que eso pueda ser posible.

1.6. Epílogo. El cine de Euskadi en los noventa.

Cuando más apagada está la producción en Euskadi y más evidente es el divorcio entre cineastas y responsables de Cultura[151], un grupo de directores jóvenes y brillantes han entrado en escena sorprendiendo con un cine provisto de unos niveles de calidad muy notables. Películas como *Todo por la pasta*, *Vacas*, *Alas de mariposa* o *Acción Mutante*, han despertado la admiración allá donde han ido, consiguiendo que la filmografía vasca haya levantado el vuelo recuperando de nuevo su prestigio.

[151] Valga de ejemplo esta breve afirmación con la que el Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, Joseba Arregi, presenta la Jornada de Cine Vasco del Festival de San Sebastián: "Esa cosa que se llama cine vasco existe, aunque no lo parezca". Declaraciones de Joseba Arregi, *El Mundo*, 25/9/1992.

Mientras, el rumbo que se ha ido tomando en los últimos años de la década de los ochenta, se estabiliza de forma definitiva. El contenido político se ha visto apartado por un cine de planteamientos mucho más abiertos. Hacer comedias, por ejemplo, ya no es un sacrilegio. Ahí están *No me compliques la vida*, *Siempre felices* o *El anónimo*. Imanol Uribe ha alcanzado su plena madurez con *El rey pasmado*, film ambientado en la corte de Felipe IV. Y Ángel Amigo se ha hecho cargo de la producción de films como *El invierno en Lisboa* y *El sol del membrillo* que, evidentemente, poco tienen que ver con la realidad vasca.

Los verdaderos protagonistas de estos primeros años de los noventa son Enrique Urbizu, Julio Medem, Alex de la Iglesia y Juanma Bajo Ulloa. Poseedores de un innegable talento, mantienen una verdadera lucha con los responsables de Cultura del Gobierno Autónomo que, incomprensiblemente, no están apoyando su trabajo, lo cual afecta directamente a la definición de "cine vasco" como cine de producción vasca, ya que sin estos autores el historial cinematográfico de Euskadi en estos últimos años carece de sentido. Ellos de todos modos reniegan de la etiqueta "cine vasco" e incluso de los afanes de la crítica especializada para englobarles en un nuevo grupo. Y es que hay cierta tendencia a unirlos basándose en que la violencia habitual de sus películas es un reflejo de la tensa realidad de Euskal Herria, cuando sus tendencias obedecen más al gusto por realizar un cine comercial con posibilidades reales de llegar al público[152].

Enrique Urbizu, director de *Todo por la pasta*, un apasionante y sanguinario thriller ambientado en Bilbao, refiriéndose al cine de Euskadi comenta que "como género, no creo ni que deba existir. Al cine no conviene ponerle etiquetas"[153]. La idea de "clasificar" a esta joven generación

[152] "...más allá de la simple coincidencia geográfica, ciertamente existe un substrato común que une *Vacas*, *Alas de mariposa* o *Todo por la pasta*. Conscientemente o no, todos estos fims reflexionan -desde las parcelas de la historia, el psicoanálisis o el cine negro- acerca de las raíces de una violencia tan profunda y arraigada que puede parecer innata pero, en cambio, existe su exorcismo." Esteve Riambau, "*Acción mutante*", *Dirigido*, núm. 209, enero-1993.

[153] Luis Alfonso Gámez, "Enrique Urbizu: Mi cuerpo pide cine de terror", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*", 14/8/1991.

despierta su rechazo más absoluto y lo cataloga como un invento periodístico:

> "Me parece una coña, porque no tenemos nada en común, salvo que somos vascos y amigos, pero nuestro cine es distinto. Julio y Juanma escriben sus películas y yo no, Alex es un gamberro interestelar con un sentido del humor bestial. Yo soy más cerebral. Pero ha servido para que los medios se ocupen de nosotros. Así que, benditas sean las etiquetas"[154].

Medem, autor de *Vacas*, se manifiesta en el mismo tono, declarando que "no deseo ni creo llevar ningún tipo de estandarte"[155]. Y Bajo Ulloa no sólo se desentiende de la etiqueta[156], sino que reniega absolutamente de cualquier vinculación con el pasado:

> "Yo hago una distinción desde *Todo por la pasta* en adelante. Bueno desde el 91, que se estrena en agosto *Todo por la pasta*, en el Festival, *Alas de mariposa* y en enero del año siguiente, *Vacas*. Pues yo hago un antes y un después de esas tres películas. Antes había un cine y después va a haber otro. Y además lo tengo clarísimo. Y antes de esas tres películas, el cine que se ha hecho no me interesa en absoluto. Me parece cine hecho no por cineastas, sino por escritores, por poetas y por otra serie de gente que no son del mundo del cine. Algunos lo han hecho con mejor pie, otros con peor, pero la verdad es que no era para mí cine ni me interesaba. Ni a mí, ni creo que al público,

---

[154] Declaraciones de Enrique Urbizu, *El Mundo*, 6/2/1994.

[155] Iñaki Sarriugarte, "Julio Medem, el cine desde y para sentimientos", *Academia*, 5/1992.

[156] "...tampoco creo que se me pueda aplicar la etiqueta de "cine vasco". El cine es internacional, y lo que he intentado con *Alas de mariposa*, y voy a continuar en las siguientes, es que todo el mundo pueda entenderme. ¡Localismos, fuera!" Diego Muñoz, "Bajo Ulloa estrena "Alas de mariposa", ganadora en San Sebastián", *El País*, 18/10/1991.

exceptuando dos o tres películas"[157].

En fin, parece claro que ya nada es como antes. A la variedad de temas tratados, se unen unas declaraciones sobre la producción vasca impensables diez años atrás. Pero estos jóvenes cineastas deben mucho a estos esfuerzos iniciales y no serían lo que hoy son, sin este ambiente gestado lentamente desde los años setenta. Lo importante, a pesar de los numerosos y graves problemas que están asfixiando a la industria audiovisual, es que al cine que se realiza en Euskadi le sobra talento para seguir en pie. Desbloqueadas en gran medida además, ciertas tendencias que constreñían la producción, el futuro, a pesar de todo, se deja ver con un aire de optimismo.

[157] Entrevista con Juanma Bajo Ulloa, 19/8/1992.

PARTE SEGUNDA

LAS RELACIONES CON EL PODER

2. LAS RELACIONES CON EL PODER

2.1. Introducción. Los primeros intentos de asentar una industria.

El fenómeno cinematográfico en Euskadi va estrechamente ligado a las ayudas que va a dar, partir de 1981, el Gobierno Vasco al hacerse cargo de las competencias en materia de cine. A partir de este momento surge una filmografía extensa y susceptible, con mayor o menor éxito, de competir en el mercado frente a un público dispuesto a pasar por taquilla para consumir ese producto. Sólo así se entiende el auge de un cine que realiza en la década de los ochenta, prácticamente de la nada, treinta y cinco largometrajes, mientras otros lugares del Estado con más facilidades y tradición, como Cataluña o Andalucía, se ven incapaces de generar una producción que adquiera el protagonismo de la vasca.

El cine en Euskadi nace como un proyecto con evidentes connotaciones políticas. Su origen es fruto de una inquietud social que tiende a reafirmar el hecho diferencial vasco reprimido durante la dictadura franquista y su existencia viene determinada por el interés del gobierno autónomo de eternizar una imagen del pueblo vasco. Con *La fuga de Segovia*, *Siete Calles* y *Agur Everest* se inicia un proceso de buenas relaciones entre artistas y políticos que va a ir degenerando lentamente hasta llegar a la aparición de Euskal Media, un punto y aparte con respecto a la financiación pública del cine en Euskadi. Pero antes de relatar la historia de las complicadas relaciones existentes entre los cineastas y los gobernantes desde 1981 hasta hoy, mostraremos el largo y penoso camino que deberán recorrer los cineastas vascos hasta llegar a estas primeras ayudas.

Retrocediendo bastante en el tiempo, un artículo tan insólito como ingenuo revela en tono desenfadado cómo se llevó a cabo la financiación de *Pelotari*, cortometraje realizado por Larruquert y Basterretxea poco antes de lanzarse a la aventura de *Ama Lur*:

> "Ha sido curiosa la forma cómo Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert han recolectado dinero para realizar *Pelotari*. Nos lo comentaron en el ágape de

Muñatones. Va Néstor y le dice a un amigo suyo económicamente fuerte:

- Oye, a ti 30.000 pesetas ni te van ni te vienen. Vamos a hacer *Pelotari* con el dinero de los amigos.

Y así sucesivamente.

Hasta que por fin cosecharon las 200.000 y pico que necesitaban para el film. Néstor añadía, con esa sonrisa suya tan expresiva.

- Las donaciones eran a fondo perdido, pero estoy seguro que les vamos a devolver a todos su dinero. Mejor aún: creo que obtendrán alguna ganancia"[158].

Ama Lur se produce de modo parecido. En un principio se recurre a una lista de posibles contribuyentes y se mandan por correo 4.000 circulares explicando el proyecto e invitando a sufragar los gastos. Sólo recibieron 45 respuestas sumando un capital de 125.000 pesetas. El aspecto económico tendrá que abordarse de un modo distinto:

"- Nos reunimos en Elorrio, Andoni Esparza, don Castor Uriarte, Iñaki Hendaya y yo. De aquella reunión se llegó a los siguientes acuerdos:

1) Constituir la sociedad Distribuidora Cinematográfica Ama Lur, S.A.

2) Que esa sociedad fuera totalmente popular por lo que se emitirían acciones por valor de 100 pesetas cada una.

3) Que el lema de la película sería: "Película del pueblo hecha por el pueblo".

Allí se hizo la aportación inicial para la sociedad con un total de 302.000 pesetas, y era el momento de echar a andar"[159].

[158] Entrevista a Fernando Larruquert y Nestor Basterretxea, *Miqueldi*, 7/10/1964.

[159] J.L. Bengoa Zubizarreta, "Ama lur, película vasca", *Txistulari*, Abril/Junio, 1968.

La película queda terminada en septiembre de 1967. Al final han sido necesarios 2.200 socios, con una aportación de capital de 4.900.000 de pesetas y un costo total de la película que rebasa los cinco millones a los que hay que sumarle 500.000 pesetas en concepto de gastos de promoción. Con esta original iniciativa popular, evidentemente es difícil plantearse la posibilidad de lanzarse a la aventura de dotar a Euskadi de una infraestructura cinematográfica, pero no se puede negar que *Ama Lur* afirma un importante precedente en la historia del cine moderno vasco. Por desgracia, este intento entrará en vía muerta y hasta la muerte de Franco la producción vasca se va a caracterizar por su ausencia.

El fin de la dictadura abre nuevas perspectivas en el mortecino panorama cultural vasco. La recuperación de las libertades origina un auge de todo tipo de manifestaciones culturales y el cine no va a ser una excepción. Pero la particular idiosincrasia de este lenguaje artístico, que depende totalmente de altos costos económicos para subsistir, va a ralentizar dramáticamente su carrera.

Para entender las dificultades y el alto grado amateur en que se mueven los cineastas vascos en la época de la transición será útil recoger la propuesta realizada en la revista *Punto y Hora* por José María Zabala tras la experiencia de *Axut*, largometraje financiado por el industrial Luis Calparsoro[160].

[160] La importancia de Luis Calparsoro radica en que encarna a la perfección la figura del productor-mecenas que apuesta mucho antes que las instituciones públicas por la creación de una industria del cine en Euskadi. Retirado hoy en día del negocio del cine, recordó en una entrevista realizada por el autor de este estudio el 21 de agosto de 1992 aquellos turbulentos años volcado a la producción cinematográfica. Su trayectoria se inicia con la ayuda desinteresada a *Axut*, polémico film de Jose María Zabala que no llegó a censurarse ante sus escasas posibilidades de llegar al terreno de la exhibición. Sin embargo, Calparsoro obtiene, con anécdota incluida, la licencia de exhibición. En efecto, Luis se hace pasar por Néstor Basterretxea, titular en esos momentos de la marca Frontera Films y firma en su nombre los documentos que permiten la exhibición del film a cambio, eso sí, de renunciar a todo tipo de ayudas públicas. Dos semanas en cartelera aportaron, siempre siguiendo los recuerdos del industrial vasco, la ridícula cantidad de 26.000 pesetas.

A esta primera etapa en la productora Frontera Films le sigue una segunda a la que al binomio formado por Zabala y

"Por ello a través de *Punto y Hora de Euskal Herria* ha querido lanzar su convocatoria a todos los vascos que se consideren con tiempo disponible, vocación suficiente y las bases técnicas y artísticas suficientes.

Se va a crear una empresa productora de películas. Se constituye como Sociedad Anónima, a la que pueden aportar capital, y convertirse en accionistas cuantos interesados en el proyecto lo deseen"[161].

Luis Larrañaga, en una entrevista concedida poco tiempo después, habla de las dificultades materiales que entraña la realización cinematográfica y propone una vía que el tiempo se encargará de hacer realidad:

"La financiación es un problema, lo cierto es que en Euskadi cuando se ha querido algo se ha conseguido. ¿No será que no hemos concienciado a la gente? AMA LUR se hizo pidiendo participaciones y ahí está, "se hizo". Si el pueblo viera la necesidad se podría conseguir un apoyo del Gobierno Vasco dentro de un estatuto autonómico"[162].

En medio de este ambiente de entusiasmo un grupo de cineastas inicia unas conversaciones en el marco del Festival de San Sebastián de 1977 y surge la Asociación de Cineastas Vascos con el objetivo de "crear la infraestructura para una

---

Calparsoro se une Koldo Gárate. Quizá la época más feliz ya que se trabaja sin perspectiva comercial. Se lleva a cabo el corto *Muerte de un policía* con guión de Zabala y en la misma línea que *Axut* o sea, pocos medios, fotos fijas y un aire decididamente surrealista. Después Zabala se enamora perdidamente de una muchacha llamada Margarita y de ahí nace *Mensaje a Margarita* con la que se cierra esta segunda etapa tras un enfrentamiento entre Gárate y Zabala. Más adelante se hablará de la tercera y última etapa de Calparsoro con Frontera Films y con el cine de Euskadi en general.

[161] R.P. Travelling, "Hacia una productora vasca de cine", *Punto y Hora*, núm. 38, 2-8/6/1977, pág. 18.

[162] Entrevista a Luis Larrañaga, *XXV Festival de San Sebastián*, 7/9/1977.

industria cinematográfica propia"[163]. Iñaki Aizpuru, secretario general de esta nueva organización, resume los objetivos marcados durante la Semana de Cine Vasco organizada por la Universidad de Deusto en 1978. Según Aizpuru, la Asociación nace ante la necesidad de formar una estructura orgánica entre todos los cineastas para conseguir las bases mínimas que posibiliten la creación de una infraestructura. Sus objetivos, ante una Euskadi convertida en un "desierto en cuanto a estructura cinematográfica", se centran en el proyecto *Euskal-berriak*, un noticiero vasco sobre temas monográficos y el establecimiento de un tercer canal de televisión. Aizpuru resume así la visión general de la Asociación:

> "Nuestra óptica es la de crear un trabajo continuo sin darle una tendencia política determinada. Siempre que este trabajo que expresara una manifestación ideológica-cultural persiga el propósito de situar el cine vasco a la altura que necesita la propia sociedad vasca, y al nivel de otras nacionalidades del estado. Nuestro esfuerzo tiene que remontar los 40 años de franquismo que han arrasado los medios de expresión de nuestro país"[164].

Su devenir, narrado con detalle por Santos Zunzunegui[165], se caracteriza por las luchas constantes y frustrantes mantenidas en torno a la organización del Festival de Bilbao y al de San Sebastián y finaliza con un proyecto sobre la televisión vasca que no llegó a hacerse realidad. El ambiente de crispación política que enmaraña en estos difíciles años todo intento serio de desarrollar un proyecto, se palpa en los planteamientos industriales expuestos por Emergencia, una autodenominada "promotora de cine de Euskadi":

> " En el año 76, en toda Euskadi, más de 20 millones de espectadores de cine dieron un

[163] "Por el cine vasco", *Punto y Hora*, núm. 58, 13-19/10/1977, pág. 38.

[164] Declaraciones de Iñaki Aizpuru, *Egin*, 27/1/1978.

[165] Zunzunegui, Santos, *El cine en el País Vasco, op. cit.*, págs. 209-216.

> rendimiento de más de 2000 millones de pesetas. Las dos terceras partes de esta recaudación han ido a parar directamente a monopolios internacionales de cine imperialista, o bien a la burguesía centralista de Madrid. De la tercera parte restante habría que saber cuales son en verdad las empresas vascas de exhibición y su labor como servicio al pueblo vasco.
>
> ¿Qué porcentaje de todos los títulos exhibidos ese año han sido de verdad películas inscritas en la dinámica de la cultura progresista? ¿Qué parte de ese dinero ha ayudado a la producción de películas que nos hablen directamente de nuestros problemas específicos?"[166].

Este afán de construir una cinematografía desde el pueblo y para el pueblo en confrontación directa con las grandes multinacionales puede ser un hermoso ideal pero por desgracia, tal y como está montado el negocio del cine, se pierde en su propia ingenuidad. No obstante, amparada por este espíritu solidario, se pone en marcha en 1978 la serie *Ikuska*. Coproducida en un principio por la Caja Laboral Popular (sesenta por ciento) y la Fundación Orbegozo (cuarenta por ciento), esta iniciativa tiene el objetivo puesto en "encarar una realidad circundante, viva..."[167], creando a la vez una infraestructura cinematográfica vasca. La serie toma cuerpo ante la abundancia de proyectos de cine que llegaban a ambas entidades y por el contacto que mantiene Luis Iriondo, coordinador de la serie, con los responsables de los *Noticiari* catalanes mientras rodaba *Companys*. Será Antton Ezeiza quien, junto a Iriondo, lleve el peso de este proyecto de veinte cortometrajes de corte documental que si bien va a tener su importancia a la hora de consolidar un colectivo de profesionales del cine en Euskadi, va a carecer, por su escasa duración, de la consistencia de un producto capaz de llegar al público generando unos ingresos mínimos de taquilla.

La imposibilidad de dotar al audiovisual vasco de una infraestructura sólida a través de estas iniciativas, crea una corriente de opinión generalizada que ve como única salida a

[166] Emergencia, "Por el cine vasco", *Punto y Hora*, núm. 53, 15-21/9/1977.

[167] Declaraciones de Antton Ezeiza, *Egin*, 14/10/1979.

esta situación el apoyo económico de un gobierno autónomo que defienda con eficacia los intereses de Euskadi apostando por la cultura.

Néstor Basterretxea en una entrevista realizada en 1977 ya se decanta por esta opción:

> "Mientras no tengamos una autonomía seria, pienso que será difícil crear una estructura económica que respalde el cine o las artes. El apoyo a ellas tendría que venir, es el caso de Israel, de Cuba, de organismos oficiales que subvencionaran"[168].

También José Ángel Rebolledo se va a quejar del abandono de los gobernantes señalando que "el poder político no ha apoyado y además ha reprimido todo desarrollo cultural vasco"[169]. Pedro Olea arremete con fuerza contra la iniciativa privada y exige un mayor compromiso para llegar a hacer del cine vasco una realidad:

> "El cine vasco debe ser totalmente vasco y financiado en Euskadi. Cuando el capital vasco deje de estar de espaldas a todo lo que sea cultura se podrá empezar a hablar de cine vasco"[170].

A estas declaraciones se une un manifiesto realizado por los cineastas que afirma un deseo totalmente asumido en todo en el ambiente cultural vasco:

> "Ante esta realidad creemos totalmente necesaria y urgente la creación de una entidad oficial que asuma la problemática del cine en Euskadi y consideramos de sumo interés en la perspectiva del próximo ente autonómico vasco la convocatoria de una reunión para asentar las bases de un desarrollo del cine en Euskadi"[171].

---

[168] "Sobre el cine vasco (I)", *Punto y Hora*, núm. 34, 5-11/5/1977, pág. 40.

[169] Declaraciones de José Ángel Rebolledo, *Egin*, 10/9/1978.

[170] Entrevista a Pedro Olea, *Egin*, 13/9/1978.

[171] "Cineastas vascos abogan por una entidad

Sin embargo corren años todavía difíciles para la producción en el País Vasco y son frecuentes las noticias sobre planes frustrados y los lamentos de un colectivo que intenta, por todos los medios, hacer cine. Pese a todo, poco a poco, se va configurando una cinematografía que permite presagiar un futuro esperanzador. En 1979 se presenta en el Festival de San Sebastián *El proceso de Burgos*, la primera película de Imanol Uribe. La financiación del film, realizada en ese tono semiprofesional tan frecuente en la época, será compleja, pero por primera vez desde *Ama Lur*, un largometraje vasco suscitará interés y posibilidades reales de llamar la atención del público. Así relata Uribe la difícil génesis de este trabajo:

> "Estuve trabajando ocho meses en un proyecto, proyecto que al final nunca se llegó a hacer por falta de dinero y entonces llegué a la conclusión de que la única posibilidad de hacer mi primer largometraje era controlar yo la estructura económica del proyecto. Entonces lo más fácil en ese sentido era hacer una película documental que, por un lado, era mucho más barata y por otro, no requería una inversión total. En un primer momento López de Letona se ofreció a producirlo. Después falló porque cuando ya estaba todo en marcha él quería hacer la película en una línea muy determinada. El era de MC y en los presos de Burgos había cuatro grupos; MC-EMK, la Liga, EE y HB. Entonces yo lo que pretendía era hacer un documental e ir libremente, ir recabando información en las entrevistas, luego organizar ese material y que saliera lo que saliera. Hasta que hubo un momento determinado en que no se pudo seguir adelante. El pretendía condicionar el resultado final y entonces, como nos habíamos juntado un grupo de gente que creíamos en el proyecto, pues lo produjimos entre todos. Es una película que se hizo en cooperativa, desde el montador, el ayudante, amigos, mi padre, pues todo el mundo puso sus pequeños ahorros. Era

---

cinematográfica vasca", *Egin*, 14/12/1978.

una película muy barata para aquella época"[172].

El éxito de la propuesta de Uribe anima el alicaído panorama cinematográfico vasco. A principios de los ochenta se pone en marcha, entre la precariedad y el entusiasmo, la segunda fase de la serie *Ikuska*. Además, en el Festival de San Sebastián de 1980, se presenta el largometraje *Sabino Arana*. El film, dirigido por Sota y Bakedano, constituyó un rotundo fracaso de crítica y público, frenando en seco las expectativas creadas hasta ese momento. Se extendió el rumor de que la financiación de la película corrió a cargo del PNV, dato que los autores negaron con vehemencia siempre[173], mientras se dedicaban, como el resto de los cineastas, a criticar la falta de iniciativa de las instituciones y el lamentable estado del audiovisual vasco:

> "La infraestructura cinematográfica vasca, como tú la llamas, consiste en 6 directores sin empleo, 2 productores carrozas, 14 undergrounds, 1 meritorio, 1 director de fotografía muy bueno, una ausencia total de producción, distribución y guionistas y una falta de actores cinematográficos"[174].

Mikeldi, la revista del Festival de Bilbao, recoge durante la celebración del certamen de 1980 este clamor generalizado, haciéndose eco del sentir unánime de los artistas vascos por dotar al cine de una infraestructura sólida que posibilite su desarrollo. Néstor Basterretxea cree que "la televisión vasca puede salvar el cortometraje de

---

[172] Entrevista a Imanol Uribe, 15/6/1992.

[173] Así responden en una entrevista a una pregunta sobre el papel del PNV en la producción del film: "El hecho de que esta película sea sobre Sabino Arana no implica que la haya pagado el PNV. Sabino Arana es un personaje del pueblo vasco. En cuanto a la insistencia con que se nos dice que esta película ha sido pagada por un partido político podemos aportar toda clase de pruebas que contradicen esta afirmación a quienes deseen esta clase de pruebas tan vulgares, claro. Nuestra película es de una productora independiente, con capital independiente de todo lo político." Entrevista a Sota y Bakedano, *Ere*, 8/10/1980.

[174] Ibidem.

Euskadi"[175]. El manifiesto "El futuro del cine vasco...," ya visto en el primer capítulo[176], recoge esta misma idea de potenciar los aspectos industriales básicos para desarrollar con garantías el mundo del audiovisual. Gotzon Elorza, recordando las dificultades que tuvo que sortear para filmar los primeros cortometrajes de la historia del cine moderno en Euskadi, solicita el compromiso inmediato de los poderes públicos con la cultura para que su triste experiencia no se vuelva a repetir:

> "Los que nos hemos dedicado a cualquier faceta del arte en Euskadi, hemos andado siempre trapicheando para subsistir o hemos tenido que trabajar al margen de nuestra vocación artística para poder comer. Con esto, el tiempo que le hemos dedicado al cine ha sido más el que corresponde a una afición que el propio de una dedicación. No sé qué planes tendrá la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco, pero como no haya pronto dotaciones para el arte vasco -en principio, bastaría con un teléfono, una oficina y un tampón- se puede quemar otra generación artística y, entonces, habría que esperar treinta años más para poder hablar de arte vasco..."[177].

Al mismo tiempo, el pintor y cineasta José Antonio Sistiaga lamenta no poder satisfacer la petición del Centro Voltaire de Ginebra que pedía una programación de películas vascas para proyectarlas en cuatro ciudades suizas. El artista culpa de la situación a los políticos por no haberse ocupado de la organización del cine en Euskadi:

> "¡Y mira que podíamos haber mandado cine representativo! Desde las películas científicas de Rafael Treku hasta el cine etnológico de *Ama Lur*, pasando por el cine político, mi largometraje de

---

[175] Declaraciones de Néstor Basterretxea, *Mikeldi, XXII Certamen*, 1/12/1980.

[176] Véase n. 41.

[177] Isusi, "Gotzon Elorza: Un cine para el pueblo", *Mikeldi, XXII Certamen*, 2/12/1980.

> animación no figurativo y *Axut*, realizada por un músico y un fotógrafo, y todo de un país de dos millones de habitantes. Pero todo esto ha salido de una capacidad creadora individual, sin apoyo alguno, y al margen de las ideologías políticas. Y esta gente, los políticos, no quieren enterarse de la capacidad creadora de este país"[178].

Pero parece que los políticos lejos de seguir ignorando estas voces van a adoptar una postura comprometida canalizando estas inquietudes por medio de unas ayudas a fondo perdido que abren una nueva época y unas expectativas desconocidas hasta el momento en la reciente historia del joven cine del País Vasco.

2.2. Los buenos tiempos. Las primeras ayudas del Gobierno Vasco.

En efecto, tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979 y el traspaso de competencias en materia de cine a la Comunidad Autónoma Vasca, se inicia, a partir de 1981, una política de ayudas por parte del Gobierno de Vitoria a la producción audiovisual en Euskadi[179]. Esta actuación se va a

[178] Isusi, "Los políticos no se enteran de la capacidad creadora de Euskadi", *Mikeldi, XXII Certamen*, 3/12/1980.

[179] El Real Decreto 3069/1980 de 26 de septiembre sobre traspasos a la Comunidad Autónoma Vasca en diversas materias entre las que se encuentra la cinematografía dice en su anexo A) nº 7 "que la Comunidad Autónoma del País Vasco asumirá desde el momento de entrada en vigor del presente acuerdo, todas las competencias que hasta ahora ostentaba la Administración del Estado en materia de protección a la cinematografía y al fomento de la creación y la actividad cinematográfica" aunque todo lo relativo a la recaudación y aplicación del Fondo de Protección a la Cinematografía se deja para un futuro estudio y acuerdo entre Vitoria y Madrid. (publicado en el Boletín Oficial del Estado, 5/2/1981). El texto ha sido consultado en; Aranzadi, *repertorio cronológico de legislación, 1981, marginales 1 al 1075*, editorial Aranzadi, Pamplona, 1981, pág. 598-602.)

Por su parte, la Comunidad Foral de Navarra tendrá que esperar más tiempo para recibir competencias en materia de cine por parte del Estado. Por el Real Decreto 335/1986 del 24 de enero de traspaso a Navarra en materias de cultura, deportes y asistencia social y promoción sociocultural en su anexo 1, punto 2, f). se recoge "la promoción de la

centrar en tres largometrajes que se estrenan en ese año, *La fuga de Segovia*, *Agur Everest* y *Siete Calles*. Estas primeras aportaciones no obedecen a una política elaborada encaminada a desarrollar una estrategia favorable a la realización cinematográfica, sino que más bien responden a la necesidad de aprovechar una energía que brotaba con fuerza en la sociedad. Eusebio Larrañaga, en una conversación mantenida años después de estos primeros pasos, niega cualquier intencionalidad propagandística del Gobierno Vasco resaltando sobre todo la espontaneidad de estos primeros momentos:

> "A fuerza de ser sinceros, el Gobierno Vasco se encuentra con la realidad, coge el guante y empieza a organizar, incluso de forma espontánea y en el buen sentido de la palabra, caótica. Es decir, a medida que va viniendo gente se da cuenta que hay una demanda, organiza una partida presupuestaria para eso y ahí comienza. Y ahora también la mentalidad casi sigue igual. Trata de organizar pero es un poco responder a la demanda de la sociedad y de ahí tratar de enfocarlo lo mejor posible y darle un apoyo económico"[180].

Los recuerdos de Larrañaga se ciñen bastante a la realidad sólo que el proceso no es tan simple y las implicaciones políticas tienen más peso del que en principio pudiera parecer. De hecho la apuesta evidente del Gobierno Autónomo recae en *La fuga de Segovia* que recibe diez millones

---

cinematografía y el fomento de toda clase de actividades y de la creatividad artística en este campo de la cultura, la ayuda a cineclubes y Entidades culturales, cinematográficas y el apoyo a manifestaciones cinematográficas en general". (publicado en el Boletín Oficial de Navarra, 19/2/1986, pág 2.)

La traducción en hechos de estas disposiciones legales ofrece resultados diferentes en el País Vasco. Mientras en la CAV es el inicio de una interesante y cuantiosa producción de largometrajes, en la CFN sólo da lugar a un número importante de cortometrajes, sin que se contemple hasta ahora la posibilidad de involucrarse en proyectos de largometraje realizados por navarros y desde Navarra.

Véanse en el Apéndice Documental, Documento III, págs. 615 y 621, ambos decretos.

[180] Entrevista a Eusebio Larrañaga, 27/10/1992.

de pesetas frente al millón que se otorga a *Siete Calles* (*Agur Everest* no recibe ayuda hasta el año 1983)[181]. Parece claro que el carácter político de *La fuga de Segovia* genera más confianza en los pasillos del Departamento de Cultura que las escasas referencias a la realidad de *Siete Calles*. Juan Ortuoste y Javier Rebollo, directores de esta última, rememoran aquellos años con un espíritu crítico cargado no obstante de buen humor:

> "El Gobierno Vasco una vez hecha la película, entonces estaba Martín Ibarbia en el Gobierno, dio una graciosa concesión. Graciosamente se nos concedió un millón de pesetas. Diez millones a *La fuga* porque claro, *La fuga* era lo que había que apoyar. Fue una cosa cojonuda por el descontrol. Nos llega una transferencia de un millón de pesetas y a los tres días nos llega otra... ¿Qué pasa aquí? Se habían confundido y habían mandado dos y fuimos tan estúpidos de devolverles el dinero"[182].

Fernando Larruquert, director de *Agur Everest*, otro de los estrenos de 1981, tampoco guarda un buen recuerdo de las ayudas concedidas en esa época. Este pionero del cine de Euskadi abandonó las cámaras asqueado del trato recibido a la hora de financiar su película y por otros asuntos relacionados con el mundo del audiovisual:

> "Las ayudas del Gobierno Vasco, por lo menos en la época de la que te hablo eran mentira. (...)...el Gobierno Vasco a un amigo nuestro le había dado a fondo perdido una cantidad de dinero y luego otra a cuenta de no se qué. Y como son políticos y mienten más que los curas, lo cual ya es decir, entonces a

[181] Los datos sobre las cantidades otorgadas por el Gobierno Vasco en concepto de subvención proceden, mientras no se indique otra cosa, de una circular facilitada por la Consejería de Cultura que bajo el título "Kultura sorpen eta zabalkunderako zuzendaritza", contiene las cifras concedidas por el Gobierno de Vitoria desde 1981 hasta 1991. Véase en el Apéndice Documental, Documento IV, pág. 679, el listado de películas completo.

[182] Entrevista a Juan Ortuoste y Javier Rebollo, 23/7/1992.

> la expedición, después de mucho trabajar Juan Ignacio Lorente, le dieron una cantidad. Lorente, que era amigo entonces del lehendakari Garaikoetxea, no digo con esto que tenga la culpa Garaikoetxea, pero los que estaban debajo le engañaron de una forma macanuda. Se lo dije a Lorente pero no me quiso creer y después le llevé fotocopias, al cabo del tiempo, para que no armara follón; mira, el dinero que le han dado a fulano de tal para tal película, en relación al coste de la película... concretamente al PNV no le interesa de ninguna manera, y esto lo digo con letras grandes, que se informe a nuestro pueblo sobre su cultura. No le interesa en absoluto"[183].

El enfado de estos autores es bastante lógico. Las penurias que tuvieron que atravesar para llevar a las carteleras sus trabajos frustran cualquier deseo de dedicarse profesionalmente al cine. El caso de *Agur Everest* es especialmente significativo. A las dificultades propias de rodar en alta montaña hay que sumar las barreras que se levantan en el terreno de la exhibición a una película de corte documental. Ya en septiembre de 1980 se anunciaba en un medio de comunicación el estreno del film para el mes de diciembre. Pero en diciembre otra nota hablaba de problemas económicos que obligaban a retrasar el estreno. La promesa incumplida de una caja de ahorros, siempre según lo publicado en los medios, se perfila como la principal causa de este parón. Se opta por pedir un crédito de cinco millones y, fiel reflejo del voluntarismo de estos tiempos, se piensa "salir del bache" con la venta del póster (al precio de quinientas pesetas) y la posterior distribución del libro y de la película[184]. Por fin, *Agur Everest* logrará estrenarse en 1981 obteniendo posteriormente una subvención del Gobierno Vasco de tres millones de pesetas.

Ortuoste y Rebollo, en una entrevista concedida con motivo de la presentación de *Siete Calles* en el Festival de

---

[183] Entrevista con Fernando Larruquert, 22/7/1992. Juan Ignacio Lorente codirigió junto a Larruquert *Agur Everest*.

[184] Esta información se publicó en *Egin* el 25/9/1980 y el 5/12/1980.

San Sebastián, manifiestan su desagrado ante las duras condiciones a las que se deben enfrentar los cineastas para desarrollar su trabajo declarando que "al cine vasco le falta infraestructura y le sobra voluntarismo"[185], y exigen salidas como la creación de una televisión propia, una facultad para la enseñanza práctica y medidas, unas líneas de crédito ventajosas, por ejemplo, para la protección del cine.

A pesar de todo, es innegable que estas primeras aportaciones del Gobierno Vasco tienen una importancia decisiva y abren un abanico de posibilidades ilimitadas. *La fuga de Segovia* es desde luego la estrella de la función. Concebida en sí misma como plataforma para la creación de una infraestructura cinematográfica en Euskadi y catapultada por el Ejecutivo Autónomo como enseña de su política cultural, no sorprende que el productor del film, Ángel Amigo, hablara de ella en su día como "la película con que se estrena el Estatuto"[186]. Pero es que además, *La fuga de Segovia* explota a la perfección el aspecto aventurero de la historia y está brillantemente realizada. En una entrevista publicada seis meses después de su estreno en San Sebastián, Imanol Uribe arroja unos datos que no dejan lugar a la duda; *La fuga de Segovia* ha recaudado 84 millones de pesetas y ha sido vista por medio millón de personas[187]. Las cosas no pueden empezar mejor.

La financiación de la película fue un proceso largo y complejo. La legendaria Frontera Films se encarga de la producción ya que, según Luis Calparsoro, para optar a las ayudas del Gobierno se exigía haber producido un largometraje. Amigo y Uribe entrarán en contacto con él por ese motivo. Sólo acabar el rodaje, se dieron unos datos a modo de presentación del film. Cinco redacciones de guión, 45 millones de presupuesto y a la hora de conseguir el dinero, aportaciones individuales y una "vía crediticia abierta por la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco a través de las Cajas de Ahorro como solución puente hasta la entrada en vigor de la próxima

---

[185] Entrevista con Juan Ortuoste y Javier Rebollo, *Egin*, 25/9/1981.

[186] Declaraciones de Ángel Amigo, *Egin*, 11/6/1981.

[187] Anabel Cabrero, "Imanol Uribe: El gratificante camino del cine", *Hoja del Lunes*, (Bilbao), 22/3/1982.

legislación autonómica en materia de cine"[188], se presentan como las bases de una película que da su último golpe de claqueta el 6 de junio de 1981. Ángel Amigo explicará, estrenado ya el film, cómo se ha resuelto, finalmente, el tema de la producción:

> "A grosso modo, la película ha costado 60 millones, de los que unos 30 son créditos de Cajas de Ahorro y de otras tantas entidades financieras; El Gobierno Vasco nos ha dado 10 como subvención; La Warner nos dio un adelanto de distribución de 5 millones, y el resto son aportaciones de gente diversa que, a su vez, han ido pidiendo créditos, a título personal o en grupo, hasta totalizar aproximadamente un 30 por 100 del costo de la película"[189].

Casi se puede decir que es un largometraje hecho en cooperativa. Por otra parte, el dinero institucional no llegó hasta después de realizado el film. Tanto Amigo como Uribe van a destacar la importancia del Gobierno Vasco a la hora de sacar adelante este proyecto. Uribe declara que "no hay nada legislado pero sí ha habido un apoyo incondicional del Gobierno Vasco respecto a la película para la consecución de créditos bancarios"[190]. Amigo se manifiesta de un modo parecido. Al recordar las primeras gestiones en Vitoria con Ibarbia y Labayen señala que "allí encontramos un apoyo real" destacando además que *La fuga* "es un filme impensable fuera del contexto autonómico"[191].

Más interesantes son las teorías de Amigo sobre las razones que impulsan a los dirigentes políticos a apostar por el cine de Euskadi. Razones que en un principio pueden causar cierta sorpresa pero que desde luego, están asumidas entre el

---

[188] Ibidem, nota 29.

[189] Santos Zunzunegui, "Un film no es un obús; Entrevista con Ángel Amigo e Imanol Uribe", *Contracampo*, núm. 27, enero-febrero 1982, págs 21-28.

[190] Esteve Riambau, "Entrevista con Imanol Uribe", *Dirigido Por*, nº 88, diciembre de 1981, págs 44-47.

[191] Robert Pastor, "Ángel Amigo: Rodar en Euzkadi es un lujo", *Deia*, 24/2/1982.

colectivo que participó en la gestación de esta aventura:

> "Las ayudas primeras que dio el Gobierno Vasco no obedecían a una política cinematográfica. Obedecían a casi un plan de reinserción, fíjate lo que te digo. A mí me dieron el dinero para *La fuga...* y esta película en el fondo, lo han comentado privadamente, como una ayuda para que nos dedicáramos a hacer películas en vez de pegar tiros, así de simple, vamos. Yo entiendo además que yo no despertara especial interés cinematográfico en ningún gobierno, ni en nadie. Yo no era nadie en ese terreno para que me dieran ayudas de ese tipo a mí y a toda la gente que estábamos ahí trabajando entonces. Si alguien quiere buscar lógica cinematográfica o política que se olvide. Luego, sí tuvieron que aplicar cierta lógica. Pero al principio no"[192].

La afirmación tiene un valor incuestionable por las implicaciones políticas que en sí conlleva. No se puede dudar de ella ya que nadie está acusando a ciertos cineastas de valerse de determinadas circunstancias políticas para abrirse camino dentro del negocio del espectáculo. Es el propio Ángel Amigo, ex-miembro de ETA y beneficiado por la amnistía de 1977, quien con toda franqueza aborda el tema. Tampoco se

[192] Entrevista con Ángel Amigo, 14/4/1992. Hablando del mismo tema con Ortuoste y Rebollo, ambos coinciden en que efectivamente "la gente del hierro" ha gozado de ciertas prerrogativas en estos primeros momentos: "Eso se ha manejado mucho y puede tener parte de verdad, que mucha gente del cine que eran ex-polimilis, que como habían hecho, pues... *que a estos hay que ocuparlos un poco, pues vamos a darles unas ayuditas*". (Entrevista con Ortuoste y Rebollo, 23/7/1992). Otros ex-miembros de ETA se abrieron paso como técnicos, actores e incluso hay quien ha llevado una vida paralela a la de Ángel Amigo. Se trata de José María Lara, miembro de ETA (pm) del sector de la VII Asamblea, los zazpikis, que en 1982 abandonaron la lucha armada para reinsertarse en la sociedad civil. Si Amigo se ha destacado como uno de los productores más importantes de la Comunidad Autónoma Vasca a lo largo de estos años, Lara se ha convertido en el principal impulsor de la creación cinematográfica dentro del campo de la producción en la Comunidad Foral de Navarra. Los dos, además, pertenecen a la recién creada Agrupación de empresas audiovisuales (ADEADE).

puede explicar el fenómeno cinematográfico en Euskadi exclusivamente por este argumento pero es evidente que desempeña un papel importante en el apoyo de la clase política a los medios audiovisuales. Apoyo determinado, y eso también está claro, por las inmensas posibilidades propagandísticas que ofrece el cine.

El prestigio obtenido a partir de estas primeras ayudas anima a los dirigentes nacionalistas y en 1982 se mantiene la apuesta. *La conquista de Albania*, con 14.633.873 pesetas y *Akelarre* con 15.376.350 pesetas centran una inversión que alcanza un 25% del coste total de las películas. Al año siguiente *Agur Everest*, *Los reporteros* y *La muerte de Mikel* confirman el asentamiento de la política cultural del Gobierno Vasco en materia de cine. En ese 25% está la clave del lanzamiento de la joven cinematografía de Euskadi. Ángel Amigo explica en un artículo su significado:

> " El origen de ese famoso veinticinco por ciento, por adelantado y a fondo perdido, se encuentra -aparte de la decidida voluntad gubernamental en que Euskadi cuente con su propia cinematografía- en un cálculo realizado tras el rodaje de *La fuga de Segovia*. El asunto era muy simple. Rodar en Euskadi, es decir fuera de los centros de filmación industriales y habituales, incrementaba los costos de producción en una cantidad aproximada de veinticinco por cien. Cantidad que con números en la mano se ha repetido en el rodaje de *La conquista de Albania* y se repetirá -pongo la mano en el fuego- en los de *Akelarre* de Pedro Olea o en *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe"[193].

En el mismo artículo Amigo se extiende en un tema complejo. El hecho de que se reciban ayudas no sólo del Departamento de Cultura del Gobierno Autónomo, sino también, y esto convendrá recordarlo porque es un tema que se suele ignorar con demasiada frecuencia, de las arcas del Ministerio

[193] Ángel Amigo: "El famoso veinticinco por ciento", texto encontrado en los archivos documentales de la AIPV sin más datos que el título y el nombre del autor. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 539, el texto completo.

de Cultura del Gobierno Central, ha creado una imagen del cineasta vasco como el de un ser cinematográficamente privilegiado. Sólo que hay una diferencia fundamental en los mecanismos de ayudas de ambos gobiernos y es que mientras el Ministerio de Cultura aporta la ayuda una vez finalizado el proyecto, el Gobierno Vasco da el dinero por adelantado[194].

Paradójicamente, es en esta época de entusiasmo para la financiación del cine de Euskadi cuando Luis Calparsoro culmina de manera funesta su trayectoria como productor. Su historia merece un inciso no sólo por la más que evidente importancia del industrial en el terreno de la financiación privada sino porque su fracaso da al traste con uno de los proyectos más interesantes del cine moderno de Euskadi.

La tercera etapa de Calparsoro con Frontera Films tiene como antecedente clave en la carrera del productor vasco su paso en 1979 por el Festival de San Sebastián como delegado general, figura que se toma del Festival de Cannes y que viene a sustituir a la del director de certamen, más típica de la muestra donostiarra. No viene al caso hablar ahora de la patética situación en la que se encuentra el Festival cuando se hace cargo de él Calparsoro. Tan sólo destacar algunas notas del ambiente como las presiones de Labayen para conseguir invitados famosos con un presupuesto bastante ridículo, los intentos de secuestro de *El proceso de Burgos* (Los cuatro rollos se escondieron en lugares distintos, entre ellos una furgoneta y un cuarto de la limpieza, para evitar

[194] "En ese sentido *La fuga de Segovia* ha tenido el doble de subvención del Ministerio de Cultura que del Gobierno Vasco. La diferencia entre uno y otro se encuentra en que hay más de un año de diferencia en la entrada de ese dinero." Ibidem. El estudio realizado por Patxi Azpillaga sobre la industria audiovisual en Euskadi aporta una información que ayuda a comprender mejor la importancia de la naturaleza de las ayudas de ambas instituciones al cine realizado en Euskal Herria. De los largometrajes de producción vasca realizados hasta 1991, 23 han recibido apoyo de las dos administraciones, 16 se han beneficiado con la única ayuda del Gobierno Vasco y 4 de la del Ministerio de Cultura. Por último, 2 han contado con subvención del Gobierno Central junto a la participación de Euskalmedia. En suma, la aportación de los dos departamentos presenta pocas diferencias. El Ministerio de Cultura ha otorgado 932,7 millones de pesetas frente al 1007,4 millones del Gobierno Vasco. Patxi Azpillaga, *La industria audiovisual en Euskadi*, Universidad del País Vasco, abril 1992, pág. 71.

posibles percances), o el caso de *Operación Ogro* de Gillo Pontecorvo, programada en la Sección Oficial y retirada en los últimos momentos, según José Samano, el coproductor español, por "problemas técnicos" que más bien parecen ocultar fuertes presiones políticas. Si a todo esto unimos las escuchas telefónicas o los intentos de retirar a las mal llamadas Fuerzas del Orden Público precisamente para eso, para garantizar un mínimo de paz, no sorprenderán las declaraciones de Calparsoro señalando sobre el certamen que "el hecho de que se haya realizado, lo calificaría de milagroso"[195].

Lo fundamental de la experiencia, salvada con acierto teniendo en cuenta el ambiente, es el contacto cercano con las gentes del medio que le permite conocer más de cerca los manejos propios del mundo del cine, algo que le permitirá abandonar el tono "amateur" de sus primeras empresas para enfocar su trabajo de un modo más profesional.

Tras la relación establecida con Ángel Amigo e Imanol Uribe con motivo de la realización de *La fuga de Segovia*, Calparsoro produce, junto a Ángel Amigo y siempre con la marca Frontera Films, *La conquista de Albania* en 1983. Es precisamente entonces cuando se embarca en la aventura que le llevará a la ruina.

La historia, siguiendo siempre los recuerdos de Calparasoro a través de la entrevista ya citada, se inicia a partir de una experiencia personal del realizador chileno Miguel Littin. Este cineasta que empezó su carrera con películas como *El compañero presidente* y *La tierra prometida*, alcanzó la fama al abandonar Chile tras el golpe militar de Pinochet y rodar en México *Actas de Marusia* y *El recurso del método*. Calparsoro queda pronto cautivado por una idea del director chileno basada en la historia real de sus abuelos. El productor vasco da 5.000$ para que se escriba un guión y el proyecto se pone en marcha. La historia, localizada en varios países, adquiere pronto el rango de coproducción.

Un productor francés consigue de su gobierno 200 millones. El Centro Cinematográfico de Grecia también se muestra interesado y aporta 50 millones. Incluso el Gobierno Vasco aporta su granito de arena en forma de 20 millones condicionados a que una parte se ruede en Euskadi y que el

[195] Declaraciones de Luis Calparsoro, *XXVII Festival de San Sebastián"*, 19/9/1979.

personal técnico en esta fase de rodaje sea vasco. Se espera lógicamente la ayuda del Gobierno español e incluso se acepta gustosamente la generosa oferta cubana de ceder su comparsa de carnaval para el rodaje. El casting tampoco tiene desperdicio. Burt Lancaster, amigo personal de Calparsoro, la maravillosa Sthephane Audran, Francisco Rabal y Ángela Molina, aceptan interpretar el film que va a llevar como título *El viajero de las cuatro estaciones*.

La batalla por la venta de la película se desarrolla en tres frentes. Primero se ofrece a Tesauro, pero aquí les exigen la entrada en el equipo técnico como ayudante de dirección al hijo del productor, a lo que Littin se opone radicalmente. Después se logra contactar con Goldsmith, de Orion. Calparsoro se entera de que el todopoderoso empresario va a tomar un determinado vuelo a Berlín y se introduce en el avión provocando un encuentro "casual". La propuesta seduce a Goldsmith que se muestra conforme con la compra del film aunque el acuerdo tiene un inconveniente. La película sólo podrá ser distribuida por canales de arte y ensayo. Burt Lancaster recomienda que se busque algo mejor y al final aparece la Paramount que compra el largometraje por cuatro millones de dólares.

Con todo a punto, incluidas las localizaciones, en vísperas del inicio del rodaje, Calparsoro se encuentra con que el Ministerio de Cultura del Gobierno español no va a aportar ninguna ayuda porque, siempre siguiendo los recuerdos del productor vasco, Televisión Española tenía por norma en aquella época no entrar con los derechos de antena dentro de una producción en la que interviniera un gobierno autónomo. Al faltar este sostén el edificio se desmorona y el desastre más absoluto se cierne sobre el productor que había invertido sumas importantes para sacar adelante la película. Es quizá en esos momentos cuando más se echa en falta el dinero dilapidado en lujosos viajes a Grecia para localizaciones o en facturas acumuladas en selectos hoteles y restaurantes, reflejo de la fastuosidad que caracteriza según fuentes de toda credibilidad involucradas en esta aventura, a la preproducción de este interesante proyecto.

Encima el asunto pasa a los tribunales y a Calparsoro, como máximo responsable, le llueven las querellas por todas partes. Francisco Rabal denuncia por incumplimiento de contrato y gana. Ángela Molina no tendrá tanta suerte y pierde

el pleito. Alfredo Mayo, segundo operador, presenta también una querella pero la retira después. Burt Lancaster, demostrando un sentido de la elegancia poco frecuente en el mundillo del espectáculo, se abraza en el aeropuerto a su amigo y se va sin reclamar nada. Calparsoro, después del naufragio, abandona para siempre el negocio del cine. A Miguel Littin no lo ha vuelto a ver jamás.

2.3. El afianzamiento de la industria en Euskadi. Consolidación artística y primeros logros infraestructurales.

Ya se ha señalado que esta dramática experiencia no es ni mucho menos significativa de este momento. Mucha culpa del auge de la producción vasca en estos años la va a tener la confluencia de las ayudas de las dos Administraciones, la Autonómica y la Central. En este sentido cobra especial importancia la "ley Miró", que entra en vigor a partir de enero de 1984. La nueva legislación, acogida con optimismo entre productores y directores, presenta como novedad sin precedentes en la historia de la financiación del cine español la concesión de subvenciones anticipadas que pueden alcanzar hasta el 50% del coste presupuestado de la película. Se asignará a los productores una cantidad equivalente al 15% de los rendimientos brutos de taquilla que logren sus films. Si el largometraje es calificado de especial calidad, recibirá una subvención complementaria de un 25% y si además una película acredita un presupuesto que supera los 55 millones de pesetas recibe otro porcentaje obtenido a partir de una determinada fórmula matemática. Lamentablemente la pretensión de costear parte del film a cuenta de la taquilla quedará en evidencia por culpa del fracaso comercial de la mayor parte de la producción cinematográfica española, por lo que estos tantos por ciento pasan automáticamente a convertirse en ayudas a fondo perdido, en dinero que no revierte en la industria del cine.

Estas medidas, pensadas para "facilitar la producción de películas de calidad, las proyectadas por nuevos realizadores, las dirigidas a un público infantil o las que tengan carácter experimental"[196], abren una nueva época, poniendo todos los

[196] Introducción del REAL DECRETO 3304/1983 de 28 de diciembre sobre protección a la cinematografía española, *Boletín Oficial del Estado*, 12/1/1984, pág. 806. Véase en el

medios para una mejora radical de la calidad artística en la producción audiovisual española.

Pero la "ley Miró" no acaba ahí. La cuota de distribución se reduce de cinco a cuatro licencias de doblaje por cada película española y la cuota de pantalla se mantiene en la proporción vigente en ese momento, un día de exhibición de película española por cada tres de extranjera doblada, aunque para las producciones españolas que carezcan de especial interés se establece una cuota de un día de exhibición por cada día de película extranjera doblada. Es decir, una apuesta más que evidente por el fortalecimiento de la producción española de calidad obstaculizando lo más posible el inmenso poder acumulado por las grandes multinacionales del cine mundial, sobre todo, claro está, de la industria estadounidense.

Así, en un momento determinado se unen las subvenciones del Gobierno Vasco y la Ley de Protección de la Cinematografía promovida por Pilar Miró, lo que permite afrontar el futuro del audiovisual vasco con ciertas dosis de optimismo. Imanol Uribe tras el éxito de *La muerte de Mikel* declara que "no va a haber muchos momentos como éste, habrá que aprovecharlos para asentar unas bases sólidas de cara al futuro"[197]. Del mismo modo, para Ángel Amigo, la suma de ambas ayudas destierra la imagen de que invertir en cine vasco es una aventura ruinosa, manteniendo, eso sí, el nivel desarrollado en estas primeras películas:

> "Siempre y cuando se realice un cine similar al que ahora se está produciendo en el cine vasco la inversión en una empresa de este tipo, de especial impronta cultural, va a dejar de ser un riesgo. Hay que tener en cuenta que el porcentaje de taquilla estaba hasta la nueva normativa en un 15% y que aparte del nuevo porcentaje se ha previsto la fórmula del adelanto de taquilla que podemos cifrar en torno al 50% de los costos de producción"[198].

Apéndice Documental, Documento V, pág 691, el texto completo.

[197] Declaraciones de Imanol Uribe, *XXXII Festival de San Sebastián*, 22/9/1984.

[198] Félix Maraña, "Entrevista con Ángel Amigo: La inversión en el cine vasco va a dejar de ser un riesgo", *Diario Vasco*,

Precisamente dentro de este afán de cimentar una base y abordar corporativamente la compleja problemática de la financiación cinematográfica, en diciembre de 1983 se ha dado un primer paso con la creación de la Asociación Independiente de Productores Vascos. Ángel Amigo, en vísperas del alumbramiento de la organización, resume sus prioridades más inmediatas:

> "No es un medida de presión ni una línea paralela a la administración. Queremos trabajar conjuntamente. Vemos que hay problemas y que podemos solucionarlos entre todos. Espero que el inicial, el de la falta de dinero se subsane, porque las cantidades que se barajan son muy cortas y no pueden escandalizar a nadie. Es necesario hacer cine. Hay mil problemas, pero con conversaciones serias y profesionales pueden solventarse. Estoy seguro"[199].

El 17 de diciembre de 1983 se pone en marcha de manera oficial la Asociación. Pueden pertenecer a ella todas aquellas personas de nacionalidad española que se dediquen a la producción cinematográfica y tengan domicilio social en la Comunidad Autónoma Vasca. Imanol Uribe representando a Aiete Films, Pedro Olea a Anboto PC, Iñaki Núñez a Araba Films, Antton Ezeiza a Bertan Filmeak, Pedro Sota a Bizkaia Films, Angel Amigo a Frontera Films, Eloy de la Iglesia a Gaurko Filmeak, J.B. Heinink a Heiga Filmeak, Iñigo Silva a Ikusager SA, Antton Merikaetxebarria a Inguna Films, Juan Bautista Berasategi a Jaizkibel, Javier Rebollo y Juan Ortuoste a Lan Zinema, Iñaki Aizpuru a Leitzarrak S. Coop. y Rafael Trecu a Ornis Films, forman la base humana sobre la que se va a asentar esta organización[200].

7/4/1984.

[199] Carmen Alonso, "Incipiente asociación de productores de cine vascos", *Deia*, 6/12/1983.

[200] Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, *op. cit*., pág. 275. En los estatutos, como fines principales de la Asociación, se contempla la "representación, gestión y defensa de los intereses de carácter cultural de sus miembros" (artículo 2º.a), "el planteamiento ante los órganos de la Administración del Estado Español y de los organismos de la

Inmediatamente empiezan a arbitrarse ciertas medidas que si bien no pueden compararse con una legislación sólida al estilo de la formulada por el "Decreto Miró", van a servir para arrancar y dirigir una trayectoria con unas normas mínimas. En suma y tal como explica Valeriano Yarza al remitir a la Asociación de Productores Vascos los datos de plazos y fechas junto a la documentación necesaria para la tramitación de los proyectos, "se trata de establecer un pequeño sistema que permita ordenar y planificar nuestra actividad, sabiendo a qué atenernos y no dejando lugar a la improvisación, sino en unos márgenes muy pequeños"[201].

La entrega de proyectos en el Departamento de Cultura queda delimitada por los siguientes plazos:

> "...fecha límite 28 de Febrero. Respuesta afirmativa o negativa: en mes y medio (45 días), el productor tiene dos meses y medio para comprometerse definitivamente y presentar toda la documentación. Fecha tope 3 de Junio. En el plazo de diez días, el

---

Comunidad Autónoma, de los problemas específicos de la producción cinematográfica" (artículo 2º.d) y "la defensa de los intereses de los Asociados ante la Administración del Estado Español, los Organismos de la Comunidad Autónoma" ante cualquier tipo de organismo relacionado con el mundo del cine y la televisión (artículo 2ºe). El ámbito territorial será la Comunidad Autónoma Vasca (artículo 4º). El artículo 25 se centra en la admisión de asociados, siendo imprescindible para lograr el ingreso una solicitud avalada por dos socios, satisfacer la cuota de entrada establecida, que la productora tenga su domicilio social y fiscal en la CAV y que el 75% del capital aportado por personas físicas o jurídicas tenga su domicilio fiscal dentro de la Comunidad Autónoma. Por último destacar que el patrimonio fundacional asciende a 10.000 pesetas. (artículo 36). Copia de los Estatutos de la Asociación Independiente de Productores Vascos-Euskal Zine Ekoizleen Elkartea, fechado en San Sebastián el 20 de enero de 1990.

Véase en el Apéndice Documental, Documento VI, pág. 747, la copia íntegra de los Estatutos.

[201] Carta remitida por Valeriano Yarza Urkiola, director de Creación y Difusión Cultural del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco al presidente de la Asociación Independiente de Productores Vascos fechada el 14 de noviembre de 1984 con un plan de trabajo que incluye los plazos y fechas para la tramitación de proyectos y la documentación necesaria. Véase en el Apéndice Documental, Documento VII, pág. 803, el texto completo.

Departamento de Cultura confirma la subvención, si no hubiera variaciones sustanciales respecto al primitivo proyecto. Se firma el convenio"[202].

Si en esta fase el presupuesto no quedara agotado, o bien alguno de los proyectos seleccionados no pudiera llevarse a cabo, se abriría otro plazo que siguiendo las fechas dadas en la fase anterior sería el siguiente: entrega de proyectos el 30 de Junio, respuesta de la Administración el 31 de Julio y compromiso del productor hasta el 15 de Octubre. En diez días se confirma la subvención y se firma el convenio.

En cuanto a la documentación, esta es la relación que deberá ser aportada en la presentación del proyecto:

"2 ejemplares de:

-1.- Guión y sinopsis del mismo.
-2.- Plan de trabajo.
-3.- Presupuesto en modelo oficial.
-4.- Plan financiero y de viabilidad.

Si el proyecto resulta aprobado, el interesado antes de la firma del convenio deberá presentar:

1.- Declaración jurada por parte de la Empresa Productora del inicio del rodaje de la película, lugar y finalización del rodaje de la misma, sin interrupciones.

2.- Certificación de poseer los derechos del guión.

3.- Contratos firmados con los protagonistas, director, director de producción, operador, montador.

4.- Información detallada de la financiación total de la película"[203].

[202] Ibidem.

[203] Ibidem.

En el mismo año 1984 se acuerda un convenio entre el Departamento de Cultura y los productores que fija las reglas básicas que deberán respetarse para optar a las subvenciones del Gobierno Vasco en el terreno del largometraje. Estos son sus puntos más importantes:

- La totalidad de los exteriores se rodarán en el País Vasco, y que en su caso, salvadas las cabeceras de cartel, el 75% de los pagos a personas por su labor artística y técnica tendrán por destinatario personas físicas y jurídicas residentes o con domicilio social en el País Vasco.
- Si la película no se rueda en euskera se hará de la misma una versión doblada íntegramente al euskera. Esta copia podrá ser exhibida fuera de los circuitos comerciales cuando el Departamento lo estime oportuno.
- Que una copia en Euskera y otra, en su caso, en castellano serán entregadas en el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco para que éste las deposite en la Filmoteca Vasca.
- El Gobierno Vasco podrá reproducir a su cargo el número que desee de copias, tanto en soporte original, como en otro sistema que se crea interesante.
- Se hará constar, mediante el anagrama o escudo de la Comunidad Autónoma del País Vasco, en los títulos de crédito de la película, así como en la publicidad que de la misma se realice, que la producción ha sido subvencionada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- Si el presupuesto no alcanza el tope de los 80 millones de pesetas el Departamento de Cultura no asumirá a efectos de esta subvención incrementos presupuestarios, ni aún justificados, superiores a su 10%, y éstos previa aceptación.
- Las subvenciones a establecer por el Departamento de Cultura, en tanto no queden éstas fijadas por la futura ley de protección a la Cinematografía, son de un 25% y se pagarán en cuatro fases sucesivas según las siguientes condiciones:

  a.- El 50% inmediatamente después de la firma del convenio.

  b.- El 20% a la visualización por el Departamento de Cultura de la obra terminada (copión).

  c.- El 20% a la vista de las copias definitivas de la obra.

  d.- El 10% restante a la entrega de las copias para

la Filmoteca, da acuerdo con lo anteriormente estipulado.

Otros aspectos que contempla el convenio son, por ejemplo, que la Sociedad Productora se debe comprometer a presentar definitivamente todo su trabajo antes de seis meses a partir de la fecha del contrato. Además el Departamento de Cultura podrá en cualquier momento controlar, por sí o por personas en quien debidamente delegue, la realización y la producción de la película objeto del convenio. También el Departamento de Cultura queda facultado para inspeccionar el destino que dé la productora a los beneficios derivados del film ya que "los recursos proporcionados por el Gobierno Vasco a la Empresa Productora deben destinarse siempre a la industria cinematográfica"[204].

Este es, en fin, a grandes rasgos, el marco legal en el que se va a desenvolver el cine autonómico en estos primeros años de la década de los ochenta. La producción de 1984 es la primera beneficiada de esta coyuntura especial. *Tasio*, *Fuego eterno*, *Golfo de Vizcaya* y *Otra vuelta de tuerca* comparten la ayuda, por vez primera, de las dos administraciones. Pero hay dos novedades dignas de ser destacadas.

La primera es que *Tasio* consigue, además de la subvención del Ministerio de Cultura y del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, la colaboración de Televisión Española en un momento en que el ente público no daba apoyo a películas que contaran con participación de los gobiernos autónomos. El caso ya comentado de *El viajero de las cuatro estaciones* puede servir como patético ejemplo. La segunda la protagoniza *Fuego eterno*, film dirigido por José Ángel Rebolledo. Euskal Telebista y la productora del largometraje, Aiete Films, firman un acuerdo por el que ETB adquiere los derechos en exclusiva de emisión del largometraje por cualquiera de los canales de televisión del Estado Español así como los derechos de comercialización en el exterior. La televisión vasca aporta 20 millones consiguiendo a cambio el derecho a incluir el film en la programación del canal autonómico además de porcentajes sobre los ingresos de taquilla, ventas a otras televisiones y distribución en el mercado foráneo. La importancia de este

[204] Copia del Convenio para Largometraje fechado en Vitoria-Gasteiz en 1984 con Joseba Arregi Aranburu como Consejero de Cultura en representación del Gobierno Vasco.

convenio radica sobre todo en que se sientan las bases para la formalización en un futuro cercano de un acuerdo global entre la Asociación de Productores Vascos y ETB.

En efecto, el 25 de enero de 1985, Ángel Amigo como presidente de la Asociación de Productores y Luis Aranberri como director de ETB, se ponen de acuerdo con el propósito "de crear una normativa básica de colaboración en los casos de adquisición de derechos de antena y emisión por parte de ETB a proyectos cinematográficos de largometraje, llevados a cabo por productoras cinematográficas miembros de la Asociación"[205]. Estas son las cláusulas más importantes del contrato:

- La productora responsable en cada caso de un determinado proyecto cinematográfico podrá ceder a ETB los derechos de antena y emisión del largometraje objeto del contrato. Esta cesión será por tiempo indefinido y se limitará al territorio del estado español, como ámbito de actuación.

- ETB no podrá emitir el largometraje en cuestión antes de que hayan transcurrido dos años desde el estreno comercial de la película en salas de exhibición cinematográficas. A estos efectos, se establece un plazo máximo de seis meses entre la fecha del Certificado de Clasificación de la película y su fecha de estreno.

- Los derechos de antena y emisión adquiridos por ETB, así como los derechos a una comercialización se cifran en una cantidad a desembolsar, correspondiente al 25% del presupuesto definitivo del largometraje, según la normativa del Departamento de Cultura, con un tope máximo de veinte millones de pesetas para aquellos presupuestos que superan los ochenta millones de pesetas.

- ETB desembolsará lo estipulado, contra

[205] Copia del acuerdo entre la Asociación de Productores Vascos y Euskal Telebista fechado en Durango el 25 de enero de 1985. Véase en el Apéndice Documental, Documento VIII, pág. 887, el texto del convenio completo.

presentación de copia de emisión en 35 milímetros, en versión euskérica. La productora facilitará a ETB la banda sonora de la versión en castellano.

- En la versión euskérica, toda la rotulación será en esta misma lengua o en su defecto, se facilitará una copia sin rotular para posibilitar la incorporación de créditos en euskera, con el visto bueno de la productora.

En lo referente a ingresos con respecto al mercado español y a la explotación de las películas en el extranjero, el acuerdo estipula lo siguiente. En el primer caso, ETB participará de los ingresos de emisión, comercialización y distribución en el mercado español en todo lo que se derive de aportaciones por distribución comercial en un porcentaje equivalente a su participación en el presupuesto definitivo, en la totalidad de los ingresos por ventas a cualquier canal que exista en el estado español y en las ventas procedentes de la comercialización por el sistema video-home. En el segundo caso, los ingresos de la explotación de las películas en el extranjero se distribuirán así:

- ETB percibirá siempre en un porcentaje igual a su participación en el presupuesto definitivo.
- La gestión de comercialización se valorará expresamente en el 20%, a descontar del precio total de venta.
- En el caso de que ETB se valiera del largometraje no solo para la venta directa, sino como material de trueque por otras películas, las tasas correspondientes se valorarán como ventas efectivas.

Por último, el convenio se cierra contemplando la posibilidad de que un tercero pueda participar en la comercialización de la película en cuestión, por lo que ambas partes se comprometen a reconsiderar las condiciones preestablecidas o incluso variarlas de mutuo acuerdo. Las condiciones pactadas no son más que un punto de partida, "un primer paso para sucesivas conversaciones sobre otros aspectos de mutua colaboración, tales como derechos de emisión, derechos de antena de cortometrajes, posibles convenios de

coproducciones o producción asociada y asistencia conjunta a mercados internacionales"[206].

Las perspectivas que se abren al cine de Euskadi al inicio de 1985 no pueden ser más favorables. Sumando al 25% del coste definitivo en la producción que aporta el Gobierno Vasco, el 25% de la ETB y el 50% que, en su máximo desarrollo, otorga el Ministerio de Cultura, se va a lograr hacer realidad la posibilidad de financiación completa. Si a esto se le añade la labor del Festival de San Sebastián, brillante escaparate e impagable rampa de lanzamiento puesta al servicio de la producción vasca, se llega a la conclusión, y más recordando tiempos no muy lejanos, de que las condiciones para realizar cine en Euskadi se han ido fortaleciendo de tal manera que ya no resulta descabellado vislumbrar el futuro con cierto optimismo.

Por otra parte será interesante recoger ahora declaraciones de los responsables de Cultura del Ejecutivo Autónomo en torno a temas como el dirigismo subyacente en la política de ayudas o la mecánica de adjudicación de las subvenciones para redondear un poco la descripción del marco legal en que se desenvuelve el audiovisual vasco. Valeriano Yarza, director de Creación y Difusión Cultural del Departamento de Cultura explica en una entrevista y a grandes rasgos, la orientación básica de su gabinete:

> "La política es la creación de líneas de subvención. Esto implica unas condiciones del Gobierno a los realizadores de las películas, como por ejemplo que los técnicos o actores sean del País para que el dinero que el Gobierno facilita revierta al mismo y se consiga crear una estructura mínima. También está el trabajo con TELEBISTA y se están construyendo unos estudios que estarán en funcionamiento en el 87 u 88. Una idea es que una de las naves en construcción sea utilizada por el cine independiente"[207].

En cuanto a los mecanismos necesarios para obtener una subvención, Yarza señala la existencia de unos plazos para la

[206] Ibidem.

[207] Declaraciones de Valeriano Yarza, *Heraldo*, 10/5/1985.

presentación de los proyectos y de una Junta de Calificación de Cinematografía que se encarga de juzgar los expedientes. Al final se trata simplemente de "aplicar los presupuestos a los proyectos elegidos".

En cuanto al tema del dirigismo político en las ayudas al cine, Luis Mari Bandrés recién llegado en esos momentos a la Consejería de Cultura para ocupar el puesto dejado por Joseba Arregi, niega, como todos sus colegas del Departamento, lo que es evidente, es decir, el inevitable afán de controlar el producto que apoyan y la intencionalidad propagandística del Gobierno Vasco:

> "Esto es como lo de la jota. Si hacemos planes incurrimos en "dirigismos" y eso está mal. Si no los hacemos, preguntan que qué Gobierno es éste que carece de planificación y lo deja todo en el aire. Estas críticas no me preocupan porque al final cada uno dirá lo que quiera. (...) lo que se ha hecho ha sido muy bueno, y por eso ha tenido gran eco, pero creo que las ayudas que se dan no se dan pensando en ese eco"[208].

2.4. Se rompe la armonía. Los inicios del Gobierno Vasco en el campo de la producción.

Se ha visto en la primera parte de este trabajo cómo la euforia desatada sobre las excelentes expectativas que apuntaban hacia el cine de Euskadi en sus primeros años de andadura cambian de signo a partir de 1985 viniéndose abajo con un cúmulo de opiniones que cuestionan la solidez real de este producto. En los aspectos que estamos tratando ahora de búsqueda de financiación e infraestructuras, es también esta época la que empieza a presentar leves fisuras en un edificio que poco a poco va a acabar por derrumbarse.

El inicio del distanciamiento que va a separar a cineastas y dirigentes políticos tiene un importante precedente en septiembre de 1984. Entonces, Joseba Arregi, Consejero de Cultura del Ejecutivo Autónomo, presenta un proyecto que contempla la realización por parte de ETB de seis

[208] M. Azurmendi, "Entrevista a Luis Mari Bandrés: Si canto me llaman loco, si no canto, cobarde." *Deia*, 17/2/1985.

películas de producción propia basadas en novelas de autores vascos, en euskera y con todo el equipo técnico y artístico de Euskadi. El coste del proyecto asciende a 200 millones y el jefe del proyecto y artífice de la idea es el presidente de la Asociación de Productores, Ángel Amigo. La novedad más destacada de esta propuesta radica en que el Gobierno Vasco toma la iniciativa de producir sus propias películas. Esta decisión, que implica la asignación de un proyecto sin pasar por el concurso público, genera una sensación de desagrado en algunos cineastas aunque este sentimiento no sale a la luz[209]. Unos años después, la intención del Departamento de Cultura de repetir esta experiencia provocará una crisis profunda en el ambiente cinematográfico vasco.

Pero vayamos por partes. A finales de junio, Ángel Amigo concede una entrevista y en ella se repasan asuntos de plena actualidad en un tono de euforia contenida. Diversos temas se tratan, como el éxito del cine vasco en sus exhibiciones por el mundo, el "gancho" del euskera o las relaciones con Madrid, que Amigo no duda en calificar de excelentes. En otro apartado, el productor vasco enjuicia la dimensión política en materia cinematográfica por parte del Gobierno Vasco. Según Amigo, en este aspecto el enfoque dado ha sido ejemplar:

> "En el área de cine no puede acusarse al Gobierno Vasco de lo que siempre se acusa a los gobiernos, de manipulación. Creo que ésta es un área bastante abierta a los planteamientos de la gente y que se está produciendo con bastante éxito. Algo que funciona beneficia la imagen del gobierno pero también la de Euskadi y la de los que hacen las películas y eso, ese beneficio global, está a la vista"[210].

Por otra parte se da a conocer que esa misma semana se ha concretado un proyecto que va a llevar a la pantalla el

[209] Al preguntar a Juanba Berasategi por la reacción de la AIPV ante esta política institucional manifiesta su rechazo declarando que al conocer la existencia de ese encargo "nos pusimos en contra pero no llegamos a escribirlo". (Entrevista con Juanba Berasategi, 8/9/1992).

[210] Carmen Alonso, "Amigo: hacer cine en Euskadi sigue siendo, hoy por hoy, una heroicidad", *Deia*, 28/6/1985.

bombardeo de Gernika coincidiendo con el cincuentenario de la destrucción de la villa vizcaína. El Gobierno Vasco opta de nuevo por asignar el encargo a Ángel Amigo. Será quizás, una de las películas que más descaradamente glosen al PNV, al narrar la tragedia utilizando como hilo conductor la figura del poeta Esteban Urkiaga, destacado militante de esta formación. No va a ser de todos modos la única vez que los dirigentes nacionalistas apuesten por una determinada idea, con clara intencionalidad política, por más que defiendan siempre con fervor un desinterés absoluto a la hora de delinear el perfil cinematográfico a desarrollar por el Departamento de Cultura.

En septiembre de 1985 se produce un hecho demostrativo del enfrentamiento subterráneo que se ha iniciado. Ángel Amigo dimite del cargo de presidente de la Asociación de Productores abandonando además esta organización. El cineasta señala que optó definitivamente por esta salida en Cannes, el mismo día que la FIAPF concedió la categoría competitiva al Festival de San Sebastián y que la dimisión fue presentada tres meses atrás aunque no se había hecho pública "para que nadie le diera un especial sentido conflictivo que no tiene"[211]. Amigo aduce sobre todo razones de representatividad para explicar su decisión:

> "Fundamentalmente dejé de sentirme representativo de una organización tan heterogénea, que, en mi opinión -les dije- era más una asociación de directores que de productores lo que podía alimentar algunas tensiones, porque aunque, a veces, coinciden los puntos de vista, la producción tiene una dimensión industrial, que no se contempla igual desde la dirección.(...) Por otra parte, no represento en la actualidad a ninguna empresa y el balance personal de cinco años haciendo cine es que en estos momentos no represento a nadie si no es a mí mismo. No tener una marca propia, ni ostentar representación de ninguna empresa me obliga a pensar que no tiene sentido ser presidente de esta asociación"[212].

[211] Félix Maraña: "Ángel Amigo dimite como presidente de la Asociación de Productores Vascos", *Diario Vasco*, 4/9/1985.

[212] Ibidem.

Su mensaje de despedida implica una apuesta por la reedificación en la que deben participar tanto los miembros de la Asociación como los que no pertenecen a ella, la Administración, distribuidores, exhibidores, fundaciones como el Festival de San Sebastián y el de Bilbao, etc. La entrada en Europa y el fenómeno del crecimiento del cine en Euskadi obliga, según el productor vasco, a reajustar y delimitar las funciones porque si no el futuro será difícil. El asunto que en esos días se da por zanjado, se complica bastante más retomándolo en la actualidad. Al entrevistar hoy en día Angel Amigo, el productor ahonda más en el asunto. La razón principal esgrimida al recordar su dimisión se centra sobre todo en diferencias insalvables con los cineastas integrados en la AIPV en cuanto al modelo de financiación de la industria del cine:

> "Básicamente mi dimisión, independientemente de anécdotas o cosas que pueda haber por ahí, en el fondo obedece a que hay una diferencia muy grande en cuanto al tipo de industria que estoy planteando yo y el que plantean ellos que está más en la línea de directores-productores. De hecho, ahora el presidente de la Asociación es Javier Rebollo, director-productor típico que hace una película cada tres años y que el tipo de medidas que plantea al Gobierno Vasco son muy subvencionables de autor, al director, a esa figura. Yo estoy planteando siempre que tan subvencionable es un director como un jefe de eléctricos, en ese sentido, en cuanto a mantener el tema"[213].

Comentando estos aspectos con Javier Rebollo y Juan Ortuoste de la productora Lan Zinema y a través de una carta remitida al autor de este estudio, ambos cineastas realizan dos consideraciones que habrá que tener en cuenta en esta discusión sumamente "conflictiva", por más que Amigo en su momento quisiera restar importancia al tema. Lo primero y quizás más sorprendente es, citando el contenido de la carta textualmente, que "Ángel Amigo no dimitió de la AIPV por

[213] Entrevista con Ángel Amigo, 14/4/1992.

discrepancias en la política de subvenciones, sino que fue cesado por otras cuestiones". Por desgracia, no se entra en detalle en ese tipo de "cuestiones". El segundo apartado define la política de ayudas propugnada por la Asociación de Productores:

> "La AIPV nunca ha defendido ni defenderá una política de subvención a la figura del director ni a técnicos y actores. Se debe apoyar a las productoras para proyectos concretos"[214].

En suma la marcha de Ángel Amigo de la Asociación deja abierta una separación que se irá ensanchando profundamente y no sólo por cuestiones industriales o técnicas. De nuevo los cineastas vascos, los mismos que se habían mostrado incapaces de llegar a un acuerdo mínimo en cuanto a la definición del producto que están realizando, se ensañan en una lucha interna cuando menos lo necesitaban. Atrás queda una importante labor en la que el recién nacido cine de Euskadi, gracias a la eficaz gestión de la AIPV, asienta la imprescindible relación con la Administración, participa en diversos festivales y viaja por el mundo despertando un interés generalizado. Otra nueva guerra se ha puesto en marcha, sólo que ésta no se va a dirimir en el terreno de las definiciones sino que va a afectar al mundo de la financiación, la parte más sensible del sinuoso entramado cinematográfico.

Rafael Trecu, cineasta especializado en documentales de corte científico, se hace cargo de la presidencia de la Asociación de Productores. Mientras, la entrada de España en la CEE se perfila como el problema más acuciante con el que se ha de enfrentar la cinematografía española. Pilar Miró, Directora General del Instituto de la Cinematografía y Artes Audiovisuales (ICAA), en un artículo califica el panorama que se avecina de "sombrío" y propone una revisión de las medidas proteccionistas de la actuación pública que se ha desarrollado hasta este momento con el objetivo de crear una industria "fuerte, sólida, transparente y estable, que pueda competir y aprovechar las ventajas que sin duda se derivan de la

[214] Carta de los productores de Lan Zinema, remitida para esta investigación y fechada en Bilbao el 13/1/1993.

incorporación a la Comunidad"[215].

El manifiesto de Pilar Miró adquiere pronto carácter de despedida ya que en diciembre presenta su dimisión para rodar una nueva película. Fernando-Méndez Leite es nombrado en enero de 1986 nuevo director del ICAA. Su trabajo se va a centrar en adecuar la legislación cinematográfica española a la de la Comunidad "de forma que nuestro cine no salga perjudicado con la incorporación a Europa"[216]. En principio el nuevo director tiene la intención de seguir la línea iniciada por Pilar Miró y en cuanto al cine de Euskadi promete su apoyo para lanzar una política "más agresiva" para la exportación de este producto[217].

Trecu también participa de esta valoración pesimista al contemplar este fenómeno porque la entrada en la CEE "va a costar sangre tanto a los que hacemos cine, como a los que fabrican tuercas"[218]. Para el nuevo presidente de la AIPV, la eliminación de trabas para los filmes europeos a la hora de competir con los españoles e incluso la posibilidad de que estas medidas se extiendan a la potente producción norteamericana, configuran un marco en el que la competencia va a ser durísima y por ello aboga por crear "una organización de mercado que nos permita salir de la situación en que vamos a encontrarnos"[219].

En medio de este preocupante estado de cosas empiezan a aflorar tensiones que afectan al modo en que el Gobierno Vasco desarrolla su política de apoyo al cine de Euskadi. Antonio Gómez Olea, autor de un extraño film titulado *El anillo de niebla*, realizado gracias a la solitaria subvención del Ministerio de Cultura, se queja veladamente del desplante del Ejecutivo Autónomo hacia su proyecto:

"Solicitamos una subvención al Gobierno Vasco pero

---

[215] Pilar Miró," Cine español "versus" Mercado Común", *El País*, 12/7/1985.

[216] Declaraciones de Fernando Méndez-Leite, *El País*, 11/1/1986.

[217] Declaraciones de Fernando Méndez-Leite, *Diario Vasco*, 7/3/1986.

[218] Declaraciones de Rafael Trecu, *Diario Vasco*, 17/9/1985.

[219] Ibidem.

nos la denegaron. El cine vasco está planteado por grupos y si no estás inmerso en ese círculo es difícil que puedas acceder a ayudas económicas"[220].

El siempre polémico Eloy de la Iglesia insiste con una idea acariciada desde hace mucho tiempo[221], y se prepara para el rodaje de *Galopa y corta el viento*, sólo que esta vez y debido a la tensa experiencia vivida con el Gobierno de Vitoria a partir de la realización de *Otra vuelta de tuerca*, el director vasco prescinde de pedir de nuevo subvención a este organismo:

"La relación a partir de *Otra vuelta de tuerca* con el Gobierno vasco ha estado presidida por la desconfianza, mostrada por el equipo de la Consejería de Cultura contra nosotros (de la Iglesia

[220] Javier Fuentenebro, "Entrevista a Antonio Gómez Olea: "El anillo de niebla es un film sutilmente político que describe a la burguesía de Neguri"", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 11/3/1986.

[221] Ya en una entrevista realizada por J.L. Téllez y F. Llinàs en el número 25/26 de la revista *Contracampo* (Diciembre 1981) habla de esa idea e incluso se incluye un fragmento del guión: "Ocurre como con "Galopa y corta el viento", una divertidísima historia de amor entre un guardia civil y un muchacho abertzale. Es una película cara, de cincuenta millones, porque hay que rodarla toda en Euskadi, hay explosiones y todo eso, y tengo capital convencido para hacerla, la producción está resuelta. Pero no se hará porque estamos viendo que va a ser absolutamente inestrenable. Esa es la verdadera censura, la industrial." Con motivo del estreno de *El pico*, de la Iglesia comenta en otra entrevista, (*Egin*, 17/9/1983), que su film nace en realidad de un antiguo guión titulado *Galopa y corta el viento* desechado "ante la radical oposición del gobierno de la UCD".

El asunto queda definitivamente enterrado en 1986. El 5 de abril de ese año, en otra entrevista publicada en *Egin* se anuncia un nuevo retraso en el rodaje por motivos económicos. El director recuerda que la película parte de una idea que tuvo hace cinco años añadiendo que "no pude realizarla porque tuve presiones de las que no quiero hablar, ya que sería entrar en un terreno tenebroso". Con un presupuesto fijado en 100 millones de pesetas, el film no es aprobado por el Ministerio de Cultura. Y como tampoco se solicita la ayuda del Gobierno Vasco ya que "no había posibilidades de que prosperara" el tema acaba por abandonarse en favor de la que será, por ahora, su última película, *La estanquera de Vallecas*.

> y Gonzalo Goicoechea, su guionista), llegando a dudar incluso de que estuviéramos dispuestos a hacer su doblaje en euskera, lo que consideramos un insulto y una ofensa a nuestras personas. Además -agrega Goicoechea- no estamos dispuestos a pasar por la censura que se pretende realizar sobre algunas películas, a las que se ha negado la subvención. En el caso de "Otra vuelta de tuerca", un alto representante del PNV nos dijo que si recibíamos el dinero teníamos que callar y obedecer, con estas palabras. Todavía hoy tenemos dinero por cobrar del Gobierno vasco, por la fianza que nos pidieron para conceder la subvención, dinero éste que se entrega teóricamente para realizar el rodaje"[222].

El resentimiento de Eloy de la Iglesia se hace todavía más patente en unas declaraciones efectuadas a la revista *Interviú* que evidencian, por si quedaba alguna duda, la radical falta de entendimiento entre la Administración y el director:

> "La actual administración del Gobierno Vasco, tiene un concepto un tanto aldeano y asilvestrado de lo que es la moral. No se trata de promocionar al cine vasco. Se trata de generar un dirigismo cultural a través del cine o la televisión"[223].

No parece de todos modos que este cruce de declaraciones enturbie el ambiente del cine en Euskadi. Ya se ha comentado en la primera parte de este estudio cómo los cineastas vascos al iniciarse 1986 se muestran muy satisfechos de los resultados del año anterior recordando la calificación de "especial calidad" que han obtenido todos los filmes realizados en 1985. Sin embargo parece ya lejano el tiempo de la armonía y los problemas se van a ir sucediendo unos a

---

[222] Declaraciones de Eloy de la Iglesia y Gonzalo Goikoetxea efectuadas en *El Diario Vasco*, (6/11/1985) y recogidas en el estudio realizado por Félix Maraña, "Cine vasco, realidad y pompa de jabón", *Muga*, núm. 44, noviembre de 1985.

[223] Carel Peralta, "Eloy de la Iglesia; El PNV tiene un concepto aldeano de la moral", *Interviú*, 30/10/1985.

otros.

En enero de 1986 Valeriano Yarza, Director del Departamento de Creación y Difusión Cultural del Gobierno Vasco presenta su dimisión a Luis María Bandrés, Consejero de Cultura, aduciendo motivos de índole personal. Sin embargo se da por hecho que las verdaderas razones que explican su marcha se encuentran en una falta de identificación con la línea a seguir por el actual equipo y a importantes diferencias de criterios con el viceconsejero Sebastián Aguirretxe. Al parecer la nueva dirección no está muy de acuerdo con el programa desplegado hasta ese momento, sobre todo con la serie de tres películas producidas al cien por cien por el Gobierno Vasco en 1985. No va a ser, se verá más adelante, el único disgusto que va a provocar el afán de la Consejería por dedicarse a la producción cinematográfica.

En las filas de la Asociación de Productores también se producen cambios y en febrero, Rafael Trecu deja su puesto a José Miguel Salazar. Desde su cargo de presidente, Salazar, tras alabar el papel de las ayudas institucionales, va más lejos y anima al capital privado a invertir en la aventura del cine autonómico. El optimismo del nuevo presidente se hace patente al afirmar que la entrada en el Mercado Común, lejos de ser perjudicial, va a posibilitar una mayor difusión de la producción vasca. La única queja se ciñe a ETB, organismo que no ha renovado su acuerdo de colaboración con la Asociación y al que se pide que clarifique su postura. Por lo demás, la relación con la Consejería de Cultura es tan fructífera que ni siquiera se atisban amenazas de ese enemigo que se enmascara siempre tras las subvenciones oficiales; el dirigismo político:

> "La política del Departamento de Cultura al respecto ha sido de absoluta libertad. Y para comprobarlo no hay más que ver las películas para darse cuenta de que no ha influido en absoluto. Se ha trabajado con criterios muy abiertos y los proyectos se han juzgado únicamente por la calidad y la seguridad de los mismos"[224].

[224] R. Esparza, "José Miguel Salazar, nuevo presidente de la Asociación de Productores Vascos: "El cine también es un negocio"", *Deia*, 27/2/1986.

Poco después, Luis María Bandrés, que lleva ya un año al frente de la Consejería de Cultura, insiste en esta cuestión al explicar los criterios que sigue el Departamento a la hora de apoyar los proyectos que llegan a su despacho:

> "Los criterios tienen una mecánica muy precisa. Se publica la orden de subvenciones y acceden una serie de guiones que luego se someten a un comité de expertos dónde se hace la selección. Yo me limito a dar el visto bueno a esas propuestas. Es la única fórmula que nos parece objetiva y puedo afirmar que no existe el más mínimo dirigismo en cuanto a la selección de las películas, y para garantizarlo se han designado para el comité personas de diferente procedencia política, religiosa y cultural. El criterio esencial es el de la calidad del producto en función del guión, del equipo que presenta y otros conceptos puramente cinematográficos"[225].

Para el Consejero no hay una tendencia gubernamental a primar guiones que resalten problemas autóctonos y la intencionalidad final de la política de subvención radica tan sólo en "que se cree una industria cinematográfica de manera que se realice cine por personas de aquí y desde aquí". En lo que no se muestra tan aséptico es en la voluntad propagandística de estas ayudas. Si bien es cuestionable la rentabilidad económica de este producto parece claro que la sociedad con esta apuesta ha recuperado un bien muy preciado:

> "Pues, en primer lugar un cambio de imagen. Nuestra sociedad refleja hacia fuera una imagen sensacionalista y deformada en función de la violencia. Que se nos empiece a conocer por otros aspectos que son mucho más reales y constructivos ya es un éxito"[226].

Si estas respuestas en realidad no aportan datos

---

[225] J.C. Viloria, "Luis María Bandrés, un año al frente de la Consejería de Cultura", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 16/3/1986.

[226] Ibidem.

sorprendentes y se inscriben más bien en el guión previsto, en mayo Bandrés sí da motivo de asombro al anunciar en el pleno del Parlamento vasco la inminente puesta en marcha de una ley de cinematografía para Euskadi. Si ésta no se ha dado antes ha sido más que por falta de interés por una "ausencia material de tiempo"[227]. La feliz propuesta constituiría, de llevarse a cabo, el último paso en la tarea de fortalecer una base que posibilitara la creación de una industria del cine seria en Euskal Herria. La política de subvenciones de la Consejería, antecedente natural de esta ley específica que se quiere desarrollar a partir de ahora, ha cumplido, según Bandrés, brillantemente sus principales objetivos:

> "Con la actual política de subvenciones conseguimos un triple objetivo: ofrecer trabajo a nuestros técnicos y actores a través de las cuotas que imponemos para otorgar las prestaciones económicas, dar a conocer la realidad cultural de Euskal Herria y desarrollar nuestra incipiente industria cinematográfica"[228].

Y además, de cara al futuro, Bandrés se muestra partidario de flexibilizar los apoyos y abrir un poco los horizontes para que obras que no estén dirigidas por autores vascos o que no tengan una temática plenamente local cuenten con el respaldo del Ejecutivo autónomo. Lamentablemente estas

---

[227] A. Ayala, "Euskadi tendrá en los próximos meses una ley de cine", *Deia*, 29/5/1986.

[228] Ibidem. Dentro de estas declaraciones encontramos datos interesantes para conocer un poco más a fondo la maquinaria interna del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Así, Bandrés explica que todo lo relativo al capítulo cinematográfico depende de la Dirección de Creación y Difusión Cultural y es una junta provisional de valoración y calificación la encargada de determinar el apoyo y la cuantía a la producción de Euskadi. Esta junta está integrada por el director de la dirección, un consejero en lo concerniente al mundo del séptimo arte, -en el momento de hacer estas manifestaciones el cargo lo ocupa un profesor de imagen de la Universidad del País Vasco-, un crítico, y un director de cine. El propio personal del Departamento es, con el apoyo de los integrantes de la junta de valoración, el encargado de velar por el cumplimiento de las condiciones bajo las que se conceden las subvenciones.

buenas intenciones se reducirán a nada. Hoy en día Euskadi sigue sin contar con una ley de cine que, por cierto, hubiera servido entre otras cosas, para ahorrar la guerra que se va a avecinar. En cuanto a la "flexibilización" en los planes trazados para asignar las subvenciones, enseguida se va a dar el caso de Enrique Urbizu con su película *Tu novia está loca*, evidente muestra de la "apertura de miras" de la Administración vasca[229].

A estas esperanzadoras noticias se unen otras como el anuncio en agosto del futuro rodaje de *Kareletik*, nueva película hablada directamente en euskera y que sigue el camino emprendido por los tres mediometrajes producidos por el Gobierno Vasco e Irati Filmeak, aunque este proyecto será un largometraje y no contará con la financiación del programa anterior. También en agosto sale a la luz que ETB ha comprado en este año los derechos de antena de *27 horas* y de *Bandera negra* a pesar de que no se ha renovado el contrato con los productores vascos vigente en 1985[230]. La compra cifrada en 18

---

[229] La negativa del Gobierno Vasco a financiar esta cinta ya ha sido comentado profusamente en la primera parte de este estudio. En la nota 103 Urbizu se quejaba de que la película no había sido apoyada por ser "poco vasca" y en la nota 119 Larrañaga reconoce que el proyecto, al ser presentado en aquellos momentos, "impactó un poco" a la comisión de selección. En fin, si una inocente comedia provocó tal reacción, sería difícil imaginar la reacción de dicha comisión ante un proyecto que incluyera escenas de sexo duro.

[230] A lo largo de 1986 son constantes las llamadas de atención para que ETB se incorpore de nuevo a la andadura del cine del País Vasco. Rafael Trecu, al hacer balance de 1985, destaca el convenio firmado entre la AIPV y ETB y declara que "la colaboración de Euskal Telebista, unida a la del Gobierno Vasco, puede ser decisiva para el futuro desarrollo de nuestra cinematografía" (*La Gaceta del Norte*, 27/1/1986.). J.M. Salazar, tras sustituir a Trecu en la presidencia de la AIPV, y a la espera de conocer la política del canal autonómico, declara, esperando una respuesta, que "este ente no ha clarificado todavía su colaboración" (*Egin* 23/2/1986.) Conforme avanza el año y ETB no da muestras de seguir con la misma línea fijada en el año anterior, las declaraciones adquieren un tono más dramático. Elías Querejeta, en la clausura de la II Semana de Cine Vasco, lanza un aviso que aunque en principio lo parezca, no puede calificarse de exagerado: "Si no se añade a esa subvención del Gobierno una ayuda de la ETB el cine vasco está en peligro de quedarse en una situación precaria para pasar después a la extinción" (*El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 2/3/1986). Este es, en definitiva, el ambiente que enmarca la compra de las dos

millones de pesetas por cada cinta se antoja a todas luces como una solución insuficiente teniendo en cuenta que durante 1986 se han realizado además de los dos largometrajes citados otros como *Adiós, pequeña* y *La monja alférez*. Nora Abásolo, directora de producción de ETB, explica que "la televisión vasca no tiene ahora recursos económicos" aunque se va a hacer un esfuerzo por retomar la situación brindando al cine de Euskadi el apoyo que se merece:

> "A pesar del interés que ETB tiene en apoyar al cine, sus limitaciones le han obligado a adoptar la postura de abordar únicamente aquellos proyectos que se consideren viables desde el punto de vista empresarial, aunque también puede haber algunos muy buenos que sean imposibles de asumir (...) sin embargo, estamos abiertos a todos los proyectos que se nos presenten, e incluso no descartamos la posibilidad de comprar este año los derechos de alguna otra película, después de estudiar las posibilidades reales de cumplir con nuestros compromisos"[231].

Mientras, Sebastián Aguirretxe, viceconsejero de Cultura, anuncia una próxima reorganización del sistema de concesión de las ayudas al cine, así como la creación formal de una comisión calificadora de carácter permanente. Al parecer, el Departamento de Cultura pretende unificar las cantidades a otorgar a cada película en vez de conceder un tanto por ciento del presupuesto de cada film con el fin de impedir que las productoras inflen los presupuestos para obtener mayor beneficio del erario público. Las cifras asignadas en este año por la Consejería ascienden a ciento veinticinco millones de pesetas. De éstas, cien se han aplicado a cinco largometrajes, doce a dos mediometrajes y el resto a nueve cortos. Aguirretxe confirma además el giro que ha tomado la política del Departamento con su gestión en lo referente a la participación institucional en la producción de proyectos cinematográficos. Estas son, de entrada, sus intenciones. Habrá que tenerlas presentes en un futuro no muy lejano:

---

películas citadas.

[231] Declaraciones de Nora Abásolo, *Egin*, 8/8/1986.

> "Viendo nuestra experiencia, después de la trilogía que realizamos el pasado año, hemos considerado que no podemos ser productores, sino promotores y animadores de proyectos que realicen productoras privadas. En muchas ocasiones hemos dicho a los autores de estos proyectos que se presenten a las ayudas, que es la vía más indicada"[232].

Aparte de estas películas ya aprobadas, la partida especial para el film sobre la vida del poeta Esteban Urkiaga sigue adelante sin que los cambios que se han ido desarrollando desde que se planteó la idea hayan puesto en peligro su realización. La negativa del Gobierno Vasco de afrontar producciones propias no afecta a esta película que, en principio, podía encuadrarse dentro de programas parecidos al de los tres mediometrajes realizados en euskera ya que, al fin y al cabo, se trata de un encargo de la Administración Autónoma a Ángel Amigo con motivo del cincuenta aniversario del bombardeo de Gernika. Pero el productor vasco va a encontrar una vía de salida para la película:

> "Nosotros teníamos un proyecto desde hace tiempo y al no contemplar el Gobierno Vasco la producción propia, lo presentamos y mereció una subvención especialmente generosa coincidiendo con el aniversario"[233].

La habilidad de Amigo no acaba ahí porque además logra involucrar en *Lauaxeta* o *A los cuatro vientos*, títulos en euskera y castellano que va llevar la película, al Ministerio de Cultura español. Durante la celebración del Festival de San Sebastián Amigo hace balance de la andadura del cine en Euskadi, resaltando en tono elogioso tanto la labor del Gobierno autónomo como la del Ministerio de Cultura con la Ley Miró[234], e insiste en la necesidad que tiene la industria vasca

---

[232] Félix Maraña, "El Gobierno Vasco unifica los criterios de las subvenciones cinematográficas para el 86", *El Diario Vasco*, 12/8/1986.

[233] Declaraciones de Ángel Amigo, *Diario Vasco*, 16/8/1986.

[234] "Cuando aparece la Ley Miró los productores somos

de definir su marco de actuación:

> "...en Euskadi se debe definir cuál va a ser el marco jurídico en el que se desenvuelva nuestra producción. Lo que va a definir la producción propia no son los temas. Hay que escoger -y eso no corresponde a los productores- entre una política de subvenciones a películas de temática vasca o una política de creación industrial de producciones vascas, que no tienen por qué ser necesariamente de temática vasca"[235].

Quien no tiene motivos para valorar tan positivamente la labor de la Administración es Imanol Uribe, ya que, inexplicablemente, se va a ver apeado de las ayudas que otorga el Gobierno de Euskadi al parecer, según la versión oficial que circuló en su momento, por no presentar el guión de *Adiós, pequeña* en el plazo fijado. Esgrimir un motivo así tratándose de un director que ha logrado en su corta carrera como cineasta colocar sus películas en los índices más altos de popularidad y rentabilidad económica[236] se antoja bastante

---

beneficiarios de unas ayudas más generosas. Con esto no quiero restar méritos al Gobierno Vasco, porque la Administración no es el Estado en sus economías, pero objetivamente para el productor independiente son superiores estas ayudas que empieza a conceder Madrid a sus películas" Félix Maraña, "*Ángel Amigo: "El cine vasco sigue necesitando un marco de actuación*"", *El Diario Vasco*, 23/9/1986.

[235] Ibidem.

[236] En 1984 la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco realiza una encuesta sobre comportamiento cultural en Euskadi. José María Unsain en su libro *El cine y los vascos* publica unos datos de dicha encuesta que no ofrecen lugar a la duda sobre la rentabilidad, en todos los sentidos, de Imanol Uribe como director de cine. En el epígrafe "Filmografía vasca más popular" aparecen tres títulos ocupando por orden de preferencia los primeros lugares. Son *La fuga de Segovia*, *La muerte de Mikel* y *El proceso de Burgos*. Evidentemente, sobra cualquier comentario. Pero hay un dato todavía más clarificador. En la relación de las 20 películas más taquilleras de la historia del cine español desde su estreno hasta el 31-10-92, *La muerte de Mikel* y *El rey pasmado* son las dos únicas cintas vascas que aparecen en la lista con unas recaudaciones de 283.211.020 millones de pesetas y 282.011.240 millones de pesetas respectivamente. Así que la representación de Euskadi en este restringido club viene dada por dos

ridículo. Además, una cinematografía joven y prometedora como la vasca debería funcionar con criterios más abiertos sin caer nunca en el error del encorsetamiento burocrático. Los argumentos dados suenan a excusa y las verdaderas razones son difíciles de desentrañar. Puede que la escasa capacidad de Uribe para "andar pasillos", algo de suma importancia según diversas fuentes que conocen los entresijos de los mecanismos de ayudas, tenga bastante culpa de esta situación. Las razones que da hoy en día Eusebio Larrañaga tampoco ayudan demasiado a esclarecer los hechos:

> "¿Por qué Bakero y Begiristain se van a Barcelona? porque este país no puede pagar la calidad que estos hombres tienen. Imanol Uribe consiguió tal prestigio que Euskadi se le queda pequeño, entonces él pide mayor potencial económico, mayores posibilidades y él decidió marcharse puesto que veía que en una estructura estatal en una estructura más universal, lo podría tener. (...) El Gobierno Vasco tal vez no tenía dinero suficiente para pagar sus proyectos y ahí decidió. Por tanto nosotros hubiéramos querido apostar por Imanol Uribe y por otra serie de personas que trabajan por ahí pero Euskadi es lo que es y esto no es Hollywood"[237].

La versión de Larrañaga parece dar a entender que Uribe abandona voluntariamente la posibilidad de realizar cine en Euskadi cuando no hay que olvidar que este cineasta ha presentado a la Consejería de Cultura un proyecto concreto que ha sido rechazado, poniéndole así las cosas muy complicadas para seguir con su carrera en el País Vasco. El propio Uribe, recordando aquellos sucesos, explica las claves que le impulsan al final a abandonar la aventura iniciada en Euskadi. No es desde luego, el relato de un hombre que lo ha hecho todo en su país y que se marcha por iniciativa propia buscando una

---

largometrajes de Uribe, el último, además, estrenado en noviembre de 1991. Al parecer, para el Gobierno Vasco estos datos no suponen ni mucho menos una garantía... (Miguel Ángel Payán, *El cine español de los 90*, Ediciones JC, Madrid, 1993, pág 67.)

[237] Entrevista con Eusebio Larrañaga, 27/10/1992.

proyección mayor para su obra:

> "Siempre el tema de las subvenciones es muy delicado. También en la administración central ha habido sus más y sus menos, pero yo creo que en el caso concreto del PNV era una manera de dirigir las películas, de premiar a unas y castigar a otras. (...) En fin, que planteado de otra manera más abierta y menos sectaria, siempre teníamos la posibilidad de plantearte temas allí, porque de alguna manera la subvención también te ayuda, pero a mí me parece que lo han hecho muy mal. (...) Últimamente se han ido decantando por un determinado tipo de producciones. No sé, había que pasar por el aro, había que hacer mucho pasillo en el Gobierno Vasco, había que tener buenas relaciones con Eusebio Larrañaga y con Joseba Arregi. No era una relación meramente de administrador a administrado, que presentas un proyecto y si tienes unas garantías de viabilidad y si el proyecto es medianamente interesante pues sabes que va adelante y si no, no. Aquí ha habido otros componentes de amiguismo, de pasillo, de pequeñas intrigas... Por lo menos, visto desde fuera, a mí me da esa sensación"[238].

La actitud crítica de Uribe hacia los poderes públicos autonómicos es una postura compartida, como ya hemos visto anteriormente. No hay más que recordar las palabras de Eloy de la Iglesia, de Antonio Gómez Olea o todas las respuestas que ha ido recibiendo a lo largo de 1986 la política de ETB. Además enseguida aparece otro frente de batalla con Enrique Urbizu y sus "frívolos" planteamientos cinematográficos. De todos modos, este ambiente casi se podría calificar de tranquilo si lo comparamos con la situación que se vive en estos mismos momentos en el cine español.

En efecto, en junio se aprueba un decreto que va a ordenar a partir de ahora al cine español adaptándose a las normas de la Comunidad Europea[239]. Poco después, el nuevo

[238] Entrevista con Imanol Uribe, 15/6/1992.

[239] El decreto obliga a las salas de cine a programar anualmente películas comunitarias, en versión original o doblada, en una proporción de una película de la CE por cada

director del ICAA, Fernando Méndez-Leite, anuncia en un almuerzo con los periodistas la lista de películas subvencionadas durante 1985 y 1986. Por ahora se han destinado 1500 millones para 45 películas entre las cuales figuran *La mitad del cielo* de Manuel Gutiérrez Aragón y *El bosque animado* de José Luis Cuerda que con 75 millones de pesetas se colocan a la cabeza en cuanto a asignaciones más elevadas. Muy de cerca les siguen José Luis Borau y Pedro Costa con 60 millones para *Tata mía* y *Redondela* respectivamente. En la lista figuran entre otros Pilar Miró que obtiene 48,5 millones para *Werther*, Fernando Colomo, 47 para *La vida alegre* o Pedro Almodóvar con 38 millones para su próximo film *La ley del deseo*. Entre los cineastas vascos Imanol Uribe recibe 40 millones para su cinta *Adiós, pequeña* y Montxo Armendáriz 32 millones para *27 Horas*. En la relación de nombres también aparece Pedro Olea con una subvención de 44 millones y Eloy de la Iglesia con 32 millones.

El anuncio de estas ayudas va a desatar una agria polémica en la que se mezclan las opiniones favorables al desembolso de estas cantidades para fortalecer el cine español con los que ven claros indicios de amiguismo en los criterios adoptados para distribuir las subvenciones. El 5 de agosto Fernando Méndez-Leite escribe una carta en la que se defiende de los ataques recibidos contra la política de subvenciones anticipadas a la producción española desde las páginas del diario *ABC*[240]. Pero la mecha se ha prendido y el 14 de agosto

---

dos de terceros países en versión doblada a cualquier lengua oficial del estado español. La proporción anterior era de una película española por cada tres extranjeras. Las empresas distribuidoras tienen derecho a obtener un máximo de cuatro licencias de doblaje de películas de terceros países a cualquier lengua oficial española por cada película nacional que acrediten tener controlada para su distribución. Además, Radiotelevisión Española está obligada a programar anualmente una película española de largometraje por cada 10 películas extranjeras en versión doblada. Estas y otras medidas están encaminadas a lograr "una mayor competitividad del cine español al igualarlo con el de los demás países europeos y se espera que el mercado de estos países se abra cada vez más al cine español". ("El cine español se adapta a las normas de la CE", *El País*, 14/6/1986.)

[240] La carta, publicada en el diario citado, aclara las razones que han impulsado al ICAA a apoyar a determinadas películas como *Sé infiel y no mires con quién*, *Matador*, *El dorado* o *El caballero del dragón*, criticadas en la información

una autodenominada "Comisión Organizadora de la Asamblea" que engloba, según reza la nota de prensa, a "numerosos profesionales de los distintos estamentos de nuestro cine", publica también en *ABC* otra carta que critica con dureza la política cinematográfica iniciada por Pilar Miró[241].

En octubre, Fernando-Méndez Leite anuncia importantes cambios en el "decreto Miró" destinados a incentivar la producción. La esencia de la ley va a ser la misma, tanto es así que el director del ICAA declara que "nosotros defendemos los proyectos que ofrecen unos mínimos razonables de calidad y de realización técnica. Sólo se quedan fuera los proyectos que ofrezcan muy poco o que sean auténticos disparates"[242]. En fin, 1987 se presenta, cuando menos, interesante dentro del panorama cinematográfico español.

---

de ABC y defendidas por Méndez-Leite amparándose sobre todo en la alta calidad de estas obras ya que, según declara éste "no es criterio exclusivo del ICAA para otorgar sus subvenciones anticipadas la comercialización de las películas sino también su valor cultural, experimental o artístico". Estos mismos principios sirven para explicar también la ayuda concedida a Pilar Miró para su *Werther*, otra actuación que ha canalizado las iras de quienes ven maniobras sospechosas en la política cinematográfica del organismo presidido por Méndez-Leite. (*ABC*, 5/8/1986.)

[241] La citada Comisión acusa a "la actual política cinematográfica de destrucción y falta de libertad", señalando que desde la aplicación de la ley Miró se ha producido un "enorme aumento de los costes", una "gran disminución en el número de películas producidas" y una "alarmante mengua de asistencia de espectadores a las salas donde se proyecta cine español". La clave del problema para los autores de este manifiesto estriba en una "torpe y sectaria distribución de los fondos" que va a desembocar en un sistema viciado por la corrupción: "¿Qué sucede en nuestro país? Sencillamente, y esto es lo grave, que el anticipo lo es a fondo perdido. Es, en la práctica, una subvención y punto. Y es éste el motivo por el que surgen los problemas, el amiguismo, las corrupciones, los disparates...". Paralelamente los costes aumentan artificialmente dada la propia mecánica de la concesión de ayudas llegándose a un punto que no augura nada bueno: "...el cine está cada día más amordazado, puesto que progresivamente se hacen y harán menos películas, y éstas serán sólo las que "autorice" la Comisión de turno. Distinta censura que la que sufrimos hace años, pero censura al fin y al cabo" (*ABC*, 14/8/1986.)

[242] Ángeles García, "Méndez-Leite modifica el "decreto Miró" del cine", *El País*, 29/10/19896.

2.5. Nubes en el horizonte. Cine vasco... ¿una realidad en alza?

Mientras en Euskadi lo único destacable al finalizar el año es la dimisión de Josemi Salazar como presidente de la Asociación de Productores Vascos. Al parecer, la dimisión de Salazar viene precedida de un periodo de "particular tensión"[243] que alcanza su grado máximo en el marco del Festival de San Sebastián. Allí se celebra una reunión de productores, financieros y distribuidores de la Comunidad Económica Europea a la que no asiste ningún representante de la industria vasca. Esta ausencia que, según algunos cineastas, "rompía al mismo tiempo toda la línea de colaboración y relaciones internacionales que la AIPV había mantenido desde su creación", se perfila como el detonante que origina la marcha de Salazar. A finales de año se elige una presidencia colegiada formada por los miembros de la junta directiva, Javier Intxaustegui, Imanol Uribe, Juanba Berasategi, Jesús Acín y Juan Ortuoste. En una reunión celebrada el 29 de noviembre se fijan los objetivos que se van a cubrir a partir de esta nueva etapa. Se pretende "potenciar la presencia y actividad en todos los organismos relacionados con la producción cinematográfica", "relanzar los aspectos profesional e industrial de la producción" y "estar presente de forma activa en la elaboración de la futura Ley de Cine del País Vasco"[244].

Este último aspecto es el que cobra mayor protagonismo al iniciarse 1987. Javier Intxaustegui vuelve con este tema al comentar en una entrevista que la elaboración de una ley de cine es uno de los proyectos inmediatos que se ha fijado la Asociación:

> "Ya hace tiempo que los partidos PNV y PSOE presentaron sus proposiciones de ley y es posible que el debate se afronte esta legislatura. Nosotros

[243] Félix Maraña, "Josemi Salazar dimite como presidente de la Asociación de Productores Vascos", *El Diario Vasco*, 19/10/1986.

[244] "Nueva presidencia colegiada en la Asociación de Productores Vascos", *Egin*, 5/12/1986.

> con estas propuestas en la mano, con varias leyes de cine, la de Quebec por ejemplo, que nos puede interesar por la relación que se establece con el Gobierno central de Canadá, y en base a nuestras propias consideraciones, vamos a elaborar un estudio serio"[245].

La idea toma cuerpo y se extiende como un reguero de pólvora entre los profesionales del cine. Enseguida el clamor es general y la discusión entre los que piden la puesta en marcha de una legislación y los que consideran esta posibilidad como algo innecesario, centra una polémica avivada en los últimos tiempos por las promesas incumplidas lanzadas desde la Administración Autonómica y por las cada vez más frecuentes irregularidades detectadas en la política de subvenciones del Gobierno Vasco. En una nota de prensa fechada a principios de año varios cineastas discuten sobre las ventajas e inconvenientes de dotar al audiovisual vasco de una ley que lo estructure[246].

Imanol Uribe tras subrayar que "la producción cinematográfica vasca se ha estabilizado y, por tanto, es el momento oportuno para que el Ejecutivo Autónomo legisle sobre ella", critica a la Administración porque "está concediendo subvenciones sin que se conozca públicamente la composición de

---

[245] Ana Garbati, "Los productores vascos estudian una ley de cine", *Deia*, 24/1/1987. Estas proposiciones de ley a las que se refiere Intxaustegui se remontan a 1982 y 1983. Concretamente el PSOE presentó una propuesta de ley al Parlamento Autónomo sobre "Fomento y Protección de la Cinematografía Vasca" que aparece publicada en el Boletín Oficial del Parlamento Vasco con fecha del 31 de diciembre de 1982. Así mismo, el PNV es responsable de un "Borrador del Proyecto de Ley de la Cinematografía" fechado en febrero de 1983. Ambos proyectos han sido analizados con detalle en el trabajo ya citado de Santos Zunzunegui (págs 270-279). En noviembre de 1987, la Asociación de Técnicos Cinematográficos Vascos presenta también un "Proyecto de ley de fomento a la cinematografía vasca" con la ingenua pretensión de que sea discutido por los partidos y aprobado en el Parlamento Vasco. Desde luego, las intenciones del Gobierno Vasco con respecto a este tema se alejan por otros derroteros.

Los tres proyectos pueden encontrarse en el Apéndice Documental, Documento IX, pág. 923, ss.

[246] Nati Rojo, "Productores vascos piden la elaboración de una ley cinematográfica", *Navarra hoy*, 26/1/1987.

la comisión que las otorga, ni los criterios que sigue para tener en cuenta o rechazar las solicitudes". El es, ya se ha tratado el caso de *Adiós, pequeña*, uno de los más afectados por este particular estado de cosas. Para Uribe es imprescindible abordar de una vez el tema desarrollando una política que contenga unas garantías de objetividad mínimas. A su vez, Ángel Amigo lamenta que "mientras en toda Europa las instituciones se han planteado el papel del cine y han decidido apoyarlo enérgicamente, el Gobierno Vasco mantiene casi intacta una normativa sin rango de ley que inició con *La fuga de Segovia*".

Pero Sebastián Aguirretxe, viceconsejero de Cultura del Gobierno Vasco, no comparte este criterio y estima que "los cineastas se han habituado a esta forma de ayudas, que no se puede considerar obsoleta y que, según los presupuestos que estábamos elaborando, iba a continuar"[247]. Retomando el tema de la ley del cine en Euskadi ya en la actualidad, con Eusebio Larrañaga, la postura del Gobierno se perfila clara y contundente:

> "Yo pienso que las leyes muchas veces encorsetan la realidad y entonces a veces te ayudan pero otras te cierran. Normalmente nosotros tenemos bastantes contactos con directores y productores de cine y con

[247] Aunque la postura defendida por Ángel Amigo e Imanol Uribe es general entre los cineastas vascos, también se oyen voces dentro de este colectivo en contra de una ley de cine como la de Javier Aguirre o la de Elías Querejeta. En lo que sí parece estar todo el mundo de acuerdo, exceptuando obviamente a la Administración, es en el cambio de actitud que ha de tomar ETB con respecto a la producción vasca. El hecho de que ETB no haya renovado en 1986 el convenio de colaboración firmado en 1985 con la AIPV y las escasas expectativas que se presentan en un futuro cercano para que estas relaciones se normalicen, ha convertido al ente público vasco en algo francamente impopular entre los profesionales del medio. Por ejemplo, Ángel Amigo desaprueba "la indefinición del papel de Euskal Telebista, tanto en la administración de los derechos de antena, como en la política de producciones propias". Uribe al referirse a la futura ley opina que ésta debe contemplar "no sólo las relaciones entre la producción privada y el Gobierno Vasco, sino que además quedara incluida la televisión autónoma". Por último, Javier Aguirre llama a ETB a "apoyar al cine vasco, porque no lo está haciendo y en este aspecto se está quedando muy retrasada en relación a Televisión Española". Ibidem.

> un buen decreto y unas buenas órdenes es suficiente para poder caminar en el mundo cinematográfico porque te da mayor libertad y te da mayor posibilidad de adaptarte a la realidad actual. Por tanto, la última corriente es que ni nos planteamos ni incluso nos parece interesante una ley de cine"[248].

Pronto se verá como los "buenos decretos" de la Administración vasca ayudan a "caminar en el mundo cinematográfico". Por lo demás, en mayo de 1987 el gabinete Ardanza anuncia futuros cambios en la política de subvenciones. Para Joseba Arregi, de nuevo al frente del Departamento de Cultura tras el breve paso de Luis Mari Bandrés por el mismo, el decreto que ha regulado durante los últimos años la actuación institucional en materia audiovisual "ha cumplido muy bien su papel, ha hecho posible la existencia de un movimiento cinematográfico en el país, pero se ha quedado corto y urge su modificación"[249]. Sin concretar la nueva línea a seguir, el titular de Cultura adelanta que las medidas a adoptar se van a encaminar a sentar las bases para lograr una estructura industrial sólida y estable.

Aprovechando la celebración del Festival de San Sebastián, los responsables del Gobierno Vasco presentan en rueda de prensa más detalladamente las líneas de actuación con respecto a la promoción cinematográfica en Euskadi para el futuro. La exposición de Joseba Arregi se inicia repasando lo hecho en el pasado, se dedica luego a analizar la situación general del cine para centrarse, finalmente, en el futuro a partir de 1988, año europeo del Cine y la Televisión y momento elegido para relanzar el audiovisual vasco.

El proyecto institucional contempla asentar el sector con un "marco jurídico adecuado", duplicar las subvenciones, producción propia al cien por cien de tres largometrajes de un coste aproximado de cien millones de pesetas y otras iniciativas de diversa índole, como potenciar la Filmoteca Vasca, edición de bandas musicales de las películas,

---

[248] Entrevista con Eusebio Larrañaga, 27/10/1992.

[249] Alberto Ayala, "El Gobierno modificará su política de ayudas al cine vasco para dotarle de infraestructura", *Deia*, 22/5/1987.

publicación de guiones, dotación de becas, etc.

Pero es en octubre cuando, mediante una colaboración para la prensa dividida en dos artículos y firmada por el Director de Difusión Cultural del Departamento de Cultura, Eusebio Larrañaga, el Gobierno hace de modo oficial balance del pasado cercano y presenta sus planes de futuro para la industria cinematográfica vasca.

El primer escrito, en su introducción, destaca el fin esencial que sustenta la política de ayudas:

> "Se trata de trabajar por crear una auténtica industria del cine que, en consonancia con los objetivos globales de nuestro gobierno, posibilite la generación de empleo además de erigirse en un vehículo cultural clave de nuestro país"[250].

A partir de esta breve y un tanto abstracta declaración de principios, Larrañaga se acerca a un pasado que se inicia con el apoyo a *La fuga de Segovia*, film que "vino a demostrar que se podía hacer cine de ficción en Euskadi", impulsando con su ejemplo desde las instituciones a este movimiento cultural. Tras hacer recuento de la producción subvencionada hasta el momento, recordando también las condiciones que rigen para optar a las ayudas[251], Larrañaga hace hincapié en el trabajo realizado en los últimos años, creando becas para la especialización en las distintas técnicas cinematográficas, aumentando las subvenciones a los festivales que se celebran en Euskadi, ampliando las ayudas a la producción o potenciando la labor de la filmoteca, todo ello al tomar conciencia de que la "consecución a medio y largo plazo de una infraestructura

---

[250] Eusebio Larrañaga, "Cine vasco: Una trayectoria en alza (I)", *El Correo Español-El Diario Vasco*, 10/10/1987. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 589, el texto completo.

[251] "Desde 1981 hasta 1986 se han subvencionado un total de 18 largometrajes, 2 mediometrajes y 32 cortos. En la actualidad, el Departamento de Cultura y Turismo concede subvenciones hasta un 25% del presupuesto total de los filmes seleccionados, a condición de que se cumplan una serie de requisitos, como son el rodaje en Euskadi, la realización de una copia en euskera y la intervención de un porcentaje mayoritario de técnicos y artistas residentes en nuestra tierra." Ibidem.

cinematográfica no podía basarse en manifestaciones aisladas o en películas puntuales". Los resultados de estos años de intensa actividad son evidentes:

> "En efecto desde 1981 hasta el ejercicio actual se ha multiplicado por seis la cantidad anual dedicada por el Gobierno Vasco a la potenciación de nuestro cine. Lejos quedan aquellos 32,5 millones iniciales que sirvieron para comenzar a andar. Hoy esa cantidad ronda los 200 millones de pesetas, cifra que supone ya el 4,64% de los presupuestos dedicados a cultura por el Ejecutivo autónomo"[252].

Sin embargo y a pesar de estas alentadoras perspectivas, el Director de Difusión Cultural no olvida "que los principales problemas a los que tradicionalmente se ha enfrentado el cine vasco siguen estando vigentes". Los obstáculos citados son "las dificultades para la autofinanciación de las películas, la ausencia de una infraestructura y medios cinematográficos propiamente dichos, la carencia de planteamientos industriales y la falta de apoyos financieros suficientes". La respuesta del Gobierno para superar esta situación se encuentra en el segundo escrito divulgado por la prensa.

Este segundo escrito, indudablemente más interesante que el primero, recoge el plan de actuación del Gobierno Vasco para los próximos años. Con la finalidad de potenciar la "industria de cine mediante la generación de una demanda interna de "productos cinematográficos" que estimule las iniciativas particulares en el sector"[253], el capítulo de realizaciones se va a centrar en tres áreas: el fomento de la producción, la promoción exterior y la regulación jurídica.

En el terreno del fomento de la producción, los planes institucionales contemplan los siguientes objetivos. En primer lugar, un aumento de las subvenciones que en muchos casos va a "duplicar la cifra de ayuda otorgada hasta ahora, pudiendo llegar a alcanzar ésta los 40 millones de pesetas (en lugar de los 20 millones de tope actual)". En segundo lugar, el

---

[252] Ibidem.

[253] Eusebio Larrañaga, "Cine vasco, una realidad en alza (Y II)", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 19/10/1987.

Gobierno Vasco llevará a cabo "la producción de tres largometrajes con un presupuesto total de 300 millones de pesetas, destacando el hecho de que los guiones para estas producciones serán elegidos mediante un concurso público cuyas bases se promulgarán en próximas fechas". En tercer lugar, está previsto un convenio con ETB "por medio del cual, las empresas vascas del sector podrán beneficiarse del uso del material e instalaciones de dicho ente público". Por último, habrá una ayuda al doblaje en castellano para películas realizadas íntegramente en euskera.

En lo que respecta a la promoción exterior, Larrañaga anuncia la celebración en noviembre de la Semana Itinerante de Cine Vasco en Francia donde se podrán exhibir las películas más representativas de esta cinematografía. A esta primera muestra le seguirán durante 1988 otras similares en Europa (Yugoslavia, Checoslovaquia, e Irlanda entre otras) y Latinoamérica. Además se potenciará la presencia del cine de Euskadi en el marco de los distintos festivales celebrados en esta comunidad autónoma "en la línea marcada en esta última edición del Festival Internacional de San Sebastián en donde el volumen de transacciones comerciales alcanzó los 50 millones de pesetas".

El último aspecto a tratar, el tema de la regulación jurídica, se va a desarrollar a partir de dos actividades concretas. Primero, se va a constituir una junta asesora de cinematografía, órgano que permitirá "un mayor acercamiento y propiciará una mayor sintonía entre Administración y administrado". Luego, el Gobierno asume la regulación jurídica de la Filmoteca Vasca "convirtiéndola en un organismo autónomo".

Todo lo concerniente a la regulación jurídica supone dar por cerrado el proyecto de ley promovido por distintos sectores del ámbito audiovisual a principios de año. La constitución de la junta asesora, calificada como "órgano de encuentro en donde tendrán cabida todos los colectivos implicados en la actividad cinematográfica de Euskadi", no responde a las expectativas creadas por los cineastas que solicitaban una ley capaz de regular con eficacia todos los aspectos que rodean a la industria del cine. Más positiva parece la voluntad de involucrar a ETB en la aventura del cine del País Vasco, renovando el convenio de 1985 con lo que se logra satisfacer un clamor unánime. Lo que sí resulta

sorprendente es el deseo por parte de la Administración de producir al cien por cien tres largometrajes teniendo en cuenta las recientes declaraciones de los responsables de Cultura[254] al plantearse este tipo de realizaciones. Sorprendente y polémico, porque precisamente este último punto va a originar una agria disputa entre la Asociación de Productores y el Gobierno autónomo al iniciarse 1988.

2.6. ¡Ha estallado la guerra! Los productores vascos contra los planes de la Administración.

En efecto, en enero la prensa hace pública una nota distribuida a los medios de comunicación en la que la AIPV denuncia la actitud de la Administración poniéndose en contra de que el Gobierno Vasco produzca "tres largometrajes financiándolos al cien por cien de su costo, utilizando para ello recursos económicos públicos y designando por el sistema de "a dedo" la empresa encargada de realizar y comercializar las películas" y todo "a pesar de los reiterados esfuerzos por hacer ver al Departamento de Cultura y Turismo que tales medidas hacen un flaco servicio al desarrollo de la incipiente cinematografía vasca"[255].

La solución que los productores proponen se centra en que "la protección que la Administración otorga a la industria cinematográfica debe necesariamente disponer de los mecanismos jurídicos precisos que garanticen, en todos los casos, el cumplimiento del principio de convocatoria pública en tiempo y plazo adecuados". Además, la AIPV considera que el Gobierno Vasco "no debe convertirse, evidentemente, en empresa de producción, interviniendo en campos reservados a la iniciativa privada y haciendo competencia desleal a los productores, distribuidores y exhibidores sometidos a disciplina de mercado". Por último, se pide al poder institucional que tenga en cuenta que la política de subvenciones es sólo una parte en la compleja estructura industrial y que todavía quedan muchos temas pendientes como la compensación fiscal como medio de incentivación de la inversión o la obtención de créditos blandos, promoción de la distribución y exhibición de las

[254] ver nota 75.

[255] "AIPV contra decisión Gobierno autónomo de producir largometrajes", *Egin*, 9/1/1988.

películas, formación de personal técnico y artístico y la armonización de las actuaciones en materia de cine y televisión.

Esta es la respuesta de una parte importante del colectivo de cineastas de Euskadi a los planes propuestos desde la Administración[256]. Sin embargo, la reacción de repulsa no es ni mucho menos total. La Asociación de Técnicos Cinematográficos Vascos[257] hace público un comunicado en el que muestran su apoyo a las instituciones. Para los técnicos, de la política cultural del Gobierno "se han beneficiado la mayor

[256] El escrito está firmado por Imanol Uribe, Pedro Olea, Elías Querejeta, Joaquín Trincado, Juan Bautista Berasategi, Juan Marino Ortuoste, José A. Tellería, Juan M. Bolinaga, Ernesto del Río y Javier Inchaustegui, como representantes de las empresas productoras.

[257] La Asociación de Técnicos Cinematográficos Vascos se constituye en San Sebastián el 12 de enero de 1986 y a ella pueden pertenecer "todas las personas que trabajen en la Industria Cinematográfica como asalariado y cuyo domicilio esté establecido dentro del ámbito de la Comunidad Autónoma Vasca y Comunidad Foral de Navarra". El fin primordial de esta entidad será "la representación y defensa de los intereses profesionales de los asociados". Entre los planos primordiales de actuación figuran los siguientes puntos: a) La representación, gestión, defensa de los intereses profesionales de sus miembros. b) El establecimiento de servicios propios de interés común para los asociados. c) La administración de sus recursos y su aplicación a los fines o actividades de la Asociación. d) El planteamiento ante los órganos de la Administración del Estado Español y de los organismos de ambas Comunidades Autónomas, de los problemas específicos de la producción cinematográfica, así como de los conexos o derivados de ella, llegando en su caso a la formalización de los recursos que autoricen las leyes. e) La defensa de los intereses de los asociados ante la Administración del Estado Español, ante los organismos de ambas Comunidades Autónomas, ante las productoras y Asociaciones de Productoras o cualquier otro organismo vinculado a la industria cinematográfica, a todos los niveles. f) Estudiar la unión o federación de la Asociación con otras federaciones, confederaciones o asociaciones que puedan crearse y cuyos fines sean compatibles con los perseguidos por esta Asociación. Para aprobar cualquier tipo de unión o federación de las indicadas, será necesario la aprobación en Junta General con un porcentaje del ochenta por ciento de los votos. (Copia del acta de fundación de la Asociación de Técnicos Vascos, fechada en San Sebastián el 12 de enero de 1986.)

Véase en el Apéndice Documental, Documento VI, pág. 777, la copia íntegra de los Estatutos.

parte de los estamentos que componen la actual cinematografía vasca"[258]. Este organismo ve positivo apoyar las películas, porque, a su juicio, ofrecerá mayores posibilidades de trabajo, potenciará algunas productoras del país y garantizará el establecimiento de empresas de servicios que den realidad a la creación de una infraestructura. Sólo se muestran de acuerdo con los productores en que la selección de estos proyectos debe realizarse por medio de un concurso público para evitar amiguismos.

Pero la respuesta más dura al comunicado de la AIPV no va a venir del Gobierno Vasco sino de la mano de Ángel Amigo, el cineasta al que las instituciones habían encargado llevar adelante este proyecto y que mantiene así su particular pulso con los miembros de este colectivo desde que presentara su dimisión en 1985. El mismo día que se conoce la postura de los técnicos, la prensa publica una durísima carta del productor titulada "El dedo en el ojo". La acusación fundamental que lanza Amigo se basa en la falta de coherencia de los productores, pues mientras éstos denuncian la política de asignación de proyectos "a dedo" favorecida desde Vitoria, "varios de los firmantes", según expresión utilizada por Amigo que no va a aportar más datos, se ven beneficiados, al mismo tiempo, por una política similar que viene desde Madrid:

> "La publicación airada de esta preocupación coincide en el tiempo con la materialización, en unos casos, y en otros con el fin de negociaciones de una serie de contrataciones directas que en algún caso alcanzan los dos mil millones, y del que resultan beneficiarios casualmente varios de los firmantes de la denuncia. Hay que aclarar que el ámbito de la reclamación -Vitoria- no coincide con el de esos contratos -Madrid-(...) En este sentido las contrataciones de las que se benefician o beneficiarán algunos de los denunciantes evidencian hasta la fecha excelentes criterios y ajustadas decisiones que no sólo no critico sino que aplaudo. En Madrid y en Vitoria. Por eso me da la impresión de que esta actitud parcialmente crítica de momento

[258] "Los técnicos, a favor de que el Gobierno Vasco subvencione tres películas al cien por cien", *Diario Vasco*, 10/1/1988.

> puede obtener como más inmediato resultado el que el dedo acusador termine en algún ojo. En este caso en el suyo"[259].

La carta de Amigo, significativamente, no va a tener réplica. Y el Gobierno Vasco, principal implicado en esta polémica, señala en una nota difundida por la prensa que el rodaje de estas películas no va a impedir "la continuación de la política subvencionadora iniciada hace ya algunos años para aquellas películas producidas por entidades privadas que se consideren de interés"[260]. El Ejecutivo Autónomo justifica su actuación afirmando que no se va a conformar con el panorama actual "aunque hayan podido ser muchos los éxitos" y señala que la nueva línea a seguir viene determinada por "un sentido de innovación y de futuro" necesario para el desarrollo de la industria del cine en Euskadi.

Pero las consecuencias de esta nueva escaramuza van a ser más graves que anteriores disputas habidas en el pasado. Estos sucesos marcan el inicio de un deterioro en las relaciones con el poder que va a desembocar en una situación de guerra fría vigente en los primeros años de la década de los noventa.

Teniendo en cuenta la importancia de este asunto valdrá la pena detenerse un poco y analizar la postura y las motivaciones de los distintos bandos implicados. ¿Por qué, por ejemplo, la Asociación de Técnicos apoya la iniciativa del Gobierno Vasco desmarcándose de la Asociación de Productores? Evidentemente, los técnicos ven en este proyecto la posibilidad de un trabajo seguro y no dudan en mostrar todo su apoyo. Son significativas las declaraciones de Javier Rebollo, testigo directo de aquel suceso:

> "Los técnicos se pusieron a favor, primero, por una miopía porque, efectivamente, ven que es mejor hacer cuatro películas que hacer una, porque va a haber más trabajo. Pasaba también que todos los que estaban montando la Asociación de Técnicos estaban

---

[259] Ángel Amigo "El dedo en el ojo", *El Diario Vasco*, 10/1/1988. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 591, el texto completo.

[260] "Gasteiz continuará su política subvencionadora al margen de la producción de tres películas", *Egin*, 22/1/1988.

trabajando en esas películas"[261].

A su vez, la postura de Ángel Amigo responde a las mismas motivaciones ya que iba a gozar de nuevo, como en el caso de *Lauaxeta* o de la serie de mediometrajes realizados en euskera, de la confianza del Gobierno para llevar adelante los proyectos institucionales. Es lógico entonces que el productor reaccione con violencia, ya que no sólo peligra la posibilidad de un trabajo seguro, sino que además, las críticas vertidas por los cineastas sobre todo en lo referente al "amiguismo" que impera en las decisiones gubernamentales le afectan directamente. La baza que explota Amigo a su favor y que acalla, por lo menos de momento, las voces levantadas en su contra, se centra en ciertos encargos asignados desde TVE a algunos de los firmantes de la nota de la AIPV. Si en su momento el productor no daba en el escrito datos concretos, en la actualidad especifica más sus acusaciones. El productor se refiere a la serie *Las dos orillas*[262] encomendada a Imanol Uribe en tareas de dirección y a una serie sobre las guerras carlistas que debía producir Elías Querejeta. Ninguno de los dos proyectos llegó a realizarse[263].

---

[261] Entrevista con Javier Rebollo, 23/7/1992. Por otra parte, Ángel Amigo, tan distante de los posicionamientos de Rebollo, viene a coincidir con él en este aspecto y señala, al recordar la postura defendida por la Asociación de Técnicos, que la actitud de este colectivo es lógica ya que "se estaban jugando el puesto" (Entrevista con Ángel Amigo, 14/4/1992).

[262] Este encargo pasa por ser uno de los más caros de la historia de la Televisión Española. Al amparo de la celebración del Quinto Centenario, el presupuesto se eleva a la cantidad de 2000 millones de pesetas y en principio, la serie que narra la historia del siglo XIX a través a través de las vicisitudes de una familia de ascendencia española, se pensaba emitir en 13 capítulos. El plan de trabajo para tan ambicioso proyecto contempla 18 meses de preparación, otros 18 de rodaje y un año para labores de montaje. No es extraño que Uribe interprete la concesión de este trabajo como "un éxito en mi carrera". (*Diario de Mallorca*, 15/8/1987). De todos modos la serie, después de doce meses de preparación del guión, de recorrer todo el continente americano en busca de localizaciones y de contar ya con nombres como el de Carmen Maura, Antonio Banderas, Victoria Abril o Ben Cross para el casting, no llegará a rodarse y caerá en el olvido.

[263] "... los que estaban llevando en aquel momento la Asociación tenían adjudicaciones a dedo de Televisión Española. Uribe tenía un contrato de 2.500 millones de

Pero si es legítimo el enfado del productor, ya que profesionales favorecidos por una política sospechosa de irregularidad en las asignaciones de proyectos se permiten el lujo de denunciar los encargos "a dedo" del Gobierno Vasco, sus argumentos pierden toda consistencia al apoyar esa línea en todos sus aspectos. Así, Amigo en su polémico texto sostiene que "nadie estará en contra de una política que no considere la igualdad de oportunidades para todos los interesados, que implica además de a los productores, a las empresas de servicios, a los técnicos, a los actores, etc." No sería normal que ahora Amigo cayera en el mismo error de criticar una política de la que él se beneficia, como han hecho algunos miembros de la AIPV. Pero lo que no puede pretender es que todo el mundo se muestre partidario de una actuación institucional que no respeta la igualdad de oportunidades y que desemboca con bastante facilidad en injustos favoritismos.

Está claro que el empecinamiento del Gobierno Vasco por favorecer a determinadas empresas ha arruinado el ambiente cinematográfico en Euskadi y lo mismo puede decirse de la situación del resto del Estado. Si hoy por hoy nadie puede discutir un aumento significativo en la calidad del cine español como consecuencia de la aplicación del decreto de Pilar Miró, también parece claro que el sistema de concesión de ayudas instaurado por esta ley abrigaba serias dudas en cuanto a su honestidad. El cúmulo de detalles sospechosos contribuyó a que se adueñara de la opinión pública una impresión generalizada de corrupción que no va a gustar a casi nadie, siendo, por otra parte, uno de los aspectos más atacados de la ley Miró[264].

---

pesetas... (...) Elías Querejeta tenía entonces una de 800 millones de las guerras carlistas..." (Entrevista con Ángel Amigo, 14/4/1992).

[264] Valga como ejemplo, entre los abundantes reportajes sobre este tema, este artículo de *Cambio 16*. Así presenta el autor el ambiente en mundo del audiovisual español: "Los más beneficiados con las subvenciones anticipadas fueron los amigos de Pilar Miró, una veintena, con los que, en su mayoría, trabó amistad en TVE, donde eran compañeros de trabajo, de un total de más de un centenar de directores cuyas películas recibieron subvención anticipada entre 1984 y 1988. Este grupo conocido por el *clan Miró* acaparó el 43 por ciento de los casi 7.000 millones de pesetas que se concedieron en esos años como subvenciones anticipadas. Y sólo dirigieron y/o

Ángel Amigo, al recordar el enfrentamiento, sigue viendo en el origen del problema una diferencia radical, ante todo, en el modo de entender la financiación pública del cine:

> "El hacer una política en personas concretas puede ser interesante y saludable pero no puedes exclusivizarte en el tema éste. Y yo he estado reclamando precisamente una política de apoyo, es decir, que las subvenciones fueran en función de los puestos de trabajo. Y sigo reivindicándolo ahora que se creen en la Comunidad, porque eso es lo único que va a permitir que dentro de cinco años Olea pueda volver a hacer cine aquí o que Uribe pueda volver a hacer cine aquí, porque si no, no hay manera. Entonces me irritó muchísimo todo aquel tema, por eso hice un artículo que creo que era bastante agresivo, muy agresivo, y que era una declaración de guerra en ese sentido. Luego no entraron más, se acabó la bronca. En concreto, el gobierno en aquella época anunció que iban a hacer tres películas como *Ander eta Yul* al año. Es decir que iban a inyectar cerca de 200 millones de pesetas al año y gracias a esa polémica lo suspendieron. Sólo se hizo *Ander eta Yul*. A mí me parece un disparate. Si en aquella época en Euskadi se hubieran inyectado 200 millones de pesetas al año en producciones pues estaríamos

---

produjeron la cuarta parte de las 190 películas que recibieron dicha subvención".

El artículo además de comentar determinados casos de favoritismo, establece un listado del círculo de amistades de Pilar Miró. Este grupo se divide en tres apartados; los "íntimos", los "muy amigos" y los "amigos". En el primer grupo figura Imanol Uribe. Otro cineasta vasco que aparece en la relación es Elías Querejeta, aunque en el último apartado. Interesante es lo que se dice del proyecto ya comentado de *Las dos orillas*: "Desde la televisión pública, la Miró no se olvidó de sus amigos. Además de comprarles los derechos de antena de sus películas, soltaba dinero a espuertas para proyectos de parto interminable. Es el caso de la serie televisiva *Las dos orillas*, cuya dirección se le encomendó a uno de sus íntimos, Imanol Uribe. El encargo cuenta con un presupuesto aprobado por Pilar Miró de 2000 millones de pesetas. Uribe, en dos años, ya se ha gastado más de 400 millones y todavía no ha empezado a rodar." Gonzalo San Segundo, "Pilar Miró concedió 3000 millones a su clan", *Cambio 16*, 19/6/1989.

> ahora mucho más saludablemente instalados en cuanto a técnicos y actores"[265].

Por último, convendrá tener en cuenta que los miembros de la AIPV no están en contra del proyecto en sí. En lo que no están de acuerdo es en los mecanismos utilizados por la Administración para llevarlo a cabo. Sus pretensiones son del todo lógicas y su única exigencia estriba en la existencia de un concurso público que ofrezca las mismas posibilidades a todos los cineastas.

Juanba Berasategi, uno de los firmantes de la nota de la AIPV, pone el acento en este último aspecto al hablar hoy en día de aquella denuncia:

> "Nosotros siempre hemos defendido que tiene que haber una comisión de técnicos que valoren todos los aspectos de los proyectos que lleguen, para hacerlo lo más democráticamente posible y para que todos tengamos las mismas oportunidades. Y además esto es una queja más que desde el productor, desde la posición del ciudadano; "usted no elige a dedo lo que es bueno o malo, sino que existe una comisión de técnicos, suficientemente cualificados en el mundo del cine, que valoren el guión, el plan de financiación, el casting de actores, la viabilidad que tiene esa productora para llevar adelante un proyecto de esa envergadura". Todo eso, y salir adelante cuatro proyectos o cinco que son los que se van a hacer. Lo terrible es si dejamos pasar que el gobierno vaya diciendo, "usted es bueno, usted es el mejor y va a hacer una película". Estamos recordando situaciones políticas muy trasnochadas"[266].

Igualmente, Pedro Olea denuncia en la actualidad, al igual que sus compañeros de la AIPV, la línea trazada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, haciendo especial hincapié en el protagonismo de Ángel Amigo en ese ambiente de favoritismo, fuente por lo demás de posturas irreconciliables:

---

[265] Conversación con Ángel Amigo, 14/4/1992.

[266] Entrevista con Juanba Berasategi, 8/9/1992.

"Lo que pasa es que él (Amigo) vio la forma de sacar dinero exclusivamente para hacer esas peliculitas cortas rodadas con gente de allí. Se inventó ese juguete para sacar el dinero al Gobierno Vasco y entonces pasaba que él tenía que ser el único que hacía cine vasco puro y que los demás no teníamos derecho a hacer ni eso ni nada. El copyright por lo visto lo tenía él de coger novela vasca, actores vascos y cine vasco. Eso con que te lo paguen es muy fácil de hacer. El descubrió que le podían producir esas y quiso hacer más cosas y lo que dijimos los demás es que por qué solamente un señor iba a hacer eso, que nos pusieran en la condición lo de siempre; ¿Queréis hacer cine de batzoki? Pues no queremos o sí queremos. ¿Queréis hacer novela vasca, con equipo vasco rodado en euskera? Pues hubiéramos dicho que sí todos. Lo que pasa es como veíamos que también le iban a dar todo a él, pues por eso nos quejamos. No nos quejamos de que se hiciera ese tipo de cine, que es lo que Ángel Amigo dijo a los técnicos y a todos los demás. Al revés. Queremos que se haga eso y mucho más pero que no lo hiciera sólo uno, que hubiera un concurso de proyectos"[267].

Volviendo a ese tenso inicio de 1988, y dado el cariz que van tomando los acontecimientos, el Ejecutivo Autónomo abandona la idea de producir las tres películas. Aunque no del todo. Efectivamente y tal como recuerda el propio Ángel Amigo en su última intervención, "sólo se hizo *Ander eta Yul*". Este largometraje responde perfectamente a la filosofía del Departamento ya que está producido al cien por cien por el Gobierno. Pero su origen no descansa en el proyecto institucional que tantas críticas había suscitado para caer posteriormente en el olvido.

La base de financiación de este film hay que buscarla en un concurso de guiones convocado por el Departamento de Cultura en el Boletín Oficial del País Vasco el 14 de octubre

[267] Entrevista a Pedro Olea, 6/6/1992. En parecidos términos se posicionan otros de los firmantes del manifiesto como Juan Ortuoste, Javier Rebollo o Imanol Uribe. En el Apéndice Documental pueden contrastarse sus opiniones (Documento I, pág. 441, ss.)

de 1987. En las bases del concurso cuyo plazo de presentación expira el 15 de diciembre, se señala que "aceptado el premio por el autor, el guión premiado pasará a ser propiedad del Gobierno Vasco que lo podrá utilizar, en su caso, en la producción de un largometraje"[268]. Así se consigue la financiación del film. Quizá resulte obvio desvelar que es Ángel Amigo el vencedor del concurso. Y es que hay que ser muy ingenuo para no detectar algo ligeramente sospechoso en todo este asunto.

Pero es que además, unos meses antes, la AIPV había convocado también un concurso de guiones difundido ampliamente por la prensa en una propaganda que desde el 12 de julio de 1987 anunciaba un premio de un millón de pesetas con un plazo de presentación que finalizaba el 20 de noviembre. Debido a la avalancha de guiones presentados a esta convocatoria, la entrega del premio se retrasa hasta el 19 de enero de 1988[269]. Y todo ello, por supuesto, acompañado del membrete oficial del Gobierno Vasco, ya que la AIPV trabaja en conexión, aunque no lo parezca, con el Departamento de Cultura. Y es que resulta del todo absurdo que desde las instituciones autonómicas se organicen dos concursos de guiones cinematográficos en un mismo espacio de tiempo. En un país tan pequeño la coincidencia de ambas convocatorias se antoja como un lujo excesivo. Lo normal sería potenciar un único concurso abierto a todo el mundo y con un premio lo suficientemente atractivo para animar la creatividad de los cinéfilos vascos. En suma, el concurso del Gobierno Vasco da toda la sensación de ser una maniobra no demasiado discreta para poder producir de nuevo al cien por cien, incurriendo de nuevo en injustos favoritismos.

En medio de este cúmulo de despropósitos y cuando más tensas están las relaciones de los cineastas con la Administración, se firma un nuevo convenio entre ETB y la Asociación de Productores que viene a poner un poco de paz en el ambiente.

Josu Ortuondo, Director General de ETB y Juan Marino

---

[268] Concurso de Guiones Cinematográficos de Largometraje, Orden de 14 de Octubre de 1987, *Boletín Oficial del País Vasco*, 16/10/1987, núm. 194, págs. 4741-4743.

[269] Premio que irá a parar a manos de Michel Gaztambide por un guión titulado *Los puñales de la Martinica*, llevado a celuloide posteriormente por Félix Rotaeta en una película protagonizada por Carmen Maura que se titulará *Chatarra*.

Ortuoste, representando a la AIPV, se ponen de acuerdo con el propósito de "crear una normativa básica de colaboración que permita el desarrollo de la industria audiovisual vasca, así como la difusión en nuestra sociedad de un importante producto cultural proveniente de las productoras vascas"[270].

El convenio contempla, por ejemplo, que en el capítulo de la emisión "ETB se compromete a contratar la emisión de un mínimo del 75% de los largometrajes vascos" en el plazo de un año desde su finalización y siempre que reúnan unos requisitos mínimos de calidad artística y técnica. También ETB se compromete a emitir "un mínimo de 8 cortometrajes de producción vasca al año" sin incluir los que ETB pueda producir por sí misma.

En el apartado de Producciones Asociadas se señala que "ETB continuará colaborando con la industria audiovisual vasca, encargando bajo presupuesto a productoras vascas la producción de series y programas". También en otro apartado se asume la posibilidad de participar en coproducción con una o varias productoras y que "ETB tendrá derecho preferente sobre los derechos de emisión o antena sobre la coproducción, siendo pactadas libremente las condiciones". Del mismo modo, se contemplan las producciones realizadas por la Administración. En este apartado, "ETB encarga a la empresa productora la realización de programas, asumiendo el costo, su financiación y los riesgos de producción" y además "la titularidad será exclusiva de ETB".

En cuanto a los derechos de antena, "ETB se compromete a incluir en el proyecto de presupuesto para el año 1989 la cantidad correspondiente a la adquisición de los derechos de antena de tres largometrajes vascos". Se indica también que "el número de largometrajes cuyos derechos de antena se compren dependerá en última instancia de la aprobación o no del proyecto de presupuesto por el Parlamento Vasco, comprometiéndose ETB de todos modos a la compra de los derechos de antena de un mínimo anual de un largometraje". La valoración de los derechos de antena en exclusiva para el Estado Español queda establecida en 25 millones de pesetas para el año 1989. Estos derechos facultan a ETB "la emisión del largometraje, así como la venta de los derechos de emisión

[270] Copia del acuerdo entre AIPV y ETB fechado en Durango el 20 de septiembre de 1988. Véase en el Apéndice Documental, Documento VIII, pág. 905, el acuerdo íntegro.

en todo el Estado y por cualquier canal de televisión público o privado, por vía hertziana, satélite, cable o cualquier procedimiento de difusión actual o futuro, y en cualquier idioma".

Tras la firma del convenio, Ortuoste declara que el acuerdo es "sumamente importante para la cinematografía de este país porque dos mundos han empezado a andar juntos. La televisión vasca tiene sentido si es capaz de lanzar un cine que refleja una serie claves que son nuestras"[271]. Por su parte, Josu Ortuondo explica el sentido del acuerdo como "una inversión de cara al futuro del país y de la propia ETB", sosteniendo un ideal político basado en la creación de una imagen para Euskadi:

> "Somos conscientes de que el cine es una industria que necesita y da vida a una serie de profesionales y que necesita unos medios técnicos. Pero el cine tiene también una dimensión cultural, como arte con incidencia social que es. El cine incide en nuestra imagen del país, en cuanto que trasciende nuestras propias fronteras y es una tarjeta de visita, una embajada adelantada en el exterior. Estamos en un mercado limitado. La industria del cine vasco no puede sobrevivir con su propia sociedad. Necesitamos impulsar la exportación de nuestro cine y universalizar nuestro producto conservando nuestros propios rasgos identidad"[272].

Pero este nuevo acuerdo se diluirá como el primero y la política de ETB, al igual que ocurriera en 1985, no va a tener

---

[271] Declaraciones de Juan Ortuoste, *Diario Vasco*, 22/9/1988.

[272] Declaraciones de Josu Ortuondo, *Deia*, 21/9/1988. Y el Consejero de Cultura, Joseba Arregi, presente en la rueda de prensa que hace público el acuerdo, retoma el discurso de buenas intenciones del director de ETB y resume la postura de su Departamento con respecto al cine de Euskadi: "No es labor del Gobierno garantizar que haya buenos guiones o excelentes películas, lo que corresponde a los profesionales, sino ir dando pasos para que puedan existir todas las condiciones necesarias para hacer cine, para que poco a poco haya una infraestructura técnica, humana y comercial. Hoy ponemos una piedra más".

continuidad. La escasez de presupuesto del canal vasco, el lastre que supone funcionar como un servicio público que ante todo ha de realizar una misión de entretenimiento y divulgación, y finalmente, la constancia cada vez más evidente del poco rendimiento, tanto político como económico, que aporta una cinematografía autóctona, -no hay que olvidar que ETB depende directamente del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco- pueden explicar en principio la escasa voluntad que ha mostrado ETB a lo largo de su reciente historia por sostener y apoyar con firmeza la posibilidad de un cine en Euskadi.

Desde luego la idea de que el canal autonómico hace gala de un desinterés casi ofensivo por el cine de Euskadi es general en mayor o menor medida entre el colectivo de cineastas vascos. Es más, se diría que es el único punto en el que todos están de acuerdo.

Ortuoste y Rebollo, al recordar la firma de este último acuerdo señalan que "no se había renovado el convenio del 85, ETB pasaba de todo y se forzó a ETB a negociar un convenio que fue ya ridículo". Pero si el acuerdo de 1988 es "ridículo" la situación actual es, en comparación, por lo menos patética:

> "Y ahora está peor porque ETB está más agobiada de dinero y el Parlamento ya la tiene enfilada. Como prácticamente el déficit de la televisión vasca es del 95%, pues un poco lo que pasa en TVE, que el Parlamento le ha parado los pies. Aquí está pasando lo mismo. Pero antes, que estaban en mejores condiciones, la verdad es que siempre el cine era lo último. Es decir, lo que se sentían obligados, porque Cultura directamente apoyando a determinadas películas de cine, decía "a éste hay que entrar" y entonces de esa manera cubría esos convenios. Hace un año intentamos firmar un convenio nuevo teniendo en cuenta las nuevas circunstancias y concretamente había una idea que queríamos que quedase. Pero ellos dijeron que no. Un tanto por ciento del presupuesto de ETB, muy bajo, un uno o uno y medio por ciento que automáticamente se invirtiese en cine, bien fuese por algún tipo de fórmula de coproducción. Abríamos un abanico de posibilidades posibles donde pudiese caber todo y ellos no se viesen muy

> amarrados. Pero nada, no hubo manera. No se comprometieron a nada y al final se rompieron las conversaciones"[273].

Juanba Berasategi, testigo de excepción en las negociaciones de ETB con la AIPV, confirma esta impresión de estancamiento actual en las conversaciones y señala que "la última respuesta de ETB es que no tienen economía suficiente y por lo tanto no se comprometen a firmar nada. Y además no solamente no se comprometen sino que además no van a comprar nada. No van a comprar ninguna película de derechos de antena y se comprometen de alguna manera, pero a título de favor, a comprar derechos de emisión"[274]. Frente al argumento esgrimido por ETB de escasez de fondos para implicarse en una política cinematográfica, Berasategi insiste en la necesidad de aplicar un porcentaje fijo, ese "uno o uno y medio por ciento" citado por Ortuoste y Rebollo, como único remedio para salvar la situación y como prueba del interés de ETB por participar en esta aventura:

> "No hay economía... ¿Para qué no hay economía? Que íbamos a comprar tres largometrajes, como no tenemos dinero compraremos uno. Y se aplica un porcentaje y lo entendemos. Ahora, luego enséñenme los presupuestos y que sean claros"[275].

En general, el colectivo de cineastas vascos lo que está pidiendo a ETB es un paso adelante a una política que se ha basado ante todo en la compra de derechos de emisión de las películas realizadas en Euskadi, en la compra de derechos de antena de algún proyecto concreto y en alguna participación en régimen de coproducción con el Gobierno Vasco. La demanda general exige un compromiso firme, una mayor capacidad de riesgo, una apuesta más valiente. Pero como se ve en las declaraciones de Berasategi, el futuro se presenta todavía más negras, porque además, las escasas compras de derecho de antena desaparecen en los 90, quedando en pie tan sólo tímidas

[273] Entrevista con Ortuoste y Rebollo, 23/7/1992.

[274] Entrevista con Juanba Berasategi, 8/9/1992.

[275] Ibidem.

irrupciones en el campo de la coproducción y los socorridos derechos de emisión. Es lógico que ante este panorama no quede un lugar muy grande para la esperanza.

Sin embargo, Ángel Amigo, aun participando de este criterio negativo, opina que las cosas están cambiando con las últimas producciones propias que están dando trabajo a técnicos y a actores:

> "El papel de ETB ha sido regular, dependiendo de las directrices de Vitoria. En algún caso han participado bastante pero no ha sido fundamental. Está siéndolo ahora indirectamente de alguna manera con las producciones propias que están haciendo ahora"[276].

Hay que tener en cuenta que la empresa de Amigo produce para ETB la serie *Bi eta bat*, una comedia de situación que ha obtenido en Euskadi un rotundo triunfo de audiencia desde su primera emisión en 1991. Este éxito genera trabajo y ocupación a la productora. Pero este caso no deja de ser una excepción y la tónica general va por otros derroteros.

Juanma Bajo Ulloa, uno de los últimos incorporados a la aventura del cine en Euskadi, manifiesta que el papel de ETB si "antes era escaso, ahora es nulo". Para el director alavés ETB peca ante todo de cobardía en su relación con la cinematografía vasca:

> "Compran películas hechas, pero no se pringan en darte un dinero que realmente te valga para algo antes de ver la película acabada, con lo cual no hay riesgo ni interés. Simplemente programan películas extranjeras o hechas aquí pero cuando ya están hechas, ya están vistas y retenidas y entonces dicen, ¿cuánto? y pagan poco, claro. Es otra de las cuentas pendientes de la estructuración de todo el tejido de la política cultural"[277].

Por último, para Imanol Uribe, cineasta que inaugura con *Fuego eterno* las complejas negociaciones entre los cineastas y

[276] Entrevista con Ángel Amigo, 14/4/1992.

[277] Entrevista con Juanma Bajo Ulloa, 19/8/1992.

ETB, la causa principal de esta falta de entendimiento entre dos sectores que en principio deberían mantener una relación idílica, recae en una falta absoluta de voluntad política por parte de ETB ante el fenómeno del cine en el País Vasco:

> "En Euskadi nunca ha habido una relación estable ni una continuidad entre el cine vasco y ETB. Y lo tenían facilísimo. Yo creo que en Euskadi no se pueden producir más de cuatro o cinco largometrajes al año porque no da más de sí. Lo tendrían muy fácil el entrar en coproducción, en derechos de antena con las cuatro o cinco películas que se hacen al año. Sería lo natural y sería el apoyo racional y propio de ETB. Sin embargo la actitud de ETB con respecto al cine vasco siempre ha sido muy rácana y muy atípica y siempre ha sido muy difícil. Nunca ha habido un cauce de comunicación y siempre ha habido que sacar las cosas con sacacorchos y nunca ha habido facilidad. Nunca ha habido una voluntad política por parte de ETB de apoyar al cine vasco"[278].

2.7. Más problemas. De la ley Semprún a la búsqueda institucional de una imagen positiva para Euskadi.

En fin, si tras el acuerdo alcanzado el temporal ha remitido, aunque sea levemente, en Euskadi, en el Estado la situación ha degenerado hasta alcanzar niveles preocupantes. A lo largo de 1987 la polémica sobre la ley Miró prosigue y va configurando, siguiendo una tradición típicamente española, dos bandos plenamente delimitados.

En febrero, cien profesionales del cine se declaran en contra de la política de subvenciones del Gobierno y publican en la prensa un manifiesto donde se exige la reforma del decreto. Estos cineastas piden "el abandono de una política selectiva y dirigista que beneficia sólo a una minoría" apelando a la vez "al sentido de responsabilidad de esta minoría de profesionales para que no se deje utilizar como cortina de humo de lujo por una Administración que pretende presentar con éxito lo que los datos objetivos demuestran

[278] Entrevista con Imanol Uribe, 15/6/1992.

hasta la saciedad que es un fracaso global y, tememos, sin retorno"[279]. Se exige del Ministerio de Cultura que todos los proyectos "sin excepción y sin discriminación" deben gozar de una subvención anticipada "igual a la media habida por cada productora en sus últimos tres años, computado por el Instituto de Cinematografía". Los posibles beneficios de especial calidad y mayor empeño se dictaminarán una vez realizadas las películas. Entre las firmas figuran nombres como el del productor José Fradé, o los directores Javier Elorrieta, Mariano Ozores, Álvaro Sáenz de Heredia y Manuel Summers. Nombres que describen de por sí una tendencia muy determinada de hacer cine.

Y sólo unos pocos días después, la Asamblea de Directores-Realizadores Cinematográficos Españoles (ADIRCE) rebate a estos cineastas y señala que el carácter de las propuestas contenidas en el Manifiesto "es marcadamente regresivo e inoperante en los actuales momentos"[280].

Mientras los bandos se van perfilando, en julio se hace público que el Fondo de Protección al cine español ya ha agotado su presupuesto y hasta fin de año no puede subvencionar ningún film. El director del ICAA Fernando Méndez-Leite espera de todos modos "conseguir más dinero en los próximos meses" y señala que "hay que meditar más qué películas deben producirse". Para Méndez-Leite "el panorama actual del cine español no es negro, pero sí sombrío" y se posiciona a favor de un cambio que respete el espíritu esencial del decreto:

> "La idea fundamental es que la situación actual exige hacer algunos correctivos en el sistema de subvenciones, aunque seguiremos manteniendo la línea maestra del decreto de diciembre del 83, que ha sido excesivamente generoso en cuanto a las subvenciones y no permite que el Fondo de Protección se regenere nunca"[281].

---

[279] "Manifiesto por la reforma del decreto", *ABC*, 3/2/1987.

[280] S.E., "Polémica entre los profesionales sobre la política de subvenciones cinematográfica", *ABC*, 6/2/1987.

[281] Diego Muñoz, "El Fondo de Protección al cine español ha agotado su presupuesto y no puede subvencionar ningún filme", *La Vanguardia*, 12/7/1987.

Y es que a las críticas sobre la labor de los responsables del cine español, se une la evidencia del fracaso económico de la mayoría de las producciones subvencionadas por el Ministerio de Cultura. En lo que va de año tan sólo cinco películas han dado buenos resultados de taquilla, entre ellas *27 horas* de Montxo Armendáriz. A todo esto se suma la evidencia de que muchos productores han utilizado el decreto Miró para su propio beneficio, hinchando artificialmente los presupuestos presentados para sacar más dinero del erario público. Si a esta picaresca, que ha perjudicado sobre todo a los cineastas que acudían de buena fe en busca de las necesarias subvenciones, se le une la caída de la producción española en los últimos años, se comprende lo delicado de la situación de Méndez-Leite.

Con todo, los profesionales del medio cierran filas en torno al director del ICAA y el 17 de julio hacen público un manifiesto de apoyo a la política cinematográfica del Gobierno. La flor y nata del cine español mantiene que la ley de 1983 "es la más positiva que ha existido hasta ahora para nuestra Industria" y que las Comisiones de Valoración Técnica "están constituidas por profesionales con la suficiente capacidad y conocimiento para enjuiciar la calidad y viabilidad de los proyectos presentados". Además los cineastas apoyan las medidas de ordenación dispuestas por el Ministerio de Cultura "encaminadas a fortalecer los diversos sectores de la cinematografía" y piden "el desarrollo y perfeccionamiento de la actual normativa para conseguir su homologación con la de los países del Mercado Común"[282].

Más de 300 firmas acompañan esta declaración. Ha destacar los nombres de Pedro Almodóvar, José Luis Alcaine, Esteban Alenda, Antonio Banderas, Fernando Colomo, Víctor Erice, Ángel Fernández Santos, Andrés Vicente Gómez, Manuel Gutiérrez Aragón, Emiliano Piedra, Paco Rabal, Fernando Rey, José Sacristán, Carlos Saura y en fin, un largo etcétera que aglutina a lo más selecto del cine español. El colectivo de cineastas vascos se une en bloque, para variar, y apoya también esta iniciativa[283].

---

[282] "Manifiesto fechado en Madrid, junio de 1987", *El País*, 17/7/1987.

[283] A diferencia del manifiesto de febrero que no había despertado la menor inquietud entre el colectivo de cineastas

Pero esta contundente muestra de apoyo no puede ocultar el estado de postración en que se encuentra sumido el cine español. En la Semana Internacional de Cine de Valladolid se hacen públicos unos datos reveladores del mal momento que se vive. En los últimos tres años se han perdido 74 millones de espectadores lo que ha obligado a cerrar 1180 salas de proyección[284]. Y a los pocos días de conocerse estas desalentadoras noticias una nueva polémica se adueña del escenario cinematográfico español. El Tribunal Supremo estima un recurso interpuesto por la Asociación Española de Productores contra la orden ministerial que aplica la Ley Miró y la anula por no ser conforme a derecho. Ante el estado de confusión general y el riesgo de paralización de la industria, Méndez-Leite se apresura a declarar que "al haber una sentencia así, la orden queda derogada, pero las subvenciones cobradas, así como las que están concedidas actualmente no tienen ningún problema"[285]. Por si acaso, el Ministerio de Cultura recurre la sentencia del Tribunal Supremo aunque se sigue insistiendo en que la anulación de la orden no supone ningún problema real.

La urgencia de un cambio se hace cada vez más acuciante. Méndez-Leite sigue anunciando la inminencia de un giro en la política del Gobierno pero dejando como en otras ocasiones bien claro que se trata sobre todo de cuestiones de forma que no afectan a la filosofía de la política cinematográfica a desarrollar. En una entrevista concedida a principios de 1988, el director del ICAA entra con más detalle en esta cuestión y declara que ante todo, las modificaciones sustanciales se van a dar en "la aceptación de las coproducciones" y en la supresión de "la limitación de subvencionar una película por año y productor" ya que eso había llevado a "una producción

---

de Euskadi, éste de julio aglutina a varios profesionales como Iñaki Aizpuru, Javier Aguirresarobe, Ángel Amigo, Patxi Bisquert, Xabier Elorriaga, Luis Eguiraun, Mikel Garmendia, Javier Inchaustegui, Anjel Lertxundi, Pedro Olea, Elías Querejeta, Javier Rebollo, Ernesto del Río, Rafael Trecu, Enrique Urbizu, Joaquín Trincado y los hermanos Tellería.

[284] Gonzalo Rodríguez, "El cine español pierde 74 millones de espectadores en tres años", *El País*, 28/10/1987.

[285] Ibidem.

totalmente absurda"[286].

Pero la realidad es que la Ley Miró está cada vez más cuestionada. Sobre todo, el modo de distribuir el dinero de las subvenciones, así como las cantidades asignadas a cada proyecto que en repetidas ocasiones han llegado a alcanzar la casi totalidad del coste, anulando toda posibilidad de riesgo. Por si faltaran pocos detractores, el órgano ejecutivo de la Comunidad Europea se pone en contacto con un cada vez más acosado Fernando Méndez-Leite y le insta a modificar el régimen de subvenciones al considerar éstas excesivas. La Comisión Europea critica que las ayudas automáticas que el Ministerio de Cultura español aporta a toda película equivalgan al 15% de la recaudación bruta en taquilla, cuando la media europea está en un 13%, y que incluso en algunos casos pueda llegar al 40% o incluso rebasar el 50%. Además, las ayudas anticipadas sólo pueden ser concedidas a películas de calidad y para el organismo europeo en España los criterios para valorar la calidad son de una generosidad excesiva. En 1987 más de la mitad de los directores que solicitaron esta ayuda la obtuvieron, siendo esta proporción del todo desmesurada para lo que se da en Europa. Concretamente, las ayudas públicas fueron otorgadas a 41 de los 61 largometrajes presentados. Así, el 70% de la producción española depende en cierta medida del ICAA. En general, en Bruselas se ha creado la imagen de un sistema que permite, con el cúmulo de aportaciones de todo tipo, la obtención de más dinero del invertido en la producción de un film.

Por otro lado, la Comisión Europea también se pone en contra de que la legislación española sólo contemple la posibilidad de apoyar económicamente a películas nacionales, esto es, según reza el título primero del decreto Miró, que el director ha de ser español así como un 80% del personal técnico y artístico. Desde la perspectiva de la CEE dicha medida discrimina a los ciudadanos europeos. Y es quizá el aspecto que más gravemente afecta al cine de Euskadi porque los porcentajes autóctonos que exige el Departamento de Cultura a la hora de optar a las ayudas del Gobierno Vasco quedan ahora en entredicho con la nueva normativa europea.

Poco a poco, el círculo se va cerrando sobre Méndez-

[286] C.B, "Fernando Méndez-Leite: "Y sin embargo se mueve"", *El Independiente*, 20/2/1988.

Leite. Unos días más tarde, un autodenominado "Comité de Defensa del Cine Español" presenta al nuevo ministro de Cultura, Jorge Semprún, un texto alternativo a la ley Miró, solicitando además la destitución del director del ICAA. En medio de la inquietud general ante el inminente giro en la legislación española, el 9 de diciembre Fernando Méndez-Leite, huyendo de su propia agonía, presenta su dimisión al ministro de Cultura en disconformidad con el anteproyecto de decreto redactado por el subsecretario Miguel Satrústegui[287]. Semprún reacciona de forma violenta y en una reunión con varios periodistas arremete contra el antiguo director del ICAA y declara que "Méndez-Leite ha vaciado las arcas del ministerio con el sistema de dar dinero todo el mundo, sobre todo a los amigos, y ahora, cuando vamos a hacer la reforma, dimite"[288]. La ley Miró tampoco se salva de las iras del ministro. De ella dice Semprún que "era un decreto hecho por una directora de cine y sólo para directores de cine, no para fomentar la industria", añadiendo además que en un país democrático "el Estado no tiene por qué ser el primer productor cinematográfico"[289].

Para Semprún ha llegado la hora de dar los primeros pasos e iniciar una auténtica revolución en el seno de un sistema en el que, a su juicio, impera la corrupción:

> "La reforma está pactada desde hace dos años, todo el sector está de acuerdo en una modificación de las subvenciones destinadas a promover la industria, levantar dinero a través de exenciones fiscales,

[287] Concretamente Méndez-Leite declara que "no puedo comprender qué se persigue con las medidas que van a adoptarse, pero sí que si se aprueba ese anteproyecto, será una catástrofe para el cine español. Este texto supone una disminución drástica de las subvenciones sin contraoferta real y producirá un descenso tremendo en cuanto al número de películas producidas. Si el cine español logró salir del subdesarrollo en estos años, volverá a él. He intentado explicar a la Administración que su proyecto no es viable, pero no han querido entenderlo, por eso he decidido retirarme". *(El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 18/12/1988.)

[288] A.L.I./F.J., "Jorge Semprún acusa a Méndez-Leite de amiguismo en la política de subvenciones al cine", *El País*, 13/12/1988.

[289] Ibidem.

> combatir el fraude de taquilla y acabar con el sistema de dar sólo dinero a los amigos"[290].

Pero la idea que tiene Semprún sobre el sector está muy alejada de la realidad. A los pocos días de sus airadas declaraciones, destacados profesionales se solidarizan con Fernando Méndez-Leite y las principales asociaciones cinematográficas del país piden al ministro de Cultura que pare el anteproyecto de reforma a la ley Miró. La llegada de Miguel Marías en diciembre a la dirección del ICCA coincide con una época de silencio oficial sobre la polémica de las subvenciones. Esta situación genera una sensación de miedo y parálisis en la industria española que se prolonga hasta marzo de 1989 cuando el ministro presenta las líneas maestras de la nueva ley de cine.

Semprún afirma ante todo que con la nueva ley "no se suprime ni un céntimo del fondo de protección al cine" y que "los 2.500 millones de pesetas de los presupuestos de 1989 se invertirán íntegramente, sólo que se concederán de forma diferente"[291]. O sea, de entrada se reconoce que no se van a eliminar las subvenciones pero sí el modo de otorgarlas. Además, el ministro anuncia que se va a efectuar una convocatoria de ayudas a la producción, siguiendo las directrices de la anterior ley cuyos "efectos perversos", siempre según Semprún, han comprometido más de 500 millones. La nueva legislación vincula las subvenciones a las aportaciones financieras del productor y se establecen dos vías de acceso a las ayudas.

La primera, será la subvención sobre el proyecto otorgada por un comité asesor y la otra, renunciar a esa ayuda obteniendo otra en función de la recaudación en taquilla. Se pretende conseguir con esto que quien "no consiga la subvención anticipada no se encuentre con todas las puertas cerradas como ocurre actualmente". Habrá una mayor selectividad y existirá una cantidad tope de subvención por película. Se va a ayudar también a la distribución de películas españolas o comunitarias en versión original, a la exhibición y se toman medidas de estímulo fiscal. Así, Cultura

---

[290] Ibidem.

[291] "La nueva ley del cine vinculará las subvenciones a los recursos financieros del productor", *El País*, 16/3/1989.

ha llegado a un acuerdo con Hacienda para deducir hasta un 15% en los impuestos sobre sociedades y renta de las personas físicas por apoyo a la financiación de la industria del cine. Se anuncia asimismo que existen "conversaciones avanzadas con el Banco de Crédito Industrial y las Cajas de Ahorro" para lograr líneas de créditos bancarios para los productores. Por último, se contempla la posibilidad de crear un gran complejo en Prado del Rey y un plan global de informatización de taquilla que costará 850 millones de pesetas y durará tres años.

La reacción de los cineastas es contundente y la mayoría se posiciona en contra de las medidas que defiende Semprún. Méndez-Leite declara que el nuevo decreto "es una declaración de intenciones, confusa, llena de imprecisiones y precipitada"[292], y unos días después la práctica totalidad del mundo cinematográfico español unida en un comité unitario interprofesional rechaza el proyecto "por considerarlo regresivo", "por no tener en cuenta la realidad del mercado" y "por entender que dicho proyecto está redactado desde una mentalidad de desprecio y desconfianza hacia todos los sectores de la industria cinematográfica española"[293].

En abril, Semprún inicia un tímido desbloqueo y declara en Barcelona que está "dispuesto a dialogar y a corregir todo aquello que sea modificable"[294]. Se inicia un diálogo entre la industria y el Ministerio de Cultura que en su sexta reunión, celebrada en mayo, no parece llegar muy lejos, ya que Miguel Marías declara tras varias horas de reunión que "el borrador del decreto sobre el cine está aparcado"[295]. En julio, ante el anuncio del comienzo de los trámites destinados a poner en

---

[292] Declaraciones de Méndez-Leite, *El País*, 17/3/1989.

[293] Beatriz Andrada, "Los profesionales del cine rechazan tratar con Jorge Semprún el proyecto de decreto de ayudas", *Diario 16*, 31/3/1989. Por fortuna, el ministro Semprún haciendo gala de una "sensibilidad" y un "tacto diplomático" fuera de lo común, realiza la siguiente declaración, sin duda para calmar el ambiente: "No estoy en absoluto preocupado por la respuesta de los profesionales del cine al proyecto. Unas semanas de cabreo, unos meses de reflexión, y unos años de trabajo en común es lo que espero". (Ibidem).

[294] Declaraciones de Jorge Semprún, *El País*, 6/4/1989.

[295] Declaraciones de Miguel Marías, *El País*, 10/5/1989.

vigor el "decreto Semprún", el Comité Unitario del Cine afirma que la actitud de la Administración "puede provocar el desmantelamiento de la industria cuando se cree el mercado único en la CE" y se pone en circulación un "Libro blanco", alternativa de los cineastas a la orden ministerial basada en la "actual legislación francesa" y del que se pretende que pueda "servir para la futura creación de una ley de cine que, por primera vez, regule todo el mercado audiovisual español, que hasta la fecha se mantiene por medio de decretos"[296].

Lo cierto es que el 28 de agosto de 1989 el borrador de Semprún pasa a convertirse de manera oficial en Real Decreto de Ayudas a la Cinematografía ante la oposición general de los cineastas españoles. El texto, según lo que se dice en su introducción, establece un sistema de ayudas públicas a la cinematografía con la finalidad última de "fomentar la realización de películas representativas de la cultura española"[297] y se pretende conseguir este objetivo "promoviendo un desarrollo del sector de la producción y distribución cinematográfica permanente, competitivo y de calidad y favoreciendo la exhibición de las películas en salas públicas". En lo que atañe a la producción, se aprecia fácilmente un guiño, nada amistoso por cierto, a la legislación anterior, pues el objetivo principal está en "favorecer el desarrollo de empresarios independientes y de fomentar la inversión privada en la realización de películas, con la finalidad de reducir el intervencionismo estatal y fortalecer la estructura financiera del sector".

Ya en el título III que contempla las ayudas a la producción aparece la disposición que más afecta a la financiación del cine de Euskadi. Concretamente dentro del capítulo primero, en el artículo 6º se dice que "en ningún caso podrán computarse a estos efectos las subvenciones percibidas ni las aportaciones realizadas en concepto de

---

[296] Diego Muñoz, "Un "libro blanco", alternativa al decreto Semprún", *La Vanguardia*, 4/7/1989.

[297] Real Decreto 1282/1989, de 28 de agosto, de Ayudas a la Cinematografía, tomado del libro de Ferrán Alberich, *4 años de cine español*, editado por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1991. El texto fue publicado en el Boletín Oficial del Estado el 28 de octubre de 1989. Véase en el Apéndice Documental, Documento V, pág. 699, el decreto íntegro.

coproductor o de productor asociado por cualquier Administración, Entidad o Empresa pública, Sociedad que gestione directa o indirectamente el servicio público de televisión o por Empresas mayoritariamente participadas por ellas". La posibilidad de unir las dos ayudas, la del Ministerio y la de la Administración autónoma, desaparece y con ella la base económica del cine producido en Euskadi durante la década de los ochenta. Se cierra una época y la producción vasca enseguida va a sufrir las consecuencias.

Siguiendo con el texto del decreto en su título III, se dice que los productores percibirán "una cantidad equivalente al 15% de los ingresos brutos de taquilla que obtengan durante los dos primeros años de su exhibición en España" y además los productores que hayan realizado su película sin ayuda sobre proyecto del Instituto o de otras administraciones pueden percibir además de la ayuda prevista "una subvención complementaria equivalente al 25% de los ingresos brutos mencionados en dicho apartado". El importe de las subvenciones "no podrá superar la inversión del productor, ni el 50% del coste de la película beneficiada". Como ya había venido avisando Semprún, en la nueva ley no desaparece la subvención, pero evidentemente, el acceso está más limitado y ahora más que nunca el cineasta está obligado, por propia supervivencia, a sacar un amplio rendimiento de taquilla.

Otro apartado recoge la posibilidad de conceder ayudas sobre proyecto "dentro de las previsiones presupuestarias y previa convocatoria pública". Estas subvenciones "no podrán superar la inversión del productor, ni la cantidad de 50 millones por película beneficiaria". De todos modos y con carácter excepcional el ministro de Cultura tiene la facultad de elevar este límite establecido hasta la cantidad de 200 millones. También se podrán otorgar anualmente hasta diez ayudas de quince millones de pesetas cada una de ellas a las películas seleccionadas por su especial calidad.

El decreto recoge también ayudas al cortometraje, ayudas selectivas a la distribución, a la exhibición, a la creación de guiones y a la organización y participación en Festivales y Certámenes.

En suma, contra viento y marea, Semprún ha enterrado la ley Miró y ha sacado adelante su proyecto. Es inútil insistir en el aluvión de críticas con que las cineastas españoles van a acoger el decreto Semprún. La incertidumbre y el miedo se

configuran como los auténticos protagonistas del cine español de los noventa.

Mientras en Euskadi, tras el acuerdo logrado entre los productores vascos y ETB, se vive un período de relativa tranquilidad. Al inicio de 1989 y siempre mirando de reojo el caldeado ambiente que se vive en la industria española, los cineastas vascos hablan de estabilidad en la producción durante 1988 con respecto a años anteriores. Se echa de menos el éxito de taquilla de antiguos títulos como *Tasio*, *La fuga de Segovia* o *La muerte de Mikel*, pero se considera que el año anterior ha generado películas de una calidad media aceptable y que se han dado pasos importantes en siempre espinoso terreno de los acuerdos con la Administración.

En medio de esta calma se llega al Festival de San Sebastián en septiembre, con el decreto Semprún recién aprobado. Joseba Arregi elige de nuevo este marco para presentar la política cinematográfica del Gobierno Vasco. Pero esta rueda de prensa va a ser diferente a todas. El Departamento de Cultura anuncia la creación de una sociedad pública para la promoción del cine. La iniciativa responde a un afán por imprimir un cambio de sentido en el sistema de apoyos institucionales al cine desarrollado desde 1981 hasta este momento. El deseo de lograr los mejores resultados en la tarea de fortalecer el cine de Euskadi parece ser en primera instancia el motivo que ha movido a los dirigentes del Departamento a dar este giro:

> "Nuestra obligación es poner los medios necesarios para que se pueda hacer cine en Euskadi. Hasta ahora nos hemos ceñido a las ayudas a la producción, pero vamos a ampliar nuestro horizonte de acción. El mundo del cine tiene una estructura que exige una actuación ágil y flexible, por eso la sociedad pública que se constituya será un instrumento más eficaz, sin las demoras de la burocracia administrativa, para la promoción cinematográfica"[298].

Se pretende ampliar el horizonte y pasar del tema de las

[298] Marisol Garmendia, "La promoción del cine vasco correrá a cargo de una sociedad pública", *Deia*, 21/9/1989.

ayudas a otros aspectos como la distribución, la publicidad o la exhibición y para ello el consejero de Cultura anuncia la concesión de 500 millones de pesetas para la promoción y difusión de películas realizadas en Euskadi.

Y como la década de los ochenta se está cerrando es un buen momento para hacer balance. En la rueda de prensa se aportan datos interesantes a este respecto. Por ejemplo, se dice que desde 1983 se han producido 37 películas en el País Vasco con un costo total de 3.500 millones, cifra que a juicio de Arregi "da una idea de la importancia de la industria del cine en nuestro país". Otros datos son más preocupantes. El número de espectadores se ha reducido de 9 millones de personas en 1973 a 4 millones en 1988 y además, en los últimos siete años se han cerrado 80 salas en toda Euskadi. Los datos sobre la producción vasca invitan más al optimismo. Gracias a las subvenciones oficiales, ésta se ha mantenido estable con 11 títulos realizados en 1986, 5 en 1987 y 8 en 1988, siendo 1984 el año más exitoso al atraer a las salas de exhibición a 2 millones de espectadores.

También, no podía ser de otro modo, se habla de la polémica ley Semprún. Concretamente, Joseba Arregi asegura que se defenderá mediante la negociación política que los cineastas vascos puedan acogerse a una doble vía de ayudas, pero si se mantienen las incompatibilidades el Gobierno Vasco "acudiría a la vía jurisdiccional"[299].

Con anterioridad a la rueda de prensa de Arregi, Pedro Olea transforma el *glamour* del certamen donostiarra en tempestad huracanada denunciando la actitud del Gobierno Vasco al negarle la subvención para un proyecto que iba a reconstruir el crimen de Beizama. Al parecer, a juicio de la comisión encargada de asignar las ayudas, la historia no daba una imagen positiva de Euskadi. Hoy en día, alejado por este suceso del cine que se hace en Euskadi, la indignación de Olea ante este sangrante caso de dirigismo no ha desaparecido:

> "A mí me dicen que mi historia no da una imagen positiva de Euskadi. Y le pregunto a Larrañaga que por qué. Y me contesta que no, que "yo a la gente que lee los guiones les digo que deben mirar muy

[299] F.M., "El Gobierno Vasco, contra la ley Semprún", *El Independiente*, 22/9/1989.

> bien qué clase de imagen de Euskadi se da en el guión". Entonces yo digo que no me fío de esa gente. Lo que tienen que hacer es una ley de cine. Si hubiera una ley de cine no estaríamos en manos de la opinión particular de unos señores que opinan que no das una imagen concreta. Entonces que presenten un concurso sobre imágenes; tiene que ser por ejemplo "love story en el batzoki"... Yo qué coño sé lo que les apetecería y entonces o entras o no entras a participar en eso. (...) Se habla en principio de generar industria y luego hacen todo lo contrario. Yo creo que mi proyecto era claramente de generar infraestructura. Era un proyecto del equipo de *Akelarre* y una película dirigida por mí y era el crimen de Beizama, un crimen guipuzcoano. Pues les pareció que los hachazos y las muertes no estaban en esos momentos para dar una imagen"[300].

El tema es a todas luces penoso. Un jurado que decide las ayudas no puede funcionar con unos criterios tan arbitrarios. Ese jurado debería más bien contemplar la viabilidad económica del proyecto, la capacidad y la trayectoria profesional del director, la solidez de la productora, en fin, todo antes que anteponer unos determinados gustos personales que siempre son discutibles. Antton Ezeiza, testigo directo del suceso, certifica con su testimonio la veracidad de unos hechos difíciles de creer en principio:

> "Cuando nos presentamos yo con *Ke arteko egunak* y Pedro con *El crimen de Beizama* resulta que los dos fuimos desautorizados por ese especie de extraño ente que era el comité de lectura. Luego resultó que además había chapuzas administrativas. Como criterio al final nos quedamos los dos fuera. Luego yo insistí, llevé una batalla adelante, conseguí la subvención pero eso me ha llevado al ostracismo porque parece que estuve muy violento en la reivindicación"[301].

---

[300] Entrevista con Pedro Olea, 6/6/1992.

[301] Conversación con Antton Ezeiza, 8/9/1992. También Ezeiza tuvo que enfrentarse a los gustos personales de un jurado que no veía con buenos ojos la dependencia etílica del

Pero lo más grotesco del caso, de ser cierta la experiencia relatada por ambos cineastas, es sin lugar a dudas la escena que presenciaron en el momento de plantear al comité de selección su protesta. Un nuevo caso que viene a reflejar la falta de seriedad y las irregularidades que jalonan la trayectoria administrativa del cine de Euskadi:

> "Encima fue todo muy sucio porque en el jurado, lógicamente ya fui a investigar, hice una investigación tipo Aghata Christie y me enteré quiénes eran los del jurado; el del cine-club de Zestona, una señora que traducía al euskera películas para ponerlas en ETB, un señor que era productor y que tenía un proyecto al mismo tiempo, -no digo el nombre- y fui a él en el Festival y le dije; "tú has dicho no a un proyecto mío y encima tú te has dado a ti mismo". Y encima dice, "no, no yo no me he dado porque cuando se votó mi proyecto me salí de la reunión". ¡Joder, menudo compadreo! Y encima me lo confesó así. Y luego Larrañaga me dijo que era mentira y yo le contesté, "pues él mismo me ha reconocido que se salió". Armé tal número que se quedó sin subvenciones, la retiraron luego, claro. Lógicamente se la retiraron a él pero me la retiraron a mí también"[302].

---

protagonista de su historia: "A mí también me decían, "es que este personaje está siempre borracho"; pero bueno... ¿y a ti qué cojones te importa?. Es absurdo. No podría escribir Malcolm Lowry porque sus personajes están siempre borrachos. Buñuel no habría hecho ninguna película; "¡es que hay mucho loco en sus películas o son muy malos todos, muy malvados!". Joder, eso no es un criterio".

[302] Conversación con Pedro Olea, 6/6/92. El suceso lo narra de manera parecida Antton Ezeiza: "Nosotros por ejemplo impugnamos la película de Mirentxu Purroy porque uno de los cuatro rectores era Trecu. Entonces Trecu figuraba en la anterior convocatoria como productor de la película de Mirentxu Purroy. Pedro y yo dijimos; "¿Cómo puede ser que está en la junta que da, un tío que a su vez es productor?". Y nos contestaron exactamente, "no, es que en el momento de votar su película se salió". Ya, pero no se salió cuando votaba la mía. No vota en la otra y le dividen por tres, en cambio sí vota en la mía, me da cero y me dividen por cuatro o sea que me gana siempre." (Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/1992).

2.8. Euskal Media, una nueva etapa en la historia de la financiación del cine en Euskadi.

Pero en fin, aparte de estos lamentables hechos, la novedad importante es ante todo la creación de esa sociedad pública anunciada por Arregi en el Festival. Hay que esperar a junio de 1990 para que los planes del Gobierno se hagan oficiales. En efecto, el 26 de junio el Departamento de Hacienda y Finanzas y el de Cultura y Turismo acuerdan por medio de decreto la creación de la Sociedad Pública Euskofilm SA. El texto de presentación de los estatutos de la Sociedad explica en su inicio el cambio sin precedentes que pretende adoptar el Ejecutivo Autónomo en su política cinematográfica:

> "El apoyo público a la producción audiovisual se ha venido instrumentando a través de mecanismos de ayuda a fondo perdido. Sin embargo, la Administración vasca se ha planteado la posibilidad de utilizar nuevas vías de fomento que faciliten la creación de una industria audiovisual capaz de competir en el mercado.
> Se trata, además, de rentabilizar la aplicación de fondos públicos a los fines de promoción indicados, haciendo posible, en mayor o en menor medida, la recuperación de dichos fondos mediante la participación directa en producciones audiovisuales y la adecuada distribución y venta de los productos obtenidos"[303].

O sea, que si el decreto Semprún ha puesto serias limitaciones a las subvenciones a fondo perdido, aún manteniendo el mismo régimen al fin y al cabo, el Gobierno Vasco ha ido más lejos delegando toda la responsabilidad sobre una Sociedad Pública que por vía estatutaria elimina el concepto de subvención buscando nuevas salidas que garanticen cierta rentabilidad económica en las empresas fomentadas por

[303] Decreto 174/1990, de 26 de junio, por el que se acuerda la creación de la Sociedad Pública "Euskofilm, S.A.", extraído del catálogo que bajo el título *Euskal Zinema 1981-1989*, publicó la Filmoteca Vasca en 1990. Véase en el Apéndice Documental, Documento VII, pág. 855, el decreto íntegro.

la Administración. Por ello se va a acudir a partir de ahora "a fórmulas jurídicas que permitan una actuación flexible y eficaz" y entre las soluciones posibles "la Sociedad Pública aparece como la más idónea".

El campo de actuación de la Sociedad recién constituida se ciñe a los siguientes aspectos:

- La producción de medios audiovisuales, por sí sola o en coproducción o coparticipación.
- La distribución de los productos audiovisuales que produzca o en cuya elaboración haya participado.
- La promoción de nuevos canales de difusión para el cine y la producción audiovisual en general.
- La realización de actividades encaminadas a la promoción y el fomento de la producción audiovisual generada en la Comunidad Autónoma, incluyendo las relativas a necesidades de infraestructura.
- La ejecución retribuida de prestaciones de asistencia técnica a terceros, y la realización de servicios técnicos, económicos, industriales, comerciales, de comisión o cualesquiera otros relacionados con su naturaleza y actividad.
- Cualquier otra actividad relacionada con las anteriores que coadyuve a la realización de fines y objetivos propios de la Sociedad, y cualquier otro servicio o prestación propio de su naturaleza y actividad.

El capital social con el que se inicia la andadura se cifra en diez millones de pesetas, suscritas en su integridad en la Comunidad Autónoma Vasca. La Sociedad Pública queda adscrita al Departamento de Cultura, aunque el control financiero se llevará a cabo por el Departamento de Hacienda y Finanzas.

La puesta de largo se desarrolla en el marco del Festival de San Sebastián. Allí Joseba Arregi presenta el nuevo organismo como "ingeniería financiera" para el cine de Euskadi, mientras se esfuerza en alejar posibles recelos, bastante lógicos por otra parte si se lee detenidamente los estatutos de la Sociedad y si se ha seguido la lucha encarnizada entre los productores y el Gobierno en estos últimos años:

> "La Sociedad no quiere competir con ninguna productora de Euskadi, porque la producción no es su objetivo, ni tampoco luchar con las distribuidoras. Nace con la voluntad de hacer de ingeniería financiera para todos aquellos que quieran producir aquí"[304].

Las explicaciones de Arregi resultan incongruentes. Mantiene que "la producción no es su objetivo" cuando el primer aspecto que contempla este nuevo organismo dentro del artículo "objeto social" es precisamente y como ya se ha visto "la producción de medios audiovisuales". Feo asunto cuando ya desde un principio aparecen en escena contradicciones tan evidentes. La verdad es que leyendo fríamente los estatutos se llega a la conclusión de que la Administración vasca lo que hace es poner fin a una época, abandonando el espíritu subvencionador de los primeros tiempos para adoptar unos criterios más mercantilistas[305]. No sólo se va a entrar en producciones que den dinero seguro, olvidando apostar por los nuevos valores o por experiencias que por mucha calidad artística que prometan se van a ver limitadas por su rentabilidad económica, sino que además, a partir de ahora, se va a controlar todo el presupuesto y se va a distribuir con una impunidad absoluta. Los concursos públicos o las comisiones asesoras carecen de sentido. El Departamento de Cultura entra en régimen de coproducción donde más le conviene o produce directamente lo que quiera, pese a lo que diga el Consejero. Es desde luego, un buen modo de acabar con las duras polémicas que en este sentido han mantenido los cineastas con la Administración sobre todo a partir de enero

---

[304] Asún R. Muro, "Euskofilm contribuirá al desarrollo de lo audiovisual", *Deia*, 27/9/1990.

[305] No sólo más mercantilistas si no también bastante más avaros en cuanto a la financiación del cine de Euskadi. Y es que el presupuesto, por ejemplo, para 1992 de la sociedad pública, 176'5 millones de pesetas, se revela como una cantidad insuficiente de cara al sostenimiento de una producción cinematográfica digna. No hay más que compararla con las aportaciones dadas años atrás por el propio Gobierno Vasco. (1983-240 millones, 1984-375'5 millones, 1985-365 millones, 1986-935 millones, etc) Datos extraídos del estudio de Patxi Azpillaga ya citado con anterioridad, págs. 76 y 84.

de 1988.

Mikel Arregi, Adjunto a la Dirección de Euskal Media, nombre definitivo que adopta al final la entidad, incide en este aspecto y señala que en esta nueva etapa "se cambia el concepto de subvención por el de inversión"[306]. Explica además cómo se va a conseguir que por medio de Euskal Media "la industria audiovisual vasca sea estable":

> "Pretendemos crear una estructura que sirva para que la gente pueda producir, es decir que sea asesoría legal y financiera, que busque los canales de distribución y que sea antena de los programas de ayudas a lo audiovisual que existen en Europa. Queremos que sea el centro canalizador de este tipo de informaciones y ayudas al principio de una producción. Más que el hecho de poner dinero directamente, se trata de facilitar la búsqueda de ayudas financieras en el exterior, coproducciones con terceros países, asesorar y encauzar la posible distribución de estos productos"[307].

De todos modos, la subvención sigue viva en Euskadi durante 1990 y el Gobierno Vasco aporta cien millones para la producción cinematográfica[308]. En 1991 el sistema de subvenciones se mantiene, aunque por primera vez se complementa con la intervención de Euskal Media. Según publica la prensa, cinco películas y tres cortos se reparten una ayuda que asciende esta vez a ochenta millones de pesetas[309]. Pero

---

[306] Olga Rubio, "Mikel Arregi explica: "Euskal Media pretende conseguir una industria audiovisual estable"", *T'ENVIDEO*, Abril/Mayo 1992.

[307] Ibidem.

[308] La prensa local habla de tres largometrajes, *Alas de Mariposa* de Juanma Bajo Ulloa, *Detrás del tiempo* de Mirentxu Purroy y *Amor en off* de Koldo Izagirre que reciben 27, 28 y 30 millones de pesetas respectivamente. El resto de la subvención se lo reparten cuatro cortometrajes. (*El Diario Vasco*, 7/11/1990.)

[309] El largometraje de Arantxa Lazkano *Urte ilunak* recibe 30 millones de pesetas. *Amor y deditos de pie* coproducida por Angel Amigo y dirigida por Luis Felipe Rocha recibe 20 millones. Diez millones reciben *Vacas* de Julio Medem y *Retrato de familia*, realizada por Luis Galvao en otro coproducción de

Joseba Arregi puntualiza en la tradicional rueda de prensa celebrada con motivo del festival donostiarra, que la suma destinada este año a la industria audiovisual se eleva a 400 millones de pesetas. Al dinero destinado a la subvención de películas hay que unir la participación en el Festival de San Sebastián (100 millones), el Screens Donostia (35 millones), Filmoteca Vasca (40 millones), la Asociación de Productores Vascos (5 millones) y la entrada en coproducción, a través de Euskal Media, en dos largometrajes, *El sol del membrillo* dirigida por Víctor Erice y producida por Ángel Amigo y *Cómo levantar 1.000 kilos* producida por Story Board con guión de Mario Onaindia, además de dos series televisivas, *La leyenda del viento del Norte* y *Maestros del cómic*, ambas producidas por Episa.

Joseba Arregi anuncia también que Euskal Media no se va a limitar a coproducir películas sino que la idea es avanzar por otros caminos buscando impulsar la producción audiovisual para transformarse, al final, "en el Instituto Vasco de la Imagen"[310]. Y dentro de su repaso general de la situación, el Consejero de Cultura señala un objetivo que se va a convertir en obsesión del Departamento en estos primeros años de la década de los noventa; conseguir que las productoras vascas estén "cada vez más consolidadas y dejen de estar vinculadas exclusivamente a un sólo proyecto"[311].

Pero el inicio de esta Sociedad Pública no es muy alentador. Ya desde un principio y como se ha comentado con anterioridad, Euskofilm se ve obligado a convertirse en Euskal Media al estar el nombre inicial registrado en propiedad por una productora. Este detalle, meramente anecdótico en sí, se transforma en todo un presagio al retomar los acontecimientos que jalonan la trayectoria de esta Sociedad en sus primeros años de existencia.

En efecto, en julio de 1992 un periódico de gran tirada

Igeldo, la empresa de Ángel Amigo. Por último, *No me compliques la vida* dirigida por Ernesto del Río se lleva cinco millones de subvención. El resto se lo reparten tres cortometrajes. (*El Diario Vasco*, 6/7/1991.)

[310] M. Garmendia, "Arregi: El fin último es crear el Instituto Vasco de la Imagen", *Deia*, 25/9/1991.

[311] Inma Saiz, "Joseba Arregi: El cine vasco existe, aunque no lo parezca", *El Mundo*, 25/9/1991.

denuncia la política desplegada hasta el momento por Euskal Media. Esta es la editorial que introduce la noticia:

> "El Gobierno Vasco no está cumpliendo los objetivos que se marcó en política cinematográfica cuando en junio de 1991 decidió constituir Euskal Media. La filosofía de esta empresa pública era promocionar y fomentar la producción audiovisual en Euskadi. Sin embargo, el balance, un año después, demuestra que Euskal Media ha favorecido a ciertas empresas en detrimento de otros proyectos y en concreto de los jóvenes realizadores vascos. Las principales subvenciones han sido destinadas en la mayoría de los casos, a proyectos de los que únicamente se conocía el director y poco más cuando el reglamento de la empresa exige un detallado informe de la producción para poder acceder a las ayudas económicas. Esta actitud ha provocado las denuncias de los productores de cine vasco que ven peligrar el futuro de la industria cinematográfica. No es, desde luego, el mejor método para potenciar un campo tan importante de la cultura vasca como es la cinematografía"[312].

La redactora de la noticia habla de un estado de indignación general entre los cineastas vascos, -aunque en ningún momento, lamentablemente, llega a citarse un sólo nombre-, basado sobre todo en que de los 157 millones de presupuesto que dispone Euskal Media para 1992, 120 se han comprometido a producciones de la empresa Igeldo Zine Produkzioak, que va a disponer de esa ayuda a lo largo de 1992 y 1993 en detrimento de otros proyectos. No sólo duele este nuevo caso de favoritismo en el que la figura de Ángel Amigo se ve envuelta otra vez. Lo más grave del asunto es que los proyectos de Igeldo ni siquiera se van a rodar en Euskadi al ser coproducciones con Francia, Inglaterra, Colombia, Cuba, Portugal, Argentina y Estados Unidos[313].

---

[312] "Gobierno de Vitoria, primer enemigo de la cinematografía vasca", *El Mundo Del País Vasco*, 6/7/1992.

[313] En este sentido el giro en la política cultural del Gobierno Vasco en materia cinematográfica es evidente. No hay más que recordar el convenio de 1984 con ese punto que decía

El rotativo muestra además el informe que la empresa Igeldo ha presentado a Euskal Media para optar a las ayudas públicas. Llama la atención los escasos datos que se aportan. Tan sólo aparece el nombre y antecedentes del director de cada proyecto, el formato, los países implicados, los presupuestos y la inversión de Euskal Media sin entrar a explicar el tema, el guión o las características de la coproducción. La reacción de "algunos cineastas vascos" es, siempre ciñéndose a lo publicado en la noticia de prensa, ciertamente airada, llegando a calificar estos hechos de "auténtica barbaridad y chanchullo"[314], ya que a la hora de acceder a unas ayudas, siempre se ha exigido un exhaustivo informe de las películas a realizar. Por lo demás, el resto del artículo analiza el conflicto que enfrenta a los responsables de la producción *El sol del membrillo* con Euskal Media. Hay que insistir en lo dicho. El inicio no es muy alentador[315].

"la totalidad de los exteriores se rodarán en el País Vasco" o la definición que daba Eusebio Larrañaga del "cine vasco" más recientemente en su escrito "cine vasco: una trayectoria en alza": "... el Departamento considera como cine vasco, en general, aquel que se realiza en Euskadi, hecho por personas que viven y trabajan en nuestra tierra y que aborda la temática vasca".

[314] Amparo Lasheras, "Productores acusan a la sociedad pública Euskal Media de favoritismo en las ayudas al cine vasco", *El Mundo Del País Vasco*, 6/7/1992.

[315] Según se recoge en la información publicada en *El Mundo Del País Vasco*, Eusebio Larrañaga acepta participar en la producción de la película de Erice y lo comunica al Consejo de Administración de Euskal Media en una reunión celebrada el 10 de abril de 1991. Esta decisión fue tomada por Larrañaga, consejero delegado de la Sociedad y por el gerente de la misma. Ningún otro miembro del Consejo de Administración ni del Comité Ejecutivo tuvo conocimiento de este hecho según explica Larrañaga, por un "problema de fechas" ya que era necesario contestar a la mayor brevedad posible.

El proyecto presentado a Euskal Media por mediación de la productora de Ángel Amigo, contemplaba la participación de la Sociedad en 20.747.035 pesetas lo que venía a equivaler al 20% del coste total que ascendía a 103.735.173 pesetas. El 80% restante quedaba en manos del grupo de María Moreno y la productora Igeldo. Siempre siguiendo el artículo basado al parecer en "fuentes bien informadas", las cifras que presentó Ángel Amigo no se correspondían con la realidad. El presupuesto real de *El sol del membrillo* ascendía a más de 143 millones de pesetas con lo que la participación de Euskal Media no llegaba al 15% del total. Según las mismas fuentes, Ángel Amigo firmó unilateralmente con la empresa pública vasca

Al día siguiente la polémica se prolonga con la ratificación por parte de políticos y cineastas de la evidencia de irregularidades en la financiación pública del cine de Euskadi. Xabier Gurrutxaga, parlamentario de Euskal Ezkerra, critica la forma en que Euskal Media ha inaugurado su participación económica apoyando, como ya se ha detallado anteriormente, a proyectos presentados por Igeldo, Story Board y Episa. Al parecer, en las actas de la Sociedad se comunica la entrada en estas cintas sin que exista ningún contrato firmado:

> "Si no hay contrato, no hay participación. La concesión de estas cantidades figura como decisiones del Gobierno, no de Euskal Media. Son subvenciones a fondo perdido, aunque en los títulos de crédito aparezca Euskal Media como coproductora"[316].

Leopoldo Barrera recuerda que la formación política a la que él representa, el Partido Popular, ha pedido varias veces "la supresión de las partidas destinadas a Euskal Media y la desaparición de la sociedad" ya que ante todo, el papel del Gobierno Vasco "no es coproducir sino ayudar al desarrollo de

---

un contrato de coproducción sin consentimiento escrito de las otras partes que participaban en la película. Víctor Erice y María Moreno, al no tener una información exacta de las condiciones acordadas, pensaron que los veinte millones aportados por Euskal Media eran una subvención a fondo perdido. Una vez comprobada la verdadera naturaleza de la ayuda, Víctor Erice pone el asunto en manos de un abogado para determinar responsabilidades legales y apartar de la película a la empresa de Ángel Amigo.

El productor vasco a su vez, niega tajantemente estas acusaciones y en un debate celebrado en ETB el 13 de octubre de 1993 declara que "hay documentación firmada ante notario en la que se reconoce la absoluta legalidad de la documentación". Por otra parte, la actitud de Víctor Erice no ayuda demasiado a esclarecer estos hechos. Al ser interrogado en un semanario sobre los presuntos problemas que tuvo con Amigo, el director vasco responde un lacónico "prefiero no hablar de eso". (Roberto J. Oltra, "Víctor Erice: "Por respeto al espectador no hago un cine vulgar"", *Tiempo*, 25/5/1992.

[316] Amparo Lasheras, "Productores y políticos ratifican el favoritismo en las ayudas al cine vasco", *El Mundo Del País Vasco*, 7/7/1992.

la creación cinematográfica"[317].

Juanma Bajo Ulloa, miembro de la directiva de la AIPV, no muestra sorpresa alguna ante estos turbios sucesos y asegura que "todavía hay cosas más oscuras y criticables. Todos estamos de acuerdo con la denuncia"[318].

Por su parte, el Consejero de Cultura Joseba Arregi, en contestación a la polémica suscitada asegura que el Departamento no va a variar la política cinematográfica desarrollada hasta ese momento. Señala incluso que mantiene una relación "fluida"[319] con los productores interesados en trabajar en sintonía con las líneas generales marcadas por el Gobierno Vasco. Con este talante, el Departamento de Cultura emprende su particular marcha hacia adelante ahondando aún más en una relación que ya ha tocado fondo hace mucho tiempo.

Pero parece que al Gobierno Vasco los hados le fueron especialmente funestos el día que se decidió a alumbrar Euskal Media. O quizás sea cosa de brujas. Si no, es difícil entender cómo en tan poco tiempo pueden surgir tantos problemas. Y es que el 11 de noviembre Juanba Berasategi denuncia a Episa por plagiar su filme de dibujos animados *Balleneros*, afirmando que *La leyenda del viento del norte*, largometraje producido por Episa, es una burda copia. En este proyecto decidió intervenir Euskal Media con 20 millones financiando el 20% de la producción. La posible existencia de plagio era de todos modos algo ya sabido y anunciado en privado por Berasategi antes de decidirse a hacer público el asunto:

> "Yo colaboré con esa empresa durante seis meses. Colaboré de socio. Entonces, éstos lo que están haciendo es un segundo largometraje que me imagino que está ya terminado y pasaba la misma historia. O sea, existe *Balleneros* y existe otra película que no sé si tiene licencia de exhibición o no. Se llama *La leyenda del viento del Norte*. Yo titulé cuando se pasó aquí *Ipar Haizearen erronka*, es decir, *El desafío del viento del Norte*, y bueno, estamos en

[317] Ibidem.

[318] Ibidem.

[319] Amparo Lasheras, "Euskal Media no cambiará su política cinematográfica", *El Mundo Del País Vasco*, 8/7/1992.

> una situación polémica porque yo he vendido los derechos de uso de imagen de *Balleneros* pero para que se haga una película cualitativa y sustantivamente diferente... entonces yo no he visto la película pero me temo que es la misma (...) Lo que no es correcto es que haya dos largometrajes porque se nos puede quedar cara de bobos. Tú imagínate que vas a ver una película de dibujos animados. Se titula *Balleneros*, bueno, la ves y al día siguiente cambian el cartel y pone *La leyenda del viento del Norte*; joder, le partes la cara al tío, "usted me está engañando, he venido a ver la película dos veces con diferente título""[320].

En todo caso, en la información se señala que Berasategi, tras haber visto la película en una exhibición hecha para escolares comprueba, se supone que a pesar de todo no muy sorprendido, que "la película que yo ví es la misma que la mía pero con otros títulos de crédito y distinto nombre"[321]. El

---

[320] Entrevista con Juanba Berasategi, 8/9/1992. Las noticias sobre la película de Berasategi se remontan a principios de 1991. Concretamente el 5 de marzo de 1991, *Egin* habla de este largometraje y recoge declaraciones del director que la presenta como una "película ecológica y de aventuras". En 24 de agosto *El Correo-Español* comenta también el trabajo que se está realizando en la empresa Episa y se remonta al origen del proyecto: "La idea nació en San Sebastián en 1989. Allí se hizo buena parte del trabajo para luego, cuando sus responsables decidieron dar continuidad al proyecto, trasladar los talleres e integrarse en Episa".

El 2 de octubre de 1991 *El Mundo* realiza un comentario sobre la película a partir de su presentación en el Festival de San Sebastián el 27 de septiembre. De ella se dice que es "la única producción en euskera que este año se ha presentado al Festival Internacional de Cine de San Sebastián". Poco más se sabe del film que, a pesar de su presentación en septiembre, no llega a disfrutar de un estreno comercial. El 30 de mayo de 1992 *Deia* recoge un titular del todo inexacto que dice así: "Medio centenar de dibujantes ultiman en Vitoria el primer largometraje vasco de dibujos animados". Al parecer el corresponsal no se había enterado todavía de la existencia de la deliciosa *Kalabaza Tripontzia*, brillante film de Berasategi que en 1985 abre las puertas al cine de dibujos animados en Euskadi. En todo caso éstos son los precedentes de la polémica desatada ahora.

[321] Amparo Lasheras, "Juanba Berasategi denunciará a EPISA

cineasta insiste en que cuando vendió los derechos de *Balleneros* lo hizo con la condición "de que el producto siguiente fuera cualitativa y sustancialmente diferente al primero". En la ficha del film denunciado aparecen como directores Maite Ruiz de Austri, propietaria junto a Iñigo Silva de Episa, y Carlos Varela. Según Berasategi, se suprime del equipo a técnicos con una labor importante en el rodaje de *Balleneros*. Ante esto, el cineasta declara que "es inadmisible el desprecio que se hace a la labor de todas las personas que intervinieron en *Balleneros*. La historia y las imágenes son las mismas pero ha cambiado la música, el doblaje y los efectos de sonido". En fin, un asunto que sólo puede calificarse de grotesco.

Al día siguiente, la productora Episa, por medio de un comunicado de prensa, desmiente las declaraciones realizadas por Berasategi y recuerda que tras varias conversaciones mantenidas con el cineasta se llegó a un acuerdo el 29 de junio de 1992 según el cual Berasategi cedía a Episa el material de imagen de *Balleneros*, además de todos los derechos sobre las imágenes del film. Se cita concretamente la cláusula del acuerdo en la que se dice que Berasategi autoriza a Episa el "uso y utilización como ella estime oportuno en cuantas producciones o programas audiovisuales pretendiere llevar a efecto, se trate de producciones propias o coproducciones con terceros, ya sean películas, cortos o largometrajes, series para televisión, y, en general, para que pueda utilizarlos en la forma y actividad que libremente decida, cediéndole plenamente su uso"[322]. Además, al ceder todos los derechos a Episa, la productora mantiene que puede realizar cuantos cambios desee en el material adquirido. Por si queda alguna duda, Episa acusa a Berasategi de incumplir los compromisos contraídos con la productora que le obligaban a entregar la película *Balleneros* antes del 31 de diciembre de 1990, fecha en la que Episa afirma haber comprado el film, e incluso mantienen que Berasategi utilizó imágenes que eran propiedad de la empresa sin su consentimiento para tenerla acabada en septiembre de 1991.

---

por plagiarle su filme de animación *Balleneros*", *El Mundo Del País Vasco*, 11/11/1992.

[322] Amparo Lasheras, "La productora EPISA asegura que compró los derechos del filme *Balleneros* a Berasategi", *El Mundo Del País Vasco*, 12/11/1992.

El 13 de noviembre, un atribulado Eusebio Larrañaga asoma temeroso su rostro en las páginas del periódico para reconocer la existencia de una cláusula que favorece la reclamación de Juanba Berasategi. En efecto, y tal como ha señalado repetidas veces el director vasco, existe una cláusula y dice textualmente que "se entiende por transformación de la obra cualquier modificación en su forma de la que se derive una obra cualitativa y sustancialmente diferente a la primera"[323]. Luego si las dos películas son iguales, exceptuando el doblaje, los efectos de sonido y la música, Berasategi, según Larrañaga, puede tener razón. Al director de Difusión Cultural del Gobierno Vasco sin embargo no parece afectarle el accidentado inicio de Euskal Media en el circuito de la financiación cinematográfica. Es más, por sus declaraciones, se diría que estas contrariedades le son ajenas:

> "Estas cosas no nos escandalizan. El contrato de producción se firma antes de iniciarse la película. El tiempo de rodaje es muy largo y no se sabe lo que puede ocurrir. Hacer cine es muy complejo y siempre puede haber problemas. Al cerrar el contrato, nosotros siempre nos protegemos legalmente. Si la productora o el señor con el que nosotros firmamos tiene problemas con un tercero no nos afecta"[324].

Al parecer Larrañaga no cuenta con algo tan fundamental como es la imagen. Y la imagen de Euskal Media, inevitablemente, sale malparada al relacionarse directamente con sucesos como los que rodean al caso de *El sol del membrillo* o con el asunto de Episa y *La leyenda del viento del Norte*. Es más, si el afán del Ejecutivo ahora es apoyar a empresas consolidadas para recuperar la inversión pública, cosa imposible en la época de las subvenciones, cómo es posible que desde el Departamento se diga, hablando del caso del plagio de Episa, que este problema "no nos afecta". Pues afecta y mucho, ya que gracias a estos sucesos *La leyenda del viento del Norte* languidece en los despachos de los juzgados

[323] Amparo Lasheras, "Euskal Media reconoce que puede existir plagio del filme *Balleneros*", *El Mundo Del País Vasco*, 13/11/1992.

[324] Ibidem.

lejos de las salas de estreno, lugar, al fin y al cabo, fundamental para rentabilizar un producto.

Concluyendo con la historia de la financiación del cine de Euskadi, será interesante sondear la opinión de los cineastas ante el fenómeno de Euskal Media como sustituto de las tradicionales subvenciones. Pero antes se hace imprescindible zanjar un asunto que ha tomado fuerza sobre todo desde los sucesos de enero de 1988. ¿Tiene razón el colectivo de cineastas vascos al denunciar de forma continua un sistema de privilegios en el que la figura de Ángel Amigo acapara casi todo el protagonismo? Al hacer balance de la financiación del cine producido en Euskadi hay evidencias incuestionables. La más clara es que en la época de las subvenciones todas, absolutamente todas las producciones propias emprendidas por el Gobierno Vasco, desde los mediometrajes de Irati hasta los largometrajes *Lauaxeta*, *Ander eta Yul* y *Santa Cruz, el cura guerrillero*, han contado con la presencia de Ángel Amigo en labores de producción. Ya en la fase siguiente de Euskal Media se ha comprobado la continuidad del protagonismo de Amigo a la hora de acaparar fondos públicos.

Desde el punto de vista de la rentabilidad económica no se entiende esta abrumadora y desinteresada apuesta. Tan sólo *La fuga de Segovia* ha supuesto un éxito de taquilla colocándose en un lugar de privilegio en el ranking del cine de Euskadi[325]. *La conquista de Albania*, la segunda película producida por Amigo y el primer film vasco que alcanza los cien millones de presupuesto, se saldó con un rotundo fracaso de taquilla[326], al igual que *A los cuatro vientos (Lauaxeta)*

[325] *La fuga de Segovia* con 119.561.049 millones de recaudación se coloca junto con *Tasio* (161.870.017) y *La muerte de Mikel* (282.743270) dentro de la categoría de producciones vascas capaces de superar la barrera de los cien millones de recaudación. Todos los datos económicos de recaudación de taquilla entre los años 1981 y 1989 han sido tomados de un informe realizado para Euskal Media por Patxi Azpillaga titulado *La industria audiovisual en Euskadi* ya citado con anterioridad. Los datos de los años noventa proceden de fuentes del Ministerio de Cultura.

[326] Con 100.000.000 de presupuesto, el film de Ungría sólo recaudó 31.092.223 pesetas, quedando muy lejos de películas clave de esos momentos como *La fuga de Segovia* (119.561.049), *Akelarre* (91.172.760), *La muerte de Mikel* (282.743.270) o *Tasio* (161.870.017).

producción que detenta el triste récord de situarse entre las diez películas más caras de la historia del cine realizado en el Estado Español en su momento, cosechando una recaudación ridícula si la comparamos con el presupuesto total de la película[327]. Posteriores producciones como *Ander eta Yul*, *Santa Cruz, el cura guerrillero* y sobre todo *El invierno en Lisboa*, la primera película realizada en Euskadi que ha superado los doscientos millones de presupuesto, han dado un escaso rendimiento en taquilla, muy en consonancia por otra parte con la tónica habitual de la producción vasca.

Los logros de Amigo en el campo de la producción se basan, más que en éxitos de taquilla, en una habilidad innata para sumar ayudas de diversas fuentes y en una decidida vocación por rastrear en el mercado internacional e involucrar a su capital en el cine de Euskadi[328].

El propio Angel Amigo unos meses después de esta nueva polémica responde a las críticas vertidas negando cualquier

---

[327] *Lauaxeta* contó con un presupuesto de 180 millones de pesetas y una subvención anticipada del Ministerio de Cultura de 70 millones de pesetas, desconociéndose la cantidad exacta aportada por el Gobierno Vasco. Lo cierto es que recaudó tan sólo 19.429.599 pesetas. Según datos oficiales del Ministerio de Cultura del 31 de diciembre de 1987, publicados en *Diario 16* (24/4/1989), *Lauaxeta* en esos momentos ocupaba la séptima posición en la lista de películas más caras de la historia del cine peninsular detrás de *El Dorado*, *El caballero del dragón*, *El Lute. Mañana seré libre*, *La vaquilla*, *Moros y cristianos* y *La rusa*.

[328] En cuanto a la habilidad de Amigo para sumar ayudas ya se ha comentado el caso de *Lauaxeta* en el que el productor vasco logra involucrar al Ministerio de Cultura en un proyecto con grandes dosis de ideología nacionalista vasca. En *Ander eta Yul* por primera vez el Gobierno Vasco, ETB y TVE se reúnen para amparar un proyecto. Con *El invierno en Lisboa*, Ángel Amigo sigue demostrando su habilidad al lograr una subvención de Euroimage, entidad dependiente del Consejo de Europa que por vez primera concede una ayuda a un film en el que la participación española es mayoritaria.

En cuanto a la tendencia a la coproducción con países extranjeros, Ángel Amigo es un pionero dentro del cine de Euskadi y su primer film realizado con esta fórmula se remonta al documental *Euskadi hors d'etat* producido en 1983 por la donostiarra Frontera Films y Dathana, productora con sede en París. Pero es a partir de 1990 cuando la coproducción se convierte en marca de la casa Igeldo con los proyectos *Retrato de familia*, *Amor y deditos de pie*, *Loraldia* y *El invierno en Lisboa*.

asomo de favoritismo en las ayudas recibidas hasta ahora:

> "No pienso que las financiaciones que he recibido sean por la buena relación profesional que mantengo con Joseba Arregi, sino porque los proyectos presentados serán interesantes. Ni soy un privilegiado, ni me lo llevo todo. (...) Sólo con el dinero del Gobierno Vasco o de Euskal Media no podría hacer nada. Mi dependencia de esas aportaciones no es decisiva, porque antes de darme nada tengo que haber asegurado el presupuesto de cualquier producción por otras fuentes"[329].

Del mismo modo, Eusebio Larrañaga hablando en nombre del Gobierno autónomo, niega cualquier trato especial hacia Ángel Amigo, aunque en sus declaraciones se hace patente una armonía total entre los postulados que defiende el Departamento de Cultura y la trayectoria que sigue Amigo:

> "No hay ninguna apuesta por Ángel Amigo. (...) tal vez Ángel Amigo, -y yo no soy quién para defender a Ángel Amigo-, abre las puertas al cine vasco. El es, no sé si es el primero, pero es uno de los que más empujan a que tengamos que coproducir con capital internacional. Hasta ahora aquí el cine que se hacía era con dinero institucional. Es decir, el Gobierno Vasco, el Gobierno de Madrid, las televisiones y cuando el director juntaba todo ese dinero público e institucional, empezaba. Ángel Amigo cree que no nos podemos basar solamente en el dinero institucional y trata de irse a capital privado por su cuenta y trata de ir a otras naciones y trata de buscar capital para complementarlo con el del Gobierno Vasco. Ese planteamiento le gusta a la Comisión, por supuesto"[330].

La tendencia de Amigo a producir con otros países resulta interesante y positiva para el cine de Euskadi. Ahora falta

---

[329] Andoni Alonso, "Amigo: "Las subvenciones no garantizan nada"", *El Mundo Del País Vasco*, 15/12/1992.

[330] Entrevista con Eusebio Larrañaga, 27/10/1992.

por ver la calidad de los productos, aunque ya es positivo que actores y técnicos vascos tengan la oportunidad de rodar en países extranjeros con gente de la talla de un Paul Leduc con quien ha colaborado Amigo en *Dollar Mambo*, su última película. La única duda que plantea esta política radica en saber si no va a cerrar las puertas a cineastas que pretendan rodar en el País Vasco. Hay que apoyar este tipo de iniciativas siempre que ello no conlleve el parón de la realización en Euskadi. No parece lógico estar invirtiendo en proyectos en Nicaragua, Chile o Colombia si mientras no se rueda aquí. Y más ahora cuando ha surgido un grupo de jóvenes cineastas vascos que están por méritos propios al frente del cine que se hace en el Estado Español.

Pero estas figuras no parecen contar con el apoyo de Euskal Media. Julio Medem sólo ha recibido ayuda para *Vacas*, su primer largometraje, mientras que para hacer *La ardilla roja* ha tenido que buscar el dinero lejos de Vitoria. Enrique Urbizu, el creador de *Todo por la pasta*, no ha vuelto a rodar desde entonces en Euskadi y Alex de la Iglesia ha podido llevar adelante su innovador proyecto *Acción mutante* gracias a Pedro Almodóvar y no a las instituciones autonómicas. De Juanma Bajo Ulloa mejor no hablar. A partir de su triunfo en el Festival de San Sebastián sus relaciones con Euskal Media se han estrechado tanto que muy probablemente acaben ambos en los tribunales[331].

---

[331] La polémica entre el director y el Departamento de Cultura se desata a partir de la concesión de la Concha de Oro a Bajo Ulloa por *Alas de mariposa* en el Festival de San Sebastián. El origen del conflicto se encuentra en la obligación de invertir el premio en metálico, 32 millones, en la producción de la siguiente película en la que intervenga el director galardonado. El propio Eusebio Larrañaga explica las diferentes posturas: "Euskal Media en el Festival de Cine da un premio de 30 millones para la próxima película de coproducción. Entonces Bajo Ulloa dice, *hombre eso de premio..., no es premio porque el que saca la concha de oro tiene tal prestigio que ese premio que dice que es de Euskal Media es premio para el mismo Euskal Media porque coproducir con uno que ha sacado la concha de oro, tú no le das el premio*". El lo que reclama es que los 30 millones sean a fondo perdido. Y yo lo que le digo es *mira, el concepto de fondo perdido lo estamos queriendo rechazar y segundo, yo no te puedo cambiar para nada lo del reglamento. Cuando tú has venido lo has hecho con un reglamento determinado*". (Entrevista con Eusebio Larrañaga, 27/10/1992.).

El caso es que en la rueda de prensa que da el Gobierno Vasco durante el Festival de San Sebastián, Euskal Media

Es lamentable que el Gobierno Vasco vuelva la espalda a unos directores que han llegado a unos niveles de calidad artística comparables a la época del mejor cine realizado en Euskadi. Quizá el mundo del audiovisual ha perdido interés como arma política para la Administración. Quizá estos diez años de subvención que han consolidado una marca determinada, la de "producción vasca", sean suficientes para un Departamento de Cultura que parece estar ahora más interesado en darse a conocer lejos de sus fronteras.

A lo mejor es casual, pero en febrero de 1991 el Gobierno autónomo prosigue con una campaña iniciada el año anterior que bajo el lema "Euskadi a escena" busca proyectar la cultura vasca en el exterior. Dentro de esta campaña que cuenta con un presupuesto de 230 millones de pesetas de los que 55 son aportados por el Gobierno de Vitoria, se incluye la exhibición de películas vascas en la olimpiada cultural a celebrar en marzo en Banyoles. En marzo de 1993 las instituciones autonómicas aprueban una partida de 71 millones para financiar programas y actividades de difusión de cultura vasca que desarrollen los centros ubicados fuera de Euskadi. Detrás de este afán institucional puede explicarse la importancia que ha concedido Euskal Media al apoyar diversas coproducciones con países extranjeros que, funcionando a modo de embajadas

---

responde a las acusaciones que ha venido realizando en los últimos tiempos Bajo Ulloa por no haber cobrado el premio estipulado. Concretamente el comunicado de la Sociedad dice que el director vasco "no ha cumplido con los requisitos especificados en el reglamento del premio". Se destaca asimismo que "la aportación tendrá la consideración de coproducción" y que "en los créditos de la película *La madre muerta* no aparece Euskal Media S.A. como coproductor, según estipula el reglamento" (*El Mundo Del País Vasco*, 23/9/1993.) Al día siguiente Bajo Ulloa responde a estas declaraciones afirmando que ha dejado el asunto en manos de un abogado "para demandar a Euskal Media". El director justifica su actuación señalando que "lo que no se puede consentir es que la entidad que concede el premio imponga reglas para su propio provecho. Que utilice lo que te da para beneficiarse de tus ideas y de tu trabajo. A la inversión o coproducción que me quiere imponer Euskal Media por ganar la Concha de Oro de San Sebastián nunca se le podrá llamar premio". (*El Mundo del País Vasco*, 24/9/1993.) Una vez más se demuestra que la capacidad de Euskal Media para verse involucrada en asuntos turbios no tiene límite.
(La resolución de este caso puede seguirse en la tercera parte de este estudio, nota 281.)

culturales, han dado a conocer el cine de Euskadi a la vez que han generado contactos.

Lógicamente, esa joven generación que se ha visto arrinconada se muestra tremendamente crítica con la política cinematográfica vigente en la actualidad. Es el momento de conocer su opinión sobre la situación que atraviesa la producción vasca. Julio Medem, por ejemplo, califica a Euskal Media de "monstruo inoperante" mientras reivindica "una ley del audiovisual respaldada por gente capaz para designar las ayudas". Y por si queda alguna duda declara que "los responsables del cine en Euskadi deben dimitir, porque son nefastos"[332].

Enrique Urbizu se muestra ilusionado con la afición al cine que existe en Euskadi, aunque otra cosa es la realidad actual de la industria que a su juicio "lo tiene muy mal, porque los presupuestos de cultura son ridículos"[333]. Juanma Bajo Ulloa comparte esta sensación de abandono por parte de las instituciones hacia el cine de Euskadi. Para el director alavés, el Gobierno Vasco demuestra con su actuación que "el interés que tiene en el cine vasco es nulo" y que "el panorama que hay aquí es como para marcharse ya"[334]. La raíz del problema, tal como él lo ve, está en el planteamiento del Departamento que ha sustituido la tradicional política de subvenciones por una intervención en régimen de coproductor. Bajo Ulloa opina que "un gobierno vasco no tiene que coproducir, lo que tiene que hacer es ayudar a hacer cine"[335]. Ya ha quedado claro que la idea de figurar con las instituciones en los títulos de crédito no seduce demasiado a este director:

> "Ahora si queremos hacer cine tenemos que coproducir con ellos. Hombre, si yo quiero coproducir me iré a Madrid y coproduciré con un señor que sepa coproducir primero y segundo, que me dé algo.

---

[332] Andoni Alonso, "Julio Medem: "El cine se muere"", *El Mundo Del País Vasco*, 7/7/1993.

[333] Ana K.P., "Enrique Urbizu: "En Euskadi hay muchas ganas de trabajar en cine"", *Egin*, 21/5/1992.

[334] Entrevista con Juanma Bajo Ulloa, 19/8/1992.

[335] Ibidem.

> Coproduciré con un señor cuyo nombre me abra puertas. Coproduciré con un francés que me abra las puertas de Francia. Pero con un gobierno, además vasco, que es como senegalés, que lo conocen aquí, pero allá no lo conocen... Lógicamente, no coproduciré, a no ser que me pongan contra las cuerdas y me pongan la pistola en la boca. Y si me dicen, "ya no haces cine", pues tendré que chupar e ir a coproducir con éstos. Pero desde luego, si me dan la opción, pues la opción es, "adiós, ya no hago cine vasco, ahora hago cine extremeño". Te vas donde te quieren[336].

A pesar de este enrarecido ambiente Eusebio Larrañaga no observa unas dificultades especiales en su relación con los profesionales del cine. Es más, como de costumbre, los culpables de esta situación son los periodistas que se dedican a inflar las noticias creando guerras donde anida la paz:

> "Bueno las relaciones tampoco son malas. Otra cosa es la impresión que dan los medios de comunicación cuando a un señor director de película le ponen un micrófono encima y suelta una frase dentro del contexto y el periódico lo titula como si fuera la gran tesis y cuando en realidad tú hablas con aquellas personas lo que se dice allá con aquel señor es un elemento más, una crítica más. Yo creo que esa imagen de mala relación es más aparente"[337].

Pero es que además, Larrañaga no duda en calificar de "óptimas" las relaciones que mantiene con los cineastas señalando, eso sí, que "tal vez" cierta culpa de la "posible tensión" radica "en el miedo que tienen los productores y directores de que el Gobierno se convierta en productor". Por lo demás, sin complicaciones, ya que sólo existen las "discusiones diarias normales y corrientes, nada más". ¿Incluirá Larrañaga en este apartado el enfrentamiento actual con Juanma Bajo Ulloa a causa del "premio" de Euskal Media? ¿También la prensa, esa "perversa enredadora", está detrás de

[336] Ibidem.

[337] Entrevista a Eusebio Larrañaga, 27/10/1992.

este asunto? Probablemente ni el propio Larrañaga se crea lo que dice. Con todo, cualquiera que haya oído las continuas quejas de los cineastas contra la Administración vasca encontrará en estas declaraciones institucionales un contenido entre cínico y surrealista francamente interesante.

La vieja guardia del cine de Euskadi también está lejos de mantener una relación "óptima" con los responsables del Gobierno Autónomo. Imanol Uribe, el director más rentable en estos años, económicamente hablando, es un individuo irrecuperable para la producción vasca. A pesar de su ilusión inicial al venir a rodar aquí y de sus éxitos, el ambiente que se respira en Euskadi le ha llevado a instalarse en Madrid definitivamente. Los motivos de su marcha y su opinión sobre Euskal Media ya han quedado reflejados con anterioridad. Lo mismo cabe decir de Pedro Olea. Ya se ha comentado su altercado con Larrañaga y se ha podido comprobar su opinión sobre la línea política del Gobierno. También instalado en Madrid, el director añora unos tiempos en que el cine autonómico admiraba y lamenta que los políticos hayan perdido interés hacia el hecho cinematográfico:

> "Yo me acuerdo que hubo una época que el cine vasco era... bueno, estaba de moda. Yo he ido con Imanol Uribe y más gente a Moscú y a otros países. Yo he llevado *Akelarre*, él llevaba *La muerte de Mikel*, *La fuga de Segovia*, Ángel Amigo llevaba *La conquista de Albania*. Antes de que saliera Armendáriz que ha sido otro puntazo fuerte. Y la gente se quedaba asombrada. Recuerdo en Moscú que la gente decía, "bueno, Euskadi, qué es eso, será un cine amateur en 16 ampliado como mucho..." y se encontraban con unas películas sólidas y de buena factura. Ahora es impensable hacer esto. En todo hay una decisión política. Lo mismo aquí. El problema que hay con el cine español es también por culpa de que no hay una decisión política y si coincide con que televisión española no tiene dinero, que el Ministerio cierra el grifo, coincide que los gobiernos autonómicos cierran el grifo... debe ser que no les debe interesar el cine políticamente como antes parecía ser que les interesaba"[338].

[338] Entrevista con Pedro Olea, 6/6/1992.

Antton Ezeiza protagonista junto a Pedro Olea del turbio asunto de *El crimen de Beizama*, es otro de esos cineastas que volvieron de lejos a Euskadi para ayudar a levantar una cinematografía vasca y que ahora han sido condenados al ostracismo por los responsables del Departamento de Cultura. Su valoración sobre el rumbo que ha tomado la política institucional a partir de la creación de Euskal Media es también negativa. Ezeiza está convencido que el fin último de esta Sociedad es tener las manos libres para poder discriminar de una manera legal:

> "Yo creo que se han querido salir del necesario igualitarismo que debe tener una subvención y han sustituido el aparato de subvenciones por esta especie de forma extraña que es Euskal Media, que es un participación donde ya no tienes ni siquiera los antiguos derechos de ventanilla. Yo he vivido veintitantos años haciendo cine en el franquismo y dentro de que no te trataban a ti igual que a Saénz de Heredia, sí había una cierta objetividad de la taquilla. Que te trataban un poco mejor o peor si eras una persona adicta al régimen, vale, pero de todas formas no había la discriminación que en este momento hay en el Gobierno Vasco. Ahora la arbitrariedad es el colmo porque ahora Euskal Media en última instancia es como si fuera una productora, es como una empresa privada y no tiene que responder a ningún criterio porque una comisión de subvención por muy arbitraria que sea tiene que responder a alguna objetividad (...) Ahora ni siquiera ese pataleo tienes porque Euskal Media es una empresa de derecho público pero con características de inversión privada en la que pueden decir; "a mi consejo de administración no le gusta su proyecto para intervenir". Entonces, esto ya me parece el colmo[339].

Como el estado de crispación que existe en el ambiente cinematográfico vasco es tan evidente como la escasa

[339] Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/1992.

aceptación que tiene la línea política del Departamento de Cultura entre los profesionales de Euskadi, no parece necesario seguir contrastando más opiniones[340]. No obstante y por último, será interesante reflejar la visión de Anjel Lertxundi. Se ha oído en diversas ocasiones desde los pasillos de Cultura que las quejas contra los responsables políticos del cine vienen sobre todo de personas que no han obtenido ayudas y que las críticas obedecen más a un rencor ante la negación del apoyo administrativo que a una verdadera oposición al sistema de ayudas institucional. Las declaraciones de Lertxundi sobre el papel del Gobierno son significativas porque vienen de una persona que nunca se ha visto involucrada en los numerosos conflictos desatados entre los cineastas y la Administración. Si a su reconocido prestigio por su brillante carrera literaria, se le añade el ser uno de los pocos directores capaces de rodar en euskera, no sorprende que haya recibido un trato por parte de Cultura bastante favorable que le ha permitido llevar adelante sus proyectos con relativa facilidad. Su voz se une sin embargo al coro de voces críticas que cuestionan la política cultural del Gobierno Autónomo:

> "Yo conozco la época anterior. Yo ya estoy totalmente retirado de este cambalache desde hace cinco años. No conozco más que de oídas y de referencias y por lo que me llora la gente, los compañeros, etc, conozco un poco de refilón. Entonces no puedo juzgar lo de ahora. Lo que sí puedo decir de aquella otra época es que le veía el efecto contrario de que fuera un cine demasiado protegido y con muy poco riesgo por parte de la gente que quería hacer cine. Yo creo que en el mundo cultural quien verdaderamente quiere trabajar también tiene que arriesgar algo. No digo que tenga que arriesgar toda su vida pero tiene que arriesgar algo. Llegaba en un momento determinado el cine el riesgo de convertirse en funcionario de una política

[340] En el anexo puede encontrarse declaraciones de Juan Ortuoste, Javier Rebollo, Pedro Olea o Imanol Uribe que ayudarán a formar una idea más amplia del amplio rechazado generado entre los cineastas vascos a la política cultural del Gobierno Vasco.

de subvenciones. Ahora me da la impresión que estamos en el caso contrario. Pero no creo que aquello tampoco hubiese sido muy positivo en el caso de haberse seguido por aquella línea"[341].

La crítica de Lertxundi no se centra tan solo en esta primera etapa y aunque la idea de Euskal Media en la pura teoría no le parece desacertada, no guarda la misma opinión sobre la forma de distribuir los fondos de la Sociedad Pública. Desde su posición de espectador, el cineasta vasco señala que tras los contactos mantenidos con profesionales del medio y lo que ha podido ver con sus propios ojos, ha llegado a la triste conclusión de que, hoy por hoy, en el ambiente cinematográfico vasco el "nepotismo es absoluto"[342].

La última hora en cuanto a la estructuración de la cinematografía vasca viene dada por la aparición de una nueva asociación de productoras y por la sorprendente rueda de prensa realizada por Joseba Arregi en la edición de 1994 del Festival de San Sebastián anunciando la desaparición de Euskal Media en breve para ser sustituida por una fundación del audiovisual.

La nueva asociación, denominada Agrupación de Empresas Audiovisuales de Euskadi ADEADE, AIE (Agrupación de interés económico) se da a conocer en junio de 1993. La prensa destaca que las productoras unidas en esta agrupación, -Igeldo ZP de

[341] Ibidem. La postura de Lertxundi contra este excesivo proteccionismo del Departamento de Cultura le lleva a abandonar el cine en un momento en que contaba con muchas posibilidades de llevar adelante otro guión. La idea de convertirse en un "funcionario" público pesó, al parecer, demasiado; "El caso es que en aquellas fechas se me subvencionó una tercera película que no la hicimos nunca, entre otras cosas porque yo mismo me retiré de esa subvención porque no estaba de acuerdo con esa tendencia a ir prácticamente a la subvención al cien por cien. Creo que es nefasto para el cine convertirse en funcionario de ningún organismo(...) Es más, una de las razones fundamentales por las que yo me desvinculé totalmente del cine en aquellos momentos era porque consideraba que era un riesgo, la vía no era exacta y me quise desvincular porque yo no quise ser partícipe de esa historia." Un último detalle. El proyecto presentado trataba el tema del crimen de Beizama. Un tema maldito, indudablemente, en la historia moderna del cine de Euskadi.

[342] Ibidem.

Angel Amigo, Episa de Iñigo Silva, Goia P. de Luis Goya, José María Lara PC de José María Lara, todas ellas de producción cinematográfica, además de Orio P. (producción televisiva) de Martín Ibarbia, K-2000 (doblaje y postproducción televisiva) de Iñaki Roa e Ikuskin (producción audiovisual) de Fernando Unsain- mueven un volumen de negocio anual de dos mil millones de pesetas y que dan empleo estable a 220 trabajadores y eventual a más de seiscientos. Se precisa además, que la facturación de este grupo representa cerca de la mitad de la cifra de negocio del sector audiovisual del País Vasco. Ángel Amigo, como portavoz en la rueda prensa de la nueva asociación, señala como objetivo esencial reclamar a la Administración un "nuevo marco legal" que posibilite la visión del hecho cinematográfico como un fenómeno industrial y no sólo como una actividad cultural, para así terminar con la "actual dependencia de los departamentos de Cultura"[343].

A la hora de redactar esta tesis, cuatro empresas más se han unido a esta iniciativa. Son Edertrack SA de Juan Mª Gurruchaga, Sincro de David Berraondo, Irusoin SA de Juan Ramón Blanco y Abra de Pedro Ruiz. La Agrupación, presidida por Ángel Amigo, plantea dentro del artículo 2º de sus estatutos como "objeto social", entre otras cosas, la "representación conjunta de empresas audiovisuales del País Vasco asociadas", la "publicidad e información a clientes", la "obtención de información, subvenciones y ayudas relativas al sector de empresas audiovisuales, así como la formación de Banco de datos de interés común", "la prospección de mercados y asistencia a ferias, mercados y festivales" y "la promoción de nuevos valores y todas aquellas actividades relacionadas con la promoción y desarrollo del sector". El capital social se cifra en siete millones de pesetas, dividido en 70 participaciones "que determinan proporcionalmente a su cuantía los derechos y deberes de los socios"[344].

Pero la novedad más importante viene dada desde el Gobierno Vasco que pocos meses después de la entrada en escena

---

[343] EPV, "Siete empresas se unen para cambiar su escenario legal" *Expansión*, 21/6/1993.

[344] Copia de los Estatutos de la Agrupación de Empresas Audiovisuales de Euskadi (ADEADE. Agrupación de interés económico). Véase en el Apéndice Documental, Documento VI, pág. 793, la copia completa de los estatutos de ADEADE.

de ADEADE, en septiembre del 93, durante la celebración del Festival de cine de San Sebastián, hace público un plan centrado en la futura creación de un nuevo organismo que va a recibir el nombre de Instituto Audiovisual Vasco. Se trataría de trabajar sobre los principales problemas que atenazan a la cinematografía de Euskadi como "el problema de comercialización de los productos, el encauzamiento de las ayudas a la producción, la formación de personal del medio audiovisual y la atención a los nuevos realizadores". Con este instituto se llegaría a la "transformación de Euskal Media en un ente que pudiera responder a las peticiones del sector"[345]. Sería ingenuo pensar en este Instituto como un lugar de encuentro que va a permitir "aunar las fuerzas de todos, y no separarlas como había sucedido hasta el momento"[346]. La cruel realidad es que el enfrentamiento se ha extremado hasta tal punto, que una hipotética reconciliación para abordar las diferencias existentes se antoja poco menos que imposible. Esto se pudo comprobar siguiendo el debate sobre cine vasco emitido por el programa "Actual" del segundo canal de ETB el 13 de octubre de 1993. El tono empleado al final entre Juanma Bajo Ulloa y Joseba Arregi ilustra con claridad el ambiente que se respira hoy por hoy en el cine de Euskadi[347].

---

[345] Andoni Alonso, "Un instituto para la esperanza", *El Mundo Del País Vasco*, 23/9/1993.

[346] Ibidem.

[347] Bajo Ulloa: El cine es el medio más rápido y más amplio para difundir la postura de un pueblo. Entonces, cuando se da el caso, como se da en este pueblo, de que el Gobierno está realmente dando la espalda, desde mi punto de vista y yo creo que de alguno más, al cine, pues bueno, es el embajador más grande que existe de la cultura de un pueblo; ahí tenemos el ejemplo de los americanos. Cualquier niño de cinco años conoce ocho o diez ciudades americanas y nunca ha estado allí y es por que ellos nos han vendido muy bien el producto. Entonces, aquí se le da la espalda, creo que se le está dando cada vez más. Yo no conozco la política futura audiovisual del Gobierno Vasco y creo que los demás la tenemos bastante poco clara, entonces me gustaría conocerla y me gustaría que cambiase, sinceramente.

Joseba Arregi: Cogiendo una frase que acaba de expresar Bajo Ulloa, la cultura americana la conocemos porque la producen sin subvenciones de ningún tipo, porque tienen una industria que está dirigida precisamente a vender y no a crear espacios de recorte y de proteccionismo. Hoy en día, la tendencia de todas las industrias culturales europeas es una tendencia al proteccionismo (...) pero además es un

Sea como sea, un año después, aprovechando de nuevo el marco del festival donostiarra, el Consejero de Cultura Joseba Arregi anuncia la sustitución de la efímera y controvertida sociedad pública Euskal Media por una fundación que va a contar con la participación de ETB, la Filmoteca Vasca y el Departamento de Cultura, aportando las dos últimas instituciones el 50% del presupuesto. Esta fundación no se va a ceñir a la coproducción, como en la etapa de Euskal Media, sino que "colaborará con ayudas a la formación, distribución y preproducción, además de facilitar créditos". Arregi, por último, describe el nuevo organismo "como un punto de encuentro para todos los que estén interesados en que en Euskadi salga adelante un sector audiovisual que está en crisis en toda Europa"[348]. Una semana después, la prensa anuncia que el Gobierno Vasco ha acordado participar como miembro fundador en la constitución de la Fundación Vasca del Audiovisual-Euskal Media para la promoción, protección y difusión de las actividades cinematográficas y audiovisuales generadas en la Comunidad Autónoma. Si durante el certamen donostiarra se había dado la imagen de que Euskal Media pasaba a mejor vida, con este acuerdo da la sensación de que el único cambio ostensible es el paso de Euskal Media a fundación, transformando así su anterior estatus jurídico de sociedad pública. En todo caso, su actuación en el futuro está todavía por desarrollarse y constituye en sí misma una incógnita.

Será necesario, si realmente se pretende crear una industria del cine en Euskadi sólida y de calidad, la unión de todos los profesionales -la existencia de dos asociaciones de productoras (AIPV y ADEADE) veladamente enfrentadas no parece

---

proteccionismo a las culturas grandes entre comillas en Europa, no precisamente de las pequeñas, sino de la francesa, de la italiana, de la inglesa, etc. Yo pienso muy simplemente que tenemos que romper los proteccionismos culturales, que de proteccionismo cultural no pasará esa embajada que pretende Bajo Ulloa, sino lo contrario. Los sistemas de protección de las industrias culturales no sirven de embajada de nada, sino que se quedan en casa. Hay que romper esa tendencia a los proteccionismos culturales y buscar estructuras empresariales sólidas, a poder ser fuera del dinero público, buscando un marco legal que les permita vivir y desarrollarse, pero no dependiendo del dinero público.

[348] Teresa Flaño, "Una fundación impulsará el sector audiovisual vasco", *El Diario Vasco*, 21/9/1994.

en principio un factor aglutinador de esfuerzos- y la renovación sin reservas por parte del Gobierno Vasco de la apuesta realizada en 1981 cuando Euskadi inició su andadura autonómica. Igualmente, es imprescindible que desde el Departamento de Cultura se despliegue una política clara que no dé opción a sospechas de amiguismos como ha venido sucediendo hasta ahora. En este sentido, la existencia de una asociación, ADEADE, más cercana a la línea dictada desde Vitoria, frente a otra, AIPV, con una postura más crítica hacia ciertas actuaciones institucionales, genera un peligro que sólo podrá ser salvado derrochando amplias dosis de diálogo, justicia y equilibrio[349].

Sin embargo, por ahora no parece que el Gobierno Vasco esté por la labor de cambiar una línea política que ha despertado lógicos recelos por su indisimulado favoritismo. El informe de gestión de Euskal Media del año 1993[350] aporta unos datos preocupantes en este sentido. El peso de las inversiones realizadas por Euskal Media se decanta descaradamente hacia empresas pertenecientes a ADEADE. La productora Igeldo de Ángel Amigo, por un convenio suscrito en su día para la realización de cuatro largometrajes y un documental, recibe 66 millones de pesetas. Episa, de Iñigo Silva, con la polémica *La leyenda del viento del norte* (versión largometraje y versión serie televisiva) y con *El regreso de la leyenda del viento del norte*, recibe 35 millones de pesetas. Luis Goya recibe 7 millones para una serie de televisión a realizar por su nueva productora mientras consigue, además, 15.652.173 pesetas, más el IVA correspondiente, al adquirir Euskal Media los derechos

[349] Ya se han citado las once empresas que en la actualidad pertenecen a ADEADE. Por otra parte, dentro de la AIPV se encuentran representadas en estos momentos Aiete Films de Imanol Uribe, Ariane Films de Andrés Santana, Arantxa Lazkano, Creatividéo de Joaquín Trincado, Juanba Berasategi, Elías Querejeta, Gasteizko Zinema de Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem, Lan Zinema de Javier Rebollo y Juan Ortuoste, Ornis Films de Rafael Trecu, Ikusmen de José Alberto Tellería, Sendeja Films de Mikel Aramburuzabala, Sincro de David Berraondo, Oxaran Filmeak de Juan M. Bolinaga, MB Producciones de Myriam Ballesteros, Joseba Nafarrete, Irusoin de Iñaki Gómez, Deusto de Gaizka Uraga, 5 W de Oscar Fernández del Pino, Apricot de Santiago Ganuza, Rotu Astrain y Ohisko Elizatxo de Edorta Elosegi.

[350] El informe puede verse en el Apéndice Documental, Documento VII, pág. 877.

de su anterior productora Trenbideko en *Ke arteko egunak* y *Amor en off*. Una venta curiosa, teniendo en cuenta que son dos películas muertas para la vida comercial al estar ya estrenadas y con taquillas más bien patéticas. Hay que reconocer que el sentido de la rentabilidad económica de los dirigentes Euskal Media es, por decirlo de alguna manera, insólito. Por último, Orio Produkzioak, con 1 millón (a cuenta de los 4 millones aprobados) y José María Lara, 4.300.000 pesetas, completan la jugosa lluvia de millones que recae sobre ADEADE. Las migajas del pastel se las reparten José María Tuduri (2 millones de pesetas), Iñaki Elizalde (450.000 pesetas, importe abonado a cuenta de lo ya aprobado -500.000-), Creatividéo (4.500.000) e Isabel Hergera (1.700.000, dinero a cuenta de lo ya aprobado -1.850.000).

Lo más sorprendente del informe se encuentra en el capítulo de previsión de ingresos. En el apartado b) se da la cifra de 20.747.035 pesetas que va a recibir Euskal Media por la venta de sus derechos en *El sol del membrillo* a la productora María Moreno PC. Una película en la que Euskal Media entró apresuradamente -como ya se ha visto anteriormente (ver nota 158)- mostrando un exagerado interés por participar en régimen de coproducción se abandona ahora sin más explicaciones. Si hubiese sido un largometraje de recaudación millonaria, hasta puede entenderse que la sociedad pública, tras hacer un buen negocio, cerrara la operación recuperando además lo invertido. Pero la fuerza del film de Erice no radica precisamente en el aspecto económico. Una obra de esas características basa su poder en la calidad artística y los frutos se recogen con el tiempo, una vez consolidado un prestigio en el mundo del cine. Es difícil entender por qué Euskal Media se retira de uno de los pocos proyectos que le ha reportado cierta fama en el mundo del audiovisual -no hay que olvidar el exitoso paso de *El sol del membrillo* por Cannes-. Las instituciones vascas aportan liquidez cuando María Moreno PC lo necesitaba y se retiran sin recibir beneficio económico alguno renunciando a disfrutar de la fama que inevitablemente va a reportar un trabajo como el realizado por Erice. Realmente incomprensible. Una duda más, en todo caso, a sumar a todos los interrogantes planteados en torno a la participación de las instituciones vascas en este film.

Aquí finaliza en el tiempo todo lo relacionado con la financiación del cine en Euskadi. Un proyecto que ha tenido el

mérito de nacer y desarrollarse en medio de un ecosistema, el de la industria del cine mundial, asolado por la crisis más absoluta, y que sin embargo ha arriesgado, -en la tercera parte de este trabajo se dará cuenta de las numerosas óperas primas apoyadas desde Gasteiz-, hasta llegar a extremos insospechados. Por desgracia el asunto ha ido degenerando poco a poco, pudriéndose en un estado de corruptelas, irregularidades y desunión que amenaza con lanzar por la borda los excelentes resultados cosechados en la década de los ochenta y las sugerentes propuestas que afloran en los primeros años de los noventa. Contemplando el desolado panorama en el que se haya sumido este joven movimiento que en su día fue admirado por la frescura, la espontaneidad y el vigor de su propuesta, será útil recurrir a la sabiduría popular para cerrar este capítulo violento, oscuro e irrepetible en la historia reciente del arte vasco; país pequeño, infierno grande.

2.2. LAS RELACIONES CON EL PODER.

2.2.1. Introducción. Los primeros intentos de asentar una industria.
2.2.2. Los buenos tiempos. Las primeras ayudas del Gobierno Vasco.
2.2.3. El afianzamiento de la industria en Euskadi. Consolidación artística y primeros logros infraestructurales.
2.2.4. Se rompe la armonía. Los inicios del Gobierno Vasco en el campo de la producción.
2.2.5. Nubes en el horizonte. Cine Vasco...¿una realidad en alza?
2.2.6. ¡Ha estallado la guerra!. Los productores vascos contra

los planes de la administración.
2.2.7. Más problemas. De la ley Semprún a la búsqueda institucional de una imagen positiva para Euskadi.
2.2.8. Euskal Media, una nueva etapa en la historia de la financiación del cine en Euskadi.

PARTE TERCERA
LA PRODUCCIÓN VASCA

3. LA PRODUCCIÓN VASCA.

3.1. El cine en el País Vasco antes del mecenazgo institucional. (1968-1980).

La realización cinematográfica en Euskadi antes de la entrada en vigor de las primeras ayudas del Gobierno Autónomo responde a una serie de iniciativas heroicas en su concepción aunque lastradas por la escasez de medios en una época teñida de represión hacia cualquier elemento diferenciador de la identidad vasca. La producción de estos difíciles años se inicia con un título fundamental, *Ama Lur*, y culmina con *El proceso de Burgos*, antesala, a tenor de sus resultados, del aluvión de largometrajes vascos que van a poblar las pantallas en la década de los ochenta.

En medio de estas dos películas se extiende un amplio abanico de producciones, mayormente cortometrajes, que alimentan, más allá del éxito o del fracaso de la propuesta, la esperanza de adentrarse en serio en el complejo mundo del audiovisual, cimentando a su modo la base del edificio que tiene en *La fuga de Segovia* y *Siete Calles* su primera piedra. De este período de tanteo se va a hacer en este trabajo un breve recuerdo, remitiendo al lector curioso que desee conocer con más detalles las interesantes experiencias de estos años a la excelente bibliografía existente sobre el tema[351].

---

[351] Los libros ya citados de José Maria Unsain, *El cine y los vascos*, y de Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, exploran con todo lujo de detalles los recovecos de esta época dando una información precisa de la labor realizada por los cineastas vascos antes de las subvenciones institucionales. También una obra de López de Echevarrieta contribuye a ensanchar la mirada para conocer lo que sucedió en estos años de gestación del cine de Euskadi(López de Echevarrieta, Alberto, *Cine vasco: de ayer a hoy*, Mensajero, Bilbao, 1984.) Por otra parte, la Filmoteca Vasca ha presentado en 1993 un libro homenaje al 25 aniversario del estreno de *Ama Lur* que ayuda a adentrarse más en la obra de Larruquert y Basterretxea y en el marco social en que se gestó. (Gurutz Jáuregui, Félix Maraña, Juan Miguel Gutiérrez, José Maria Unsain, *Haritzaren negua-Ama Lur y el País Vasco de los años 60*, Euskadiko

Ama Lur se consagra como el punto de fuga al que hay que mirar constantemente si se pretende dotar de un origen razonable a la historia moderna del cine en Euskadi. El largometraje de Larruquert y Basterretxea se inscribe en un momento especialmente complejo en la historia de Euskadi. Desde los últimos años de los cincuenta hasta el estreno del film (1968), el País Vasco ha conocido un tímido pero gradual resurgimiento que afecta tanto al campo de las artes como al de la política.

En el terreno artístico, ya desde 1950 el proyecto de la basílica de Aránzazu aglutina a personalidades tan decisivas para la cultura vasca de la época como las de Oteiza, Ibarrola, Chillida, y el propio Basterretxea. Por desgracia la obra sufre en sus carnes de piedra un penoso desenlace al intervenir la Iglesia. La huella más elocuente del paso de esta institución se rastrea en los dibujos borrados que Basterretxea había realizado en la cripta o en las esculturas de Oteiza abandonadas en la cuneta de la carretera y evocadas como un lamento en *Ama Lur*. Pero lo que nadie puede impedir es que Oteiza gane en 1957 el Gran Premio de Escultura en la Bienal de Sao Paulo y al año siguiente Chillida le imite en la Bienal de Venecia.

En 1963 se publica *Quosque Tandem!* ese "ensayo de la interpretación estética del alma vasca" que tanto va a influir en el sentimiento artístico y político de un pueblo que está empezando a emerger tras años de oscuridad en el pozo de la dictadura franquista. Al año siguiente, el protagonista de la cultura vasca es sin lugar a dudas Gabriel Aresti que publica su *Harri eta Herri*, libro de poesía que marca un hito en la historia de la literatura moderna vasca con su lirismo profundo y su inquietud social. En 1965, mientras la sociedad que está intentando reunir los fondos para realizar *Ama Lur* amplía capital y se convierte en Distribuidora Cinematográfica Ama Lur S.A., surge "Ez dok amairu" colectivo que reúne a cantautores como Benito Lertxundi, Xabier Lete, Mikel Laboa o Lurdes Iriondo y que realiza una labor de rescate y difusión del folklore entre el pueblo. En abril de 1966 el grupo GAUR en Guipúzcoa, EMEN en Vizcaya, ORAIN en Alava y DANOK en

---

Filmategia/Filmoteca Vasca, Donostia/San Sebastián, 1993.)

Navarra se integran en un frente cultural que pretende acabar con "la postración cultural y material" que sufre Euskadi. Los ecos de todas estas propuestas resonarán constantemente en el film de Larruquert y Basterretxea.

En el terreno político el dato más significativo vivido en estos años es el nacimiento de ETA (verano de 1959), que tras unos años iniciales de acción teórica y propagandística encuentra en 1968, precisamente el año del estreno de *Ama Lur*, la primera baja en su militante Txabi Etxebarrieta[352] con su consiguiente respuesta, el atentado contra Melitón Manzanas, un inspector de policía con fama de torturador al que se le aplica la dinámica de la "espiral acción-represión-acción", síntesis de la estrategia revolucionaria de la IV Asamblea de la organización armada celebrada en 1965. A raíz de este atentado el régimen franquista implanta un nuevo estado de excepción en su intento de aplastar la incipiente resistencia vasca[353].

En medio de este convulsivo ambiente, entra en escena una película que con el paso del tiempo va adquirir el rango de mito. *Ama Lur* (Tierra Madre) es un documental sobre el País Vasco que pretende, como ya ha señalado Larruquert en la primera parte de este estudio, ante todo dos cosas: crear un lenguaje cinematográfico propio e informar a un pueblo al que se ha escamoteado deliberadamente cualquier aspecto

---

[352] Figura fundamental en la historia de ETA, Etxebarrieta tomará la dirección ideológica de la segunda parte de la VI Asamblea (marzo de 1966) en la que se acuña "el concepto de "nacionalismo revolucionario" por el que se afirma que la lucha de liberación nacional es una lucha por el socialismo." Giovanni Giacopucci, *ETA, Historia política de una lucha armada (2ª parte)*, Txalaparta Editorial, Tafalla, 1992, pág. 24.

[353] Para comprender el alcance de la represión del régimen de Franco contra el pueblo vasco será interesante destacar un dato que habla por sí solo. Entre 1962 y 1975 se suceden 9 estados de excepción en el Estado Español. Todos se ciernen de una manera u otra sobre Euskadi. O bien afectan únicamente a territorio vasco, como el de 1967, los dos de 1968, el primero de 1970 y el de 1975 o bien se extienden a otras provincias o incluso acogen a todo el Estado (los dos de 1962, el de 1969 y el segundo de 1970). El estado de excepción de 1967 se debe a la huelga de Laminación de Bandas y la de 1968 al atentado que costó la vida a Melitón Manzanas.

relacionado con su identidad[354]. El primer aspecto ya se ha tratado. Del segundo, queda esta anécdota contada por el propio Larruquert. Al revivir el rodaje de la película, el cineasta recuerda ciertas conversaciones que reflejan hasta qué punto ha sido eficaz la labor desnacionalizadora del centralismo español en el País Vasco:

> "A mí esto me pasó en varios sitios, si quieres cito el sitio, si no, no. Llegamos a un pueblo de la ribera de Navarra... *"y qué hacéis aquí", "pues hemos venido a hacer tal cosa". "Y eso para qué es", "pues es un documental sobre el País Vasco..." "pero si esto es Navarra..." "sí, pero también sois del mismo tronco..."* y me lo negaban. Estábamos en un bar, eran unos chavales muy majos. Les conocía porque parte de ellos cantaban en una coral y como lo mío ha sido la música coral pues tenía amistad

[354] Véase nota 4 de la primera parte. La carrera cinematográfica de Larruquert y Basterretxea, guiados por este afán de informar sobre la realidad vasca, se inicia sin embargo con un trabajo de corte experimental ambientado en el terreno del diseño industrial sufragado por el industrial navarro Juan Huarte que va a llevar como título *Operación H* (1963), y en el que van a intervenir, además de los dos artistas vascos, otras figuras como Luis de Pablo, Jorge de Oteiza y Marcel Hanoun.

Un año después, Larruquert y Basterretxea fundan Frontera Films Irún, S.A. y realizan *Pelotari*. Este cortometraje es un documental sobre las distintas modalidades del juego de pelota vasca y prima ante todo en el enfoque dado por los dos cineastas un tono épico que ensalza la figura del pelotari. El uso del ralentí, una teatralización excesiva en los gestos, un fondo musical poblado de coros angelicales y una deliberada fusión de todo lo que se está contando con la naturaleza, son la base de este tratamiento heroico dado al tema. La frase final que cierra el corto, resume a la perfección la intencionalidad del contenido de *Pelotari*: "... y sobre las verdes tierras de Euskal Herria vive perdurable el recuerdo de aquellos hombres, pelotaris de otros tiempos que pertenecen ya a la historia de los héroes populares del País Vasco."

En 1965, antes de empezar ya con la gestación de *Ama Lur*, Larruquert y Basterretxea filmarán otro cortometraje titulado *Alquézar*, un trabajo sobre un pueblo del Pirineo aragonés que al ser realizado en Semana Santa -los cineastas, por motivos laborales, sólo podían trabajar durante las vacaciones- respira en todo momento un hondo sentimiento religioso.

> con dos o tres de ellos. *"¿Cómo te apellidas tú?"*, le pregunto a uno; *"Armendáriz". "¿Y tú?"; "Aguirre". "¿Y tú?"; "tal". "¿Y en la plaza del pueblo qué pone?"; "plaza de auzolan". "¿Qué es eso?"*; Y uno me contesta; *"me figuro que sería algún general..."* Eso era en Falces y te puedo decir otras cosas de Tudela, otras cosas de Tafalla y otras cosas de Ujué. Un despiste impresionante. Y en Navarra del norte, creo que era en el cementerio de Landabat, se nos acercó una viejita para ver qué estábamos haciendo allí. Era un cementerio medio abandonado de estelas discoidales y le dije que estábamos haciendo un documental sobre el País Vasco más que nada por informar a la gente. Por ejemplo, le dije, *"usted ya sabe dónde está Bilbao, le suena Bilbao"*. Y va y contesta, *"ah sí, sí, ese pueblo donde hacen tantas escopetas"*. El desconocimiento era monstruoso[355].

Sin estas anécdotas, tan divertidas y tristes a la vez, es inútil intentar entender el sentido y el alcance de *Ama Lur*. Por otra parte, este afán nacionalista determina las virtudes y los defectos más evidentes de la película. La capacidad de evocar un mundo ancestral y elevarlo gracias a un inspirado tratamiento a la categoría de mito es, en este sentido, uno de los aspectos más logrados. Por contra, el film destila en ciertos momentos un tono grandilocuente y enfático que le ha colocado muy cerca de la vejez prematura. Por fortuna, este detalle sólo se da a ráfagas, por ejemplo, en determinadas voces en off que complementan la información que da la imagen o en los coros angelicales que aparecen con cierta frecuencia en la banda sonora. Quizás debido a estos latidos un tanto trasnochados, el propio Larruquert se deja llevar por la ironía y califica, hoy en día, a *Ama Lur* como "una película de acción católica"[356].

---

[355] Entrevista con Fernando Larruquert, 22/7/1992.

[356] Ibidem. Diez años después del estreno de la película, Nestor Basterretxea revela en una entrevista el verdadero sentido del film y su significado dentro del contexto en el que se realizó: "...*Amalur* tuvo que ser por fuerza una especie

Lo que no se puede negar es la maestría técnica de los autores, patente en la calidad de la fotografía, en la fuerza de la banda de sonido, concebida como una vía independiente muchas veces de la banda de imagen, o en la brillantez conseguida en el montaje de los distintos planos a la hora de relacionarse unos con otros.

Lo que propone en suma *Ama Lur* es un viaje, casi una exploración etnológica, que recorre con sensibilidad un mundo en peligro de extinción. Varios son los temas tratados a lo largo y ancho de la película. La muerte, los deportes populares, las fiestas, el trabajo campesino, la prehistoria, -tema en el que la figura de Oteiza juega un papel destacado[357]-, el mundo mágico-religioso y las danzas tradicionales, entre otros, forman un desfile de imágenes que configuran un rico y expresivo retrato del País Vasco.

No hay que ser un lince para sospechar que un documental planteado así en 1968 tendría que sortear con habilidad los rigores de la censura. En efecto, el film tuvo que soportar

---

de recopilación de los aspectos de la vida cotidiana, del paisaje, de nuestra forma de vivir, un testimonio -creemos- del alma vasca. El hecho de que abunden los elementos positivos, incluso, de que puedan reflejar un cierto triunfalismo -lo que no escapa de un análisis negativo- nos pareció adecuado al momento que vivíamos. Fue un espaldarazo, una afirmación del vasquismo ante un régimen de fuerza." (*Egin* 26/1/1978.)

[357] La importancia de la cultura prehistórica, vital en la obra de Oteiza, adquiere un claro matiz nacionalista y repercute profundamente en la obra de los cineastas vascos de estos años que bucearán, en busca de su identidad, en las cuevas de los antepasados: "Hay una frase de Oteiza ahí que dice *lo que otros llaman prehistoria, es historia nuestra* porque él en los guijarros azilienses y auriñacienses ve formas de escritura (...) Por otra parte no es solamente recurrir a la prehistoria en tanto en cuanto pueda haber caballos y cuevas. No. Es que ese humano que hizo esas pinturas en las paredes de nuestras cuevas era de la misma estructura humana que nosotros. Es decir, que nosotros derivamos de esos. El pueblo que hoy está aquí o sus mezclas y derivaciones deriva de uno que se hizo Cro-Magnon aquí. Llevamos muchos miles de años. Unos dicen ciento cincuenta mil años, otros trescientos mil años. Ya ahí no me meto pero nuestro pueblo surge de aquellos que luego los romanos llamaron vascones que eran precisamente los navarros" (Entrevista con Larruquert, 22/7/92).

para obtener la licencia de exhibición un auténtico calvario personificado, entre otras nefastas figuras de la órbita franquista, en Manuel Fraga Iribarne, ministro por aquellos años de Información y Turismo. Los autores se vieron forzados a retirar varios planos del "Guernica" de Picasso que acompañaban a los atxo-ta-tupinak de Luzaide, a suprimir el plano final del Árbol de Gernika nevado y a citar obligatoriamente, por lo menos tres veces, la palabra España. Al parecer, tras ver los aspectos más cotidianos de la realidad vasca, los censores no debieron ver muy claro que aquello formara parte de la nación española. De ahí el afán de recordar con cierta frecuencia el genitivo patriótico. En todo caso, un reacción del poder muy significativa. No obstante y como suele ser norma en el mundo de la censura, los celosos guardianes del orden se dejaron colar reivindicaciones realmente audaces para la época:

> "La censura primera era la tuya. Es la peor. Y luego te censuraban cosas que tú decías, "pero si esto es una ingenuidad". Y ponías cierta carga en otras cosas y no se daban cuenta. Por ejemplo, en *Ama Lur* se dice, aunque tampoco ahora recuerdo muy bien, "esta película ha sido rodada... en la comunidad histórica y región natural que constituye el Pueblo Vasco". Eso era la definición de nación. Y no se dieron cuenta"[358].

[358] Ibidem. Larruquert habla de la autocensura como la limitación más grande, más aún que la censura oficial, a la que tuvieron que enfrentarse. Evidentemente, al plantearse la película, por fuerza abandonaron de entrada símbolos o conceptos que no contaban con ninguna posibilidad de subsistir al estar prohibidos por el régimen de Franco. Pero los autores supieron sortear estos escollos con imaginación e ironía.

Así, en un momento de la película, la cámara se detiene en un plano picado que recoge a un grupo de txilibiteros tocados con sus txapelas rojas y sus camisas blancas ocultos casi por una superficie verde desenfocada de las ramas de un árbol. Rojo, blanco y verde, los colores de la ikurriña que aparece de nuevo, en la lejanía, apenas visible y ya como una burla, ondeada por unos dantzaris en el cementerio de Heleta. Pero estos traviesos juegos no se pueden comparar con el texto sobre fondo rojo que aparece al principio del film y que menciona Larruquert en la entrevista. Esta es la frase exacta que el paso del tiempo ha borrado de la mente del cineasta;

Así, entre una cosa y otra, la película que había empezado a rodarse en 1966 por fin, tras superar las trabas de los fieros inquisidores, logra presentarse al público en el XVI Festival de San Sebastián celebrado en julio de 1968. Hay en general una buena acogida por parte de la crítica a partir del estreno, aunque Larruquert recuerda también que *Ama Lur* dejó políticamente descontento a todo el mundo[359]. Hoy en día el aspecto peor tratado del film es su apuesta por una visión del país excesivamente idealizada y bucólica. Hay algo de cierto en ello. Quizás la imagen creada es demasiado típica y limitada dejando de lado una realidad más viva y definitoria de esta sociedad en los sesenta. En cualquier caso desde aquí no queda más remedio que defender con firmeza, aún con sus evidentes defectos, el contenido de la película.

Políticamente hablando plantear, no ya la reivindicación del derecho a la nacionalidad, sino simplemente la referencia a Euskal Herria como la unión de las siete provincias históricas, supone un acto de valentía que se echa de menos incluso hoy en día en el escenario público vasco. En lo social, puede que la película no se refiera lo suficiente a problemas que afectan al ciudadano contemporáneo y que se refugie en un mundo más cercano del pasado que del futuro. Pero ahí quedan esas imágenes al finalizar la película en las que entre la putrefacta e industrializada ría del Nervión y

---

"Este documental ha sido filmado en las tierras hermanas de Alava, Benavarra, Guipúzcoa, Laburdi, Navarra, Vizcaya y Zuberoa, comunidad natural y regiones históricas que constituyen el pueblo vasco". Consultando un diccionario la voz "nación" susurra; "Comunidad de individuos, asentada en un territorio determinado...". Paradójicamente, el franquismo admitía un enunciado que aún hoy, en plena democracia, despierta recelos en demasiadas mentes.

[359] "Lo de *Ama Lur* fue muy curioso porque sentó mal a la derecha, al centro y a la izquierda. Vascos, se entiende. (...) A la derecha vasca, pensando en el PNV. Al PNV le hubiera gustado que hubiera más vacas, más señoras dando el pecho a los niños, cosas así, que ya las tiene. Y que no hubiera la secuencia que has dicho tú antes de la bolsa. Supongo, vamos. ¿A la izquierda por qué no? Pues porque no había ninguna problemática y tal. A España le jodía porque no había muchas más banderas y tenía que salir tres veces la palabra España. Sentó mal a todo el mundo." Ibidem.

los planos de la bolsa de Bilbao se incluyen fotos fijas de rostros de obreros, de Oteiza y del bertsolari bajonavarro Xalbador. No se trata de una concesión a la demagogia. Los autores no han pretendido colocar unos rostros perdidos en la noche para que el espectador adquiera conciencia de la explotación que sufre el proletariado vasco. Eso, por desgracia, es obvio. El alcance es más profundo:

> "Inmediatamente viene el paso por la ría y después Oteiza, Xalbador, en silencio. Y luego vienen ya los obreros. ¿Por qué metimos eso? No tiene ninguna carga política. Que conste. Pero sí tiene cierta carga política porque no podemos sustraernos a ello. (...) Eso venía a decir... mira, en Cataluña el capital catalán siempre ha favorecido la cultura catalana. Mecenazgos, apoyos económicos, apoyo al teatro o a los conciertos. Eso hace el catalán y muchísimas más cosas. ¿Y el capital vasco? Nada. Alguna excepción de alguno en algún momento dado. Nada. Eso es lo que queríamos decir. Y de ahí pasas inevitablemente al trabajador. Si en la cultura estamos así, ¿cómo está la gente en las minas?"[360].

Y es que el interés por el mundo de la cultura es una constante en *Ama Lur*. Los autores no se cansan de señalar durante el film que todas las actividades, por poca trascendencia que tengan, acaban siendo sublimadas en arte o en folklore popular por el hombre vasco. Del trabajo en el caserío con la madera surge el aizkolari y tras el aizkolari aparece la obra de Mendiburu. El mundo del carnaval genera sorprendentes formas como el Zanpantzar de Ituren y Zubieta o las mágicas escenas de Lanz. Las esculturas de Chillida nacen del fuego y el agua que alimenta a las antiguas ferrerías y los cuadros de los Zubiaurre resumen el trabajo en el campo, mientras Ibarrola inmortaliza al obrero vasco actual[361]. Esta

[360] Ibidem.

[361] El texto que lee Jorge Oteiza en la parte dedicada a la prehistoria, ilustra perfectamente esta idea: "Para que sepamos hoy que para la recuperación de nuestra alma, de nuestra lengua, del hombre entero vasco, es indispensable

tendencia aleja a *Ama Lur* del localismo y le confiere rasgos de auténtica universalidad.

¿Crea escuela *Ama Lur*? ¿Surgen proyectos similares tras los pasos de la obra de Larruquert y Basterretxea? La verdad es que la influencia de esta película hay que cifrarla más en la capacidad de concienciación política que posee el film y en la evidencia de que es posible producir en Euskadi con ciertas garantías. Es cierto que proyectos posteriores como toda la serie *Ikuska* o los documentales de Caro Baroja, sobre todo *Gipuzkoa*, recuerdan el estilo bucólico de *Ama Lur*, aunque es difícil desentrañar si beben del largometraje que inaugura la producción moderna en Euskadi o si responden más bien a las necesidades expresivas de una época determinada.

El caso es que desde 1968 hasta la muerte de Franco el cine en Euskadi va a entrar en vía muerta. No son desde luego tiempos para la creación artística. La década de los setenta se abre con el juicio a 16 ciudadanos vascos en el histórico proceso de Burgos. La suma de las condenas se eleva a 9 penas de muerte y 519 años de cárcel. El régimen de Franco había asestado un golpe terrible a ETA practicando numerosas detenciones y dejando a la organización armada en una situación de extrema debilidad. Sin embargo, el juicio, que en principio pretendía servir de escarmiento a la osada resistencia antifascista desarrollada en Euskadi en los últimos tiempos, se vuelve contra el propio Gobierno que se encuentra impotente ante una oleada de solidaridad hacia los militantes de ETA juzgados. Hacía mucho tiempo que Euskal Herria no conocía una respuesta tan rotunda en sus calles confirmando el arraigo y la simpatía que en esos momentos suscita ETA entre la población vasca. La solidaridad con los encausados se extiende al resto del Estado Español e incluso goza de un sonado protagonismo a nivel internacional. El régimen se ve obligado a conmutar las penas de muerte. El juicio contra ETA se ha convertido en un juicio contra la dictadura franquista.

Hay que esperar a 1973 para que ETA complemente esta victoria política con un triunfo militar que le permita

---

nuestra reeducación por el arte, en todas las situaciones, la recuperación del artista, del poeta, del bertsolari que hay en cada uno de nosotros." (Banda sonora original del film)

recuperar el terreno perdido. El 19 de diciembre la organización armada vasca vuela en Madrid en una acción perfectamente delineada el coche que llevaba a su misa diaria a Carrero Blanco, el delfín del Caudillo. Al año siguiente ante el cambio político que se vislumbra tras el atentado se genera en ETA un intenso debate que se plantea el papel de la lucha armada en este nuevo orden y la estructuración interna de ETA. El resultado va a ser la escisión de la organización en ETA militar y ETA político-militar[362].

La caída del sucesor del franquismo supone un fatal golpe de gracia para un dictador envejecido que, sin embargo, va a dar muestras de su instinto asesino hasta el último aliento. En 1975 Euskadi sufre el último estado de excepción del franquismo. De finales de abril a julio la represión más salvaje se cierne sobre el País Vasco, sobre todo en Guipúzcoa y Vizcaya. En las calles de las ciudades y los pueblos se suceden los rastreos, cacheos y las detenciones. Todo ello bajo el signo de la brutalidad y el arbitrarismo.

La espiral de terror se cierra en septiembre con el fusilamiento de Txiki y Otaegi, junto a otros tres militantes del FRAP. En noviembre, tras una patética agonía, muere Francisco Franco. La alegría y la esperanza vuelven a florecer en muchos hogares vascos. Sin embargo, pronto comprobarán que las cosas, sobre todo en ciertos aspectos, no van a cambiar tanto.

El primer gobierno del postfranquismo es el de Arias Navarro y dura de diciembre de 1975 a junio de 1976. Hablar de aperturismo democrático al referirse a estos primeros meses de la transición puede resultar un tanto cínico. Los cinco

---

[362] Para ETA(p-m) se impone "la separación de la base de las actividades políticas y militares" y el tipo de lucha a seguir sería "el de la guerra de desgaste, basada en la imposibilidad de derrotar al enemigo militarmente y con el objetivo de forzar a una negociación política". Al mismo tiempo, ETA(p-m) crea los bereziak, unos comandos estrictamente militares para acciones especiales. ETA(M) en cambio, cree que "como tal grupo armado no puede entrar, sin romper las reglas convenidas, en el juego de una democracia burguesa: este papel debe corresponder a un frente de fuerzas patrióticas y antioligárquicas que no practique la lucha armada". Francisco Letamendía, *Breve historia de Euskadi*, Editions Ruedo Ibérico, París, 1980, págs. 328-329.

obreros asesinados en Vitoria el 3 de marzo, los dos carlistas que encuentran la muerte en Montejurra a manos de elementos fascistas ante la atenta mirada de las FOP, o las fotografías del cuerpo amoratado de Amparo Arangoa, documento aterrador que va a conocer una difusión mundial, lo atestiguan con su dramático ejemplo. Mientras, en abril, 25 presos de ETA junto a tres comunistas y un miembro del FRAP se fugan de la cárcel de Segovia logrando tan sólo cinco de los huidos alcanzar la libertad. El hecho será llevado al cine unos años después inaugurando con éxito una etapa decisiva de la historia moderna del cine en Euskadi.

Si la situación política es confusa, la económica tampoco acompaña excesivamente. La crisis del petróleo de 1973 ataca con saña al Estado Español, entrando el país en una etapa de recesión que va a afectar especialmente a la industria, ya que al exceso de oferta que se va a generar en este sector hay que unirle el carácter desfasado de las instalaciones del país. Por esto la Comunidad Autónoma Vasca va a ser quizás la región que más va a sufrir la crisis al basar toda su fuerza en el área siderometalúrgica. Las consecuencias no se van a hacer esperar y a la etapa de desarrollo anterior le va a seguir otra caracterizada por el derrumbamiento de la producción y un preocupante aumento de las tasas de paro[363].

[363] A continuación se detallan dos cuadros explicativos de la situación. El primero muestra la variación anual del Producto Interior Bruto entre 1977 y 1981 en el País Vasco y en el resto del Estado Español, así como otros países significativos. El segundo cuadro muestra, en los mismos países y en los mismos años, la evolución de las tasas de paro (en tantos por ciento sobre la población activa).

PAISES	1977	1978	1979	1980	1981
USA	4'9	3'8	3'2	-O'2	1'9
JAPON	5'2	5'8	5'2	4'2	2'9
FRANCIA	3'O	3'O	3'5	1'2	O'5
ESPAÑA	2'4	2'1	1'4	0'6	0'5
EUSKADI	1'8	1'3	0'8	-2'O	-1'7

PAISES	1977	1978	1979	1980	1981
USA	7'O	6'1	5'8	7'2	7'6

En julio de 1976 Arias Navarro dimite y Adolfo Suárez es elegido Presidente del Gobierno inaugurando su mandato sin salirse del guión. Begoña Mentxaka en Santurce y Jesús María Zabala en Hondarribia dejan para la historia otro verano teñido de sangre inocente. La amnistía que ha decretado el nuevo Gobierno a finales de julio ha defraudado las expectativas del nacionalismo al quedar excluidos los delitos de sangre y el Referéndum para la Reforma Política de diciembre tropieza en Euskadi con una fuerte abstención, reflejo, por otra parte, de la especial situación vasca.

Poco después, el 18 de enero de 1977, se legaliza la ikurriña. Pero Euskadi exige más. Fundamentalmente, la liberación de todos sus presos políticos. El indulto de noviembre del 75 y la llamada mini-amnistía del verano del 76 no han sido aceptados por la generalidad del pueblo vasco que deja en las calles como respuesta un rastro de barricadas, huelgas, manifestaciones y muertos. Ante esta situación el Gobierno Español cede a la demanda popular y concede una nueva amnistía, la tercera desde la restauración de la Monarquía. El decreto de marzo de 1977 no colma las aspiraciones de amplios sectores del nacionalismo aunque por lo menos desaparecen las trabas legales para sacar a los presos a la calle, algo que queda ahora en manos del Gobierno y no de los tribunales. Según los abogados, de los 120 presos políticos vascos encarcelados en esos momentos serán liberados 80.

En mayo, a un mes de las primeras elecciones generales en el Estado Español desde los tiempos de la República, no cesan las movilizaciones por una amnistía total. Las cuatro provincias vascas se paralizan en una huelga general que va a dejar el escalofriante saldo de cinco muertos y varias decenas de heridos, siendo Pamplona donde cae Joseba Cano, Rentería

JAPON	2'0	2'2	2'1	2'1	2'2
FRANCIA	4'7	5'2	5'9	6'3	8'1
ESPAÑA	6'3	7'7	9'6	12'6	15'4
EUSKADI	5'2	8'6	11'6	13'9	17'O

Datos extraidos de: Javier Irisarri, "Los cinco últimos años de la crisis", Euskadi 1977-1982, Anuario de *Egin*, Ed. Orain, Hernani, 1982, pág. 219.

con Rafael Gómez Jáuregui, Luis Santamaría y Gregorio Maritxalar, y Ortuella con Manuel Fuentes Mesa, las poblaciones que peor parte se llevan en esta lucha sin cuartel desencadenada entre el pueblo vasco y las FOP[364].

El 15 de junio se celebran las anheladas elecciones en las que la UCD de Adolfo Suárez obtiene un importante triunfo a nivel estatal con un 33'86% de los escaños. En Alava y Navarra UCD es la primera fuerza mientras que en Vizcaya y Guipúzcoa este puesto lo ocupa el PNV[365]. El camino hacia el

[364] Un semanario de ámbito nacional nada sospechoso de defender idearios abertzales resume así en su editorial la situación vivida en mayo del 77 en las calles del País Vasco: "Una amnistía inacabada y cicatera está en el origen cercano a la crisis. La ceguera del Gobierno al prohibir todo tipo de manifestaciones agrava las tensiones, desencadena la violencia y provoca uno tras otro el rosario de muertos, de heridos y violencias. Unas fuerzas del orden totalmente alienadas del pueblo al que sirven se sienten a la vez fuerzas de ocupación y fuerzas sitiadas sin capacidad para actuar con la exquisita serenidad que la situación exige. Y sobre todo, un pueblo vasco presa de la irritación creciente abandonado a la intemperie, presa de las humillaciones, de las violencias y los extremos, carece de líderes políticos con coraje y representatividad suficiente como para poner fin de una vez y para siempre al sacrificio". "Euskadi en llamas", *Cambio 16*, 23-29/5/1977, núm. 285, pág 3.

[365] Estas elecciones marcan la ruptura definitiva en el seno de la izquierda abertzale al presentarse a ellas una coalición promovida por EIA. El origen de EIA hay que buscarlo en el paso siguiente a la escisión de ETA, la VII Asamblea (9/76). Las tesis de Eduardo Moreno "Pertur" marcan el desarrollo de esta asamblea. Se pueden resumir diciendo que en la fase "democrática-burguesa" que se avecina, la iniciativa política ha de estar en manos de la lucha de masas canalizada a través de un partido (la futura EIA) creado desde ETA. La lucha armada queda en un segundo plano "como garantizador de las conquistas populares y de fuerza de disuasión". Esta salida de la clandestinidad no será aceptada por los bereziak que acabarán fusionándose en 1977 con ETA(m).

Así se llega a las elecciones del 77 con una doble tendencia dentro de KAS. Por un lado ETA (m), LAIA y EHAS que creen que participando se legitima un Estado fascista mientras ETA(p-m) y EIA opinan que de seguir esta tendencia la izquierda abertzale quedaría marginada del juego político. La ruptura se consuma con la participación de Euskadiko Ezkerra, la coalición auspiciada por EIA que obtendrá en la consulta popular un diputado y un senador marcando las distancias sobre todo en Guipúzcoa y Navarra, (aquí se presenta como UNAI)

Estatuto de Autonomía ya no se va a poder parar. A principios de 1978 se establece el régimen preautonómico para Euskadi constituyéndose el Consejo General Vasco el 17 de febrero bajo la presidencia de Ramón Rubial.

Pero es en estos momentos de lento asentamiento de las instituciones democráticas en todo el Estado cuando precisamente la acción represiva de la policía española sobre la población civil vasca alcanza su grado más alto. En Pamplona, el 8 de julio, en plenos Sanfermines, las FOP cargan con una violencia desproporcionada a cuenta de una pancarta pro-amnistía exhibida en la plaza de toros de la capital navarra. Los incidentes se extienden por toda la ciudad produciéndose un centenar de heridos. Germán Rodríguez corre peor suerte. Una ráfaga de metralleta disparada por la policía acaba con su vida. Mientras 30.000 personas acuden al cementerio de Pamplona a despedir a Germán, la indignación y la solidaridad hacia la vieja Iruña se extiende por todo el País Vasco. En San Sebastián, el 11 de julio las FOP asesinan a Joseba Barandiarán y al día siguiente doscientos policías llegados de Miranda de Ebro toman vandálicamente al asalto las calles vacías de Rentería. Durante cuarenta minutos interminables se comportan como un verdadero ejército que saquea una población ocupada. Destrozan escaparates, cristales de portales y porteros automáticos, defecan y orinan en un portal y roban en tiendas pasteles, radios y relojes. Martín Villa, Ministro de Interior en esos momentos deja una frase para la posteridad: "Lo nuestro son errores. Lo otro son crímenes".

El 6 de diciembre se aprueba por referéndum la Constitución Española. Las provincias vascas se desmarcan de nuevo de la tónica estatal mostrando en las urnas una fuerte oposición. En marzo de 1979 se celebran por segunda vez elecciones generales que son ganadas de nuevo por UCD en el Estado. Herri Batasuna que nacía como alianza electoral en Alsasua en abril de 1978 se estrena en estos comicios. La

---

donde queda como tercera fuerza. KAS, para no quedarse en fuera de juego, estudiará las posibilidades de la estrategia electoral y se decidirá dos años después por apoyar a un partido nacido en 1978, Herri Batasuna, centro canalizador de la opción política vasca contraria a la Reforma.

coalición se presenta sin la intención de ocupar los escaños al Parlamento que pueda obtener. Su participación activa en las instituciones españolas sólo se llevará a cabo cuando exista en Euskadi una democracia verdadera, esto es, según su punto de vista, cuando sean aceptados los puntos de la alternativa KAS[366]. De nuevo UCD gana en Alava y Navarra, mientras el PNV lo hace en Guipúzcoa y Vizcaya. La entrada de HB en escena es bien significativa. Queda tercera en Guipúzcoa y cuarta en las tres provincias restantes, superando en todo momento a EE.

Por fin llega la gran cita. El 25 de octubre de 1979 se celebra el referéndum para aprobar el Estatuto de Autonomía. Antes, en julio, Navarra ya había quedado fuera aunque la Constitución deja una puerta abierta a la incorporación de esta provincia, previa consulta popular, al régimen administrativo del resto de Euskal Herria. ETA (m) y HB rechazan el Estatuto al considerar que no satisface las aspiraciones históricas del pueblo vasco y llaman a la abstención. El resto de los partidos, PNV, PSOE, UCD, PCE, EKA, etc, lo apoyan. ETA (pm) y EE también están por el SI. Al final, el Estatuto de Gernika es aprobado con el 53'97% de los votos, aunque la abstención ha logrado un porcentaje importante: 40'23%. Un País Vasco dividido territorial e ideológicamente hablando, inicia así su difícil andadura autonómica.

El cine realizado en estos pocos años que van de la muerte de Franco a la aprobación del Estatuto no se puede entender sin adentrase un poco en la grave situación que vive Euskadi. La gran mayoría de las producciones, fundamentalmente cortometrajes, pues las condiciones para aventurarse en

[366] KAS (Koordinadora Abertzale Sozialista) nace en el verano de 1975 con motivo de las luchas desarrolladas en Euskadi a partir de los fusilamientos de Txiki y Otaegi. Su programa está compuesto por siete puntos que resumidos quedan así: 1) Establecimiento de las libertades democráticas y legalización de todos los partidos. 2) Amnistía total. 3) Disolución cuerpos heredados del franquismo. 4) Mejora de las condiciones de vida de la clase obrera. 5) Reconocimiento de la soberanía nacional vasca y su derecho a la autodeterminación. 6) Estatuto de Autonomía para "Euskadi Sur" (País Vasco peninsular) sin excluir a Navarra. 7) Dentro de este Estatuto constitución de un Gobierno provisional.

proyectos más ambiciosos no existen, reflejan de algún modo este ambiente. *Axut*, el primer largometraje vasco estrenado en el marco del Festival de San Sebastián tras *Ama Lur*, es un buen ejemplo de ello.

Realizado por el cineasta irundarra Jose María Zabala con el mecenazgo de Luis Calparsoro, *Axut* es un trabajo de corte surrealista que remite en muchos momentos, obviamente a muy lejana distancia, al cine de Buñuel sobre todo cuando el director aragonés trata en su obra las barreras a las que ha de enfrentarse el deseo. La escena del bandolero apresado y posteriormente torturado tras besar a una muchacha vestida de novia, lleva inevitablemente a esos geniales planos de *La edad de oro* en los que la pareja protagonista es separada sin contemplaciones cuando se revuelca en el barro en una explosión de frenesí sexual por los representantes del Orden Convencional, o sea, monjas, curas, representantes políticos y militares. En la película vasca la clase represora se concreta en las figuras militares que apalean salvajemente al héroe de *Axut*, denuncia clara del trato dispensado a la ciudadanía vasca por la policía española en las comisarías, aunque no hay que dejar de lado a esos sacerdotes que empujan trabajosamente un "dos caballos" por la ladera de una montaña, testigos impasibles del violento suceso, y que, con riesgo de rizar demasiado el rizo, evocan a esos maristas arrastrados junto a un piano y dos burros en *Un perro andaluz*.

Si al lenguaje excesivamente críptico y experimental de la película se le une lo desafortunado del momento elegido para su presentación[367], se entenderá la escasa repercusión del film y sus nulos resultados de taquilla, ya comentados en la segunda parte de este estudio.

Pero es el cortometraje el modo habitual de expresión en los cineastas en estos momentos. La aventura casi suicida de la realización audiovisual se expande con fuerza en todo el País Vasco y surgen varias productoras que luchan con denuedo por hacer oir su voz y un lugar en las pantallas. Emergencia, productora fundada en Pamplona por Iñigo Silva, tiene en su

[367] En vísperas de la celebración del certamen, el 8 de septiembre de 1976, la Guardia Civil asesina en Hondarribia a Zabala. El suceso marcará el posterior desarrollo del Festival.

haber varios cortos durante estos años entre los que se puede citar *Orreaga* del propio Silva, *Barregarriaren dantza* e *Ikusmena*, primeros trabajos del realizador navarro Montxo Armendáriz que serán tratados en otro momento, *El poblado de Santa Lucía* del pintor Mariano Royo o *Irrintzi* de Mirentxu Loyarte.

Este último trabajo, realizado en 1978, consiguió un premio "especial calidad" otorgado por la Dirección General de la Cinematografía Española, lo cual, teniendo en cuenta el contenido del film, es doblemente meritorio. Ya el título -el irrintzi es un antiguo grito de guerra utilizado por los antiguos guerreros vascones- y la frase con que se abre la película, -"informe del pueblo que canta y baila en las faldas del pirineo"-, resumen lo que ha pretendido la directora navarra al abordar esta empresa; denunciar la represión que sufre el pueblo vasco en una obra cargada ante todo de lirismo. En *Irrintzi* se intercalan constantemente fotos fijas de actuaciones de las FOP, con una escenografía que funde danza y teatro mientras la banda de sonido desgrana poemas de Aresti, Celaya y Otero. En los títulos de crédito encontramos, haciéndose cargo de la fotografía a Javier Aguirresarobe, director de fotografía que va a firmar muchos trabajos realizados en esta época, convirtiéndose, un poco, en el creador de la imagen vasca en el cine. El montaje y el sonido, que cobra vida propia en determinados momentos, sello inequívoco de su trabajo, están al mando de Fernando Larruquert. Nombres de lujo, en suma, para un proyecto dotado de una intensidad poco común.

La misma carga militante caracteriza los trabajos de la productora alavesa Araba Films de Iñaki Núñez. *Estado de excepción* (1977) es uno de los primeros cortos de este sello y quizás es el que más renombre va a obtener. La película narra la triste experiencia de una familia que pierde al padre en Gernika, durante la Guerra Civil. A partir de ahí, la historia se centra en la evolución del niño en el marco de un ambiente dominado por la represión. Con el tiempo entra a formar parte de un comando pues está convencido de que "la única manera de liberar a su pueblo es con las armas". Más tarde será detenido, torturado y fusilado. En su testamento llama a "la unidad de todos los vascos para conseguir la liberación de

Euskadi"[368].

Las dificultades a las que ha de enfrentarse el equipo de producción con un material como éste empiezan incluso antes de que finalice el rodaje. En octubre de 1976 son detenidos Carlos y Fernando Knör, Mikel Foronda y el propio Núñez por rodar una película en la que se intenta difamar a la policía. Tras permanecer unas semanas en la cárcel son puestos en libertad bajo fianza de 60.000 pesetas cada uno. Una vez terminado el rodaje el film alavés es seleccionado para el XXIII Festival de Oberhausen donde obtiene dos premios, uno el equivalente al segundo premio del certamen, y el otro, al primero de la Crítica Internacional, según reza el acta "por la manera fuerte e impresionante de la cual exalta la lucha del Pueblo Vasco por su libertad y su autonomía"[369].

Crecido ante el premio recibido, Iñaki Núñez desvela sin miedo a posibles represalias el verdadero alcance y significado de *Estado de excepción* a la vez que exige la libertad de expresión para la película:

> "En España, después que perdimos nuestra autonomía, y con ello toda la personalidad como pueblo (las provincias traidoras las denominaba Franco) y todos nuestros derechos, después de subsistir cuarenta años de dura represión a todos los niveles, no pude por menos de hacer este film, que denunciara todos los hechos. (...) La historia de la película es aquella que le podía haber ocurrido a cualquier persona que viviera en Euskadi, a tu hermano, a tu amigo... Es por eso que el film ha hecho daño, mucho daño. El tiempo nos ha dado la razón. Poseemos un lenguaje cinematográfico universal y nuestra estética ha sido reconocida en el mundo entero, y es ahora que la película la puede ver toda Europa menos nosotros, nuestro pueblo auténtico protagonista del film.

---

[368] Iñaki Núñez, "Cine vasco en Europa", *Punto y Hora*, 9-15/6/1977, págs. 52-53.

[369] "Estado de excepción premiado", *Punto y Hora*, núm. 36, 19-25/5/1977, pág. 40.

(Así hasta cuando).
Así... ¿hasta cuándo?"[370].

Al año siguiente Núñez se adentra en el campo del largometraje. *Toque de queda*, interpretada por Xabier Elorriaga, se resiente fatalmente de este cambio. La película tarda una eternidad en arrancar y cuando lo hace naufraga en un espacio semejante a un mar muerto sin interés alguno. Tras este penoso ejercicio, Núñez vuelve al campo del cortometraje donde sigue insistiendo en temas de ambiente represivo, como en *Ignacio Zurikalday*, el trágico relato de un niño educado en tiempos de la dictadura. De nuevo las más que evidentes carencias del guión quedan solapadas en un primer visionado por el impacto del tema tratado. Con el paso del tiempo, Iñaki Núñez se dedicará más a la exhibición y a la distribución, terrenos en los que se ha asentado con holgura.

Significativa es también la obra de Heiga Filmeak, productora en la que dirigen conjuntamente Juan Bernardo Heinink y Aurelio Garrote. Estos cineastas debutan con *Ikurriñaz filmea* (1977). Resuelto por medio de un largo plano secuencia, el film es un homenaje a la bandera vasca en los tiempos de las luchas por su legalización. Esta audaz planificación se repite en otro trabajo realizado ya en la época de las subvenciones, *Gerla eta maitasun gertakaria* (Suceso de amor y de muerte) (1984), donde en un mismo plano conviven una pareja haciendo el amor y un soldado que prepara su fusil para el combate. Entre estas dos películas están *Udazkena Busturialdean?* de corte ecologista o *Criss Cross & Deskarga Batzuk*, aproximación al cine negro americano.

---

[370] Ibidem nota 18. Si en junio del 77 Núñez se pregunta hasta cuándo va a durar la represión, los tribunales españoles se encargarán de satisfacer plenamente su curiosidad un año después. La prensa anuncia en mayo de 1978 el secuestro del film del director alavés ya que, según el informe del fiscal, "se vierten una serie de conceptos alusivos en tono encomiástico a los objetivos revolucionarios, lucha armada y subversión organizada". Núñez basará su defensa en tres aspectos. El primero, que no se dice en la película que sea la policía quien tortura. La segunda, que la carta del fusilado está basada en un texto de Bertolt Brecht, luego no se incurre en apología del terrorismo. Por último, que el film está enmarcado en la lucha contra la dictadura. (*Egin*, 14/5/1978.)

Antton Merikaetxebarria protagoniza también una trayectoria cinematográfica interesante. Su primer corto, *Rumores de furia* (1973), se abre con un subtítulo en euskera que dice "eta haren heste guztiak barraiatuak izan ziren luretik"[371]. La frase sirve de presentación a un espectáculo sorprendente. En efecto, el cineasta se pasea por un matadero y va filmando con frialdad cortes en la yugular, restos colgados de ganchos, descuartizamientos y vísceras desparramadas. Al final, la cámara se aleja de ese tétrico ambiente y aparecen varios planos de concentraciones humanas. La lectura es evidente; "en el pueblo vasco nos matan como a bestias"[372].

De 1975 es *Arrantzale*, documental sobre los pescadores de Elantxobe que arrastra al finalizar problemas post-rodaje como, según manifestó en su momento el director vizcaíno, manipulaciones de un determinado partido político y de "otras personas que no habían aportado ni una peseta a la producción de la película"[373]. Sin embargo, el film para su autor es considerado como una experiencia positiva:

> "Con todo, ahí está el film, con su premio en el Festival de Bilbao y pionero del cine vasco en muchos sentidos: fue el primero rodado totalmente en euskera desde el final de la guerra y uno de los que más ha circulado por Euskadi en los últimos tiempos. Total que *Arrantzale* gustó y la gente es la que a mí me da el baremo de las cosas a hacer en cine"[374].

---

[371] "... y sus intestinos se desparramaron por el suelo". Es un poema de Gabriel Aresti perteneciente a su *Harri eta herri* y que lleva como título Act-I-18.

[372] "Con Antton Merikaetxebarria, "Las pajas mentales ausentes en favor de un cine útil"", *Punto y Hora*, 10-17/5/1979, págs. 45-46.

[373] L.M. Matia, "Francotirador de cine vasco", *Punto y Hora*, núm. 168, 20-27/3/1980.

[374] Ibidem. Sin restar ningún mérito a este trabajo, hay que recordar las realizaciones en euskera llevadas a cabo por Gotzon Elorza a principios de los sesenta, -anteriores incluso a *Ama Lur*-, y que sientan un valeroso precedente a la hora de hablar de una cinematografía en lengua vasca. Sus cortos *Ereagatik Matxitxako'ra*, *Aberria*, *Erburua: Gernika* y *Avignon*,

Después, Merikaetxebarria rodará entre otras cosas, *Euskal Santutegi Sakona* (Santuario profundo), búsqueda de la identidad vasca en la profundidad prehistórica de la cueva de Santimamiñe. La influencia de Oteiza, -ya se ha hablado de la secuencia de *Ama Lur* en la que interviene este artista guipuzcoano-, es manifiesta.

Con Bertan Filmak entramos de lleno quizás en el conjunto de cortometrajes de mejor hechura técnica de los realizados en esta época. Esta productora es la responsable de la serie *Ikuska*, 20 cortos que componen un retrato del el País Vasco a través de varios aspectos de su vida más íntima, provisto de una homogeneidad estética resultante de la utilización de un mismo equipo técnico. Antton Ezeiza es la figura primordial, impulsa la idea y además dirige cuatro películas. Javier Aguirresarobe es el director de fotografía. Luis Iriondo en tareas de coordinación, Jose Luis Zabala ocupándose del sonido o Alberto Magán como montador, son otras personas que con su labor hacen realidad este proyecto.

La primera fase de esta serie se inicia en 1978 y dura hasta 1980 y en ella se realizan los 10 primeros *Ikuskas*, desde el número 0 (el referéndum sobre la Constitución) hasta el numero 9 (sobre el arte vasco). El resto se prolonga hasta 1984 en el que se hace el último, el nº 20, un resumen de la historia de esta producción. Se ha hablado ya suficientemente en otros apartados de este estudio de diversos aspectos como los objetivos o la financiación de estos cortos. Pasemos ahora a enumerar y hablar brevemente de los 20 títulos que dan cuerpo a todo el conjunto *Ikuska*.

Con el nº 0 el primer *Ikuska*, que trata sobre el referéndum constitucional, se inaugura la serie. La tendencia a construir un retrato del País Vasco con la menor cantidad de referencias políticas lleva, tras haberlo realizado, a apartarlo del resto de las películas[375]. El nº 1 está dirigido

---

no pueden ser olvidados en la aventura del euskera dentro del cine de Euskadi.

[375] "El número primero que lo hice yo y que era un poco la apertura, era sobre el referéndum constitucional. Se consideró que tenía demasiada sustancia política a posteriori, visto el corto. Se decidió entonces sacarlo, darle el número cero y

por José Luis Egea y aborda la problemática de las ikastolas. Se inicia con un subtítulo que recoge unas delirantes declaraciones de Martín Villa[376] y finaliza con unos datos, -acompañados por las sirenas de la policía que invaden con violencia la banda de sonido- de la realidad actual de esta instituciones de la enseñanza en lengua vasca.

El nº 2 es de Pedro Olea y recoge testimonios de los supervivientes del bombardeo de Gernika. El logro de este trabajo estriba ante todo en el trabajo de campo de Olea con testigos de la tragedia y la posterior estructuración de un guión anotando las declaraciones más interesantes.

El *Ikuska* nº 3 trata sobre el urbanismo en Bilbao. Varias imágenes con la cámara picada hacia arriba muestran una ciudad gris, oscura y contaminada. Está dirigido por Antton Merikaetxebarria y entre la documentación visual presentada para ilustrar el tema aparece lo que en la película se llama el anagrama del "gallo de la oligarquía". La zona de Bilbao es comparada con un gallo en el que la columna vertebral es la ría, la circulación sanguínea la red viaria, el cerebro Bilbao y Deusto, el ojo, la plaza de Federico Moyua, la cresta, Begoña y las garras, la arboleda y las minas de Gallarta.

El *Ikuska* nº 4 está dirigido por Xabier Elorriaga y plantea en varias entrevistas un debate abierto sobre la televisión vasca. El corto, según recuerda Ezeiza, originó algunos problemas de enfoque subsanados no obstante sin dificultad[377]. El nº 5, dirigido por Koldo Izagirre, describe

---

quitarlo de la serie para que en ningún caso la serie estuviese comprometida, para que no empezara todo el mundo a cronometrar, "dicen más los de HB que los otros"". Entrevista a Antton Ezeiza, 8/9/1992.

[376] Estas son las declaraciones de Martín Villa sobre las ikastolas, publicadas en *ABC* el 23 de febrero de 1979, todo un canto a la paranoia inmortalizado en celuloide por este *Ikuska*: "Me preocupan esos niños vascos de 14 a 16 años a los que se está ya entrenando con armas para lanzarles a la guerrilla" "... eso forma parte de una operación a la que es necesario hacer frente inmediatamente si no queremos que se subviertan varias generaciones de vascos".

[377] "Las únicas discusiones pequeñas que hubo fue con la película de Elorriaga sobre la televisión. Pretendía todo el tiempo decir "gracias al Estatuto de Gernika"... "Oye, si todo el tiempo no hemos dicho nada contra el Estatuto no vas a

la realidad lingüística en el País Vasco peninsular. La difícil convivencia entre euskera y castellano queda reflejada por medio de ejemplos visuales como periódicos, señales, pintadas, anuncios y algunos subtítulos que muestran la penosa inferioridad del euskera en su propia tierra. La imagen final del equipo, preparando un plano en el que aparece la pintada del "bai euskarari", hablando en castellano contesta por sí sola a la pregunta lanzada por el director; Eta zineman?.

El nº 6 es de Juanba Berasategi y se centra en la situación del euskera en Navarra. El aire de funeral que rezuma todo el corto, en parte gracias a la presencia de un sacerdote de aspecto mortecino, ilustra con suficiente claridad el tema. El *Ikuska* nº 7, realizado en equipo, es un homenaje a la figura de José Miguel Barandiarán, patriarca de la cultura vasca y gran erudito en la prehistoria, auténtica fijación nacionalista en estos momentos. El nº 8 es de Koldo Larrañaga y trata el despoblamiento rural en Alava. Abundan los primeros planos de personas mayores delatando, como en el *Ikuska* 6, un decidido ambiente decadente subrayado en la última escena cuando la cámara se pasea entre rostros de niños y de ancianos contraponiéndolos y congelando al final la imagen demacrada de un hombre de avanzada edad. El nº 9, de Jose Julián Bakedano, es una brillante aproximación al arte vasco y con él finaliza la primera entrega de los *Ikuskas*.

La segunda fase se inicia con el nº 10, filmado por Iñaki Eizmendi, contraposición un tanto ingenua de la vida en el campo, personificada en la típica familia recia y austera de baseritarras, con la vida ajetreada de la ciudad. El nº 11 es de Montxo Armendáriz y muestra una visión algo sesgada de la Ribera navarra. Estructurado en diversas partes que van retratando esta zona, el corto acaba con unos planos de distintas pintadas que difícilmente pueden interpretarse como definidoras del pensamiento político imperante en esta zona[378].

---

decir tú ahora nada a favor del Estatuto"". Entrevista con Ezeiza, 8/9/92.

[378] Pintadas como "Fuera yanquis de las Bardenas", "Fuera caciques", "Nafarroa Euskadi da" (Navarra es Euskadi), "Fuera yanquis, no a la OTAN", o "Sin amnistía no habrá paz, Presoak kalera" que aparecen en los momentos finales no reflejan en modo alguno la realidad socio-política de la Ribera navarra, el territorio, por otra parte, más antinacionalista de todo el

El *Ikuska* nº 12 resuelto con un planteamiento de virados en rojo, exceptuando los planos en que aparecen los rostros de los personajes entrevistados, trata sobre la situación de la mujer en Euskadi y está realizado por Mirentxu Loyarte. El 13 es un documental sobre la música vasca realizado por Imanol Uribe. El 14, sobre los pastores de Zuberoa y el 16, sobre los arrantzales de San Jean de Luz, van estrechamente unidos al ser los únicos que se adentran en la realidad del País Vasco continental. Ambos están realizados por Ezeiza, que ha pretendido integrar los aspectos socio-culturales de la vida vasca del otro lado de los Pirineos en el resto del retrato de Euskal-Herria, destacando, eso sí, las diferencias que las circunstancias históricas han labrado en este país:

> "Aquí la temática es un poco distinta. Euskadi sur vive las consecuencias de una sociedad industrial entonces, si acaso, se puede manejar en alguno la nostalgia sabiniana del tiempo pasado. En cambio el norte sigue siendo una zona verde. No tiene ningún grado de industrialización, es una zona más bien subdesarrollada en el contexto francés. Entonces la reivindicación es más decimonónica que la del sur. Aquí había dos reivindicaciones que me parecían importantes. Una, el pastoreo y otra, la pesca. Se puede hacer la pesca en Pasajes pero ya tiene otro sentido; las 200 millas dentro de un contexto de grúas. La de San Juan de Luz más bien es la pérdida del carácter pesquero por haberse hecho turístico. Es lo mismo que pasa en el monte. Ya no hay sitio para las ovejas porque entre bungalows y cotos de caza... es decir, tienen ese sentido más lacrimógeno y decimonónico que las del sur"[379].

País Vasco. Como dato curioso, señalar que en el referéndum de marzo del 86 sobre la OTAN las cuatro provincias vascas votaron No, siendo la Ribera la única zona donde salió un voto favorable mayoritariamente a este organismo militar. A destacar también que en Euskal Herria sólo existe un polígono de tiro utilizado por el ejército español y las fuerzas de la OTAN. Está en las Bardenas Reales, en tierras de la Ribera navarra...

[379] Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/1992.

El *Ikuska* nº 15 de nuevo aborda la cuestión del euskera, esta vez tocando el tema del aprendizaje de la lengua vasca en un documental dirigido por J.M. Gutiérrez. El nº 17 es un recuerdo de la batalla de Matxitxako. A lo largo del corto se intercalan fotos fijas que acompañan a las declaraciones de los entrevistados, lo más interesante por otra parte del film, como ya ocurría en el *Ikuska* sobre Gernika. Los dibujos con que se recrea la batalla ponen en evidencia las limitaciones económicas con las que se ha tenido que enfrentar Pedro Sota al realizar el film. El nº 18 es una aproximación al mundo del bertsolari y está dirigido por Ezeiza. En el nº 19, Pedro Sota aborda el tema del euskera y su relación con el mundo cultural. Por último, el *Ikuska* nº 20, realizado por Ezeiza a base de montar metros de celuloide de descarte, resume lo que ha sido toda la serie:

> "Es un discurso que va explicando el objetivo; por qué se hicieron, qué íbamos descubriendo, qué es cine vasco; ¿Será un cine que trate estos paisajes? pero estos paisajes también salen en las películas de Luis Mariano... ¿Serán los personajes? Pero también salen en las películas de Sáenz de Heredia. O sea, una especie de análisis un poco sectario y rápido sobre la propia trayectoria, y como era el último fue un poco el de cierre"[380].

La serie va a ser asimilada con cierta frecuencia al mundo de Herri Batasuna basándose en el "sólido" argumento de la presencia de Ezeiza, "alma mater" del proyecto y uno de los artistas vascos más significados en la defensa pública de HB. Sin embargo, siendo un poco más riguroso, el contenido de los *Ikuskas* no puede incluirse en el programa político de ningún partido, ya que la nómina de realizadores que intervienen es tan amplia como las ideologías que allí conviven. Así, cercanos a HB están Mirentxu Loyarte, Berasategi, Merikaetxebarria o el propio Ezeiza. Pero luego hay otras personas ajenas totalmente a esta coalición. Son los casos de

[380] Ibidem.

Elorriaga, su cercanía a las posturas del PNV ha quedado bastante clara al tratar el *Ikuska* nº 4, Imanol Uribe, Armendáriz o Pedro Sota. Otra cosa es el mensaje político de la serie, innegable desde el primero al último de los cortos y tendente en todo momento a defender las ideas esenciales del nacionalismo vasco:

> "A la hora de negociar la financiación, que fue en bloque para una serie de 20 números, se llegó a un acuerdo entre caballeros. El requisito era, primero, que fueran en euskera, porque eso era fundamental para el aprendizaje y porque era lo nuevo, porque para hacer otra vez el NODO... Y segundo, que no se pusieran objeciones al hecho de considerar a Euskadi como una nación"[381].

También será criticada, como en su día ocurriera con *Ama Lur*, esa visión bucólica, decantada hacia el pasado y hacia los aspectos más tradicionales de la vida vasca que se hace patente en toda la serie, obviando temas de más actualidad como la lucha obrera o la situación industrial en Euskadi. Ezeiza esgrime motivos de índole funcional para explicar esta ausencia. Además recuerda una idea sobre el paro desechada al final por una cuestión de pura lógica:

> "Lo que pasa es que en general tuvieron un peso muy fuerte en lo cultural. El hecho de que sean en euskera te lleva a unas manifestaciones, porque si haces algo sobre el movimiento obrero, ahí sí que tendrías que falsear a lo bestia para que hablen en euskera en una problemática obrera concreta. De todas formas, me acuerdo que a Rebolledo que fue a hacer uno y se le planteó a ver si quería hacer uno sobre el paro. Pero él no se encontró en el tema porque decía cosas como que "a mí me parece que el paro es una cosa lúdica". No es que le censuráramos pero es que sería impresentable, incluso para los propios financiadores. Porque ya pase hacer algo

[381] Ibidem.

> sobre el paro, pero si unos empresarios financian una película sobre el paro que resulta que dice que es lúdico pues nos van a dar de hostias por todas partes"[382].

También en estos años el largometraje se hace con un lugar entre los cineastas que trabajan en el País Vasco. Tras los pasos de *Ama Lur* y *Axut* van apareciendo películas realizadas con el voluntarismo típico de la época. De 1977 es *Marian*, una película sobre el complejo de Electra dirigida por el pamplonés José Luis Cortés que en los ochenta insistirá con dos películas francamente olvidables, *Ni se lo llevó el viento ni puñetera falta que hacía* y *Te quiero, te quiero*. De 1978 es *Nortasuna*, un documental centrado en la figura de Remigio Mendiburu realizado por Pedro Sota. Al año siguiente, Juan Miguel Gutiérrez estrena *Balanzatxoa*, un film para el público infantil hablado en euskera.

Pero es *El proceso de Burgos*, el primer largometraje de Imanol Uribe[383], la auténtica estrella de la producción vasca del año 1979. El film, de corte documental, está articulado de una manera simple y efectiva. Francisco Letamendia "Ortzi", conocido historiador militante de HB, hace una introducción histórica sobre Euskadi[384]. A partir de ahí, se inicia una

---

[382] Ibidem.

[383] Imanol Uribe, nacido en El Salvador en el seno de una familia vasca, ingresa en la Escuela Oficial de Cine realizando al salir dos cortos, *Off* y *Ez*, éste último, un acercamiento al tema de la central nuclear de Lemóniz, "absolutamente panfletario" según palabras del mismo director (Entrevista con Uribe, 15/6/92). El tema vasco le fascina y recurre al cine, como ha repetido en infinidad de ocasiones, como un medio de búsqueda personal, para "resolver un problema de desarraigo" (*Egin*, 15/9/79). La atracción primera hacia las raíces encontradas se irá tornando poco a poco en decepción. *La muerte de Mikel* será en este sentido el punto final del idilio.

[384] La historia vasca según la interpretación de la izquierda abertzale se basa, entre otras cosas, en la idea de que Euskadi a lo largo de los siglos ha sido "un pueblo casi soberano" con sus instituciones propias y que es a partir del siglo XIX con la irrupción del sistema político centralista, auténtica "apisonadora de pueblos", cuando se inicia por parte de los grandes Estados la absorción de los pueblos más débiles

primera parte en la que se presenta a los encausados, se detallan los motivos que les lleva a ingresar en ETA y la actividad efectuada dentro de la organización armada hasta las detenciones. Un segundo bloque, precedido por una intervención de los abogados Bandrés y Castells explicando el alcance y el significado del juicio, -"un modelo casi perfecto de proceso político", en palabras de Bandrés-, lleva a la crónica del mismo. Al final, introducidas por una intervención de Castells, se incluyen unas fotos fijas de escenas actuales de represión policial en las calles de Euskadi, símbolo como ya anunciaba el letrado, de que la lucha continúa[385]. En realidad había un tercer gran bloque en el que se trataba la situación actual de ETA. Incluso se llegó a montar, pero la excesiva duración, unas 4 ó 5 horas, en que quedaba la copia definitiva, obligó a eliminarlo del montaje final.

El peso del film lo llevan las entrevistas que el director va realizando a los protagonistas del suceso, reunidos años después aunque defendiendo alternativas políticas ya muy distintas. El principal peligro al que ha de enfrentarse una empresa como ésta, técnicamente hablando, es más que evidente. Lograr que al espectador la butaca no se le transforme en potro de tortura mientras por la pantalla desfilan durante más de dos horas testigos directos dando su visión del tema con la clara opción de lanzar su mitin particular. Uribe resuelve el problema escogiendo hábilmente para el montaje final una conjunción perfecta de declaraciones políticas y aspectos más o menos anecdóticos que ayudan a digerir un contenido que expuesto de otro modo hubiera

---

generando un conflicto que en el caso vasco se plasma en las guerras carlistas, se prolonga en la guerra civil y está, en el momento actual, sintetizado en la lucha que mantiene ETA con el Gobierno Español. Esta es, en suma, la imagen que Ortzi da en la introducción del film de Uribe.

[385] La frase concreta que prepara y da sentido a las fotos fijas con que finaliza la película son las siguientes: "Era un análisis racional y frío, y al mismo tiempo, una postura muy sentida, muy emotiva, la del pueblo trabajador vasco, la que le llevaba a jugarse la vida cada vez que salía a la calle. Cada vez que salía a la calle en aquellas jornadas y cada vez que ha seguido saliendo a la calle hasta el momento actual". (Banda sonora original de la película).

resultado demasiado pesado.

Así, al tono más severo empleado en todas las intervenciones por Jokin Gorostidi se le contrapone la vena casi cómica de Enrique Gesalaga, que recuerda el juego de palabras con el que se burló en el juicio del vocal ponente coronel Troncoso al que nombraba invariablemente como señor Tramposo. A la vez, la película hace gala constantemente de un intenso sentido de la paradoja que enriquece notablemente el discurso expuesto. Jone Dorronsoro relata las salvajes torturas sufridas con su voz trémula y su aspecto frágil y delicado. Si se eliminase la banda de sonido, más parecería una niña disculpándose tímidamente por una travesura cometida. Izko de la Iglesia, un tipo más bien rechoncho y de voz aflautada, resulta ser el prototipo del típico activista especializado en misiones imposibles. Sus recuerdos dejan perplejo al incrédulo público que oye con asombro como, sonriendo y sin darle demasiada importancia, relata su entrada en la cárcel de Pamplona junto a López Irasuegi para liberar a Arantza Arruti o la fuga de un furgón policial con dos fusiles apuntándole al cuerpo y del que salta en marcha sin que los agentes que lo custodiaban pudieran hacer nada por impedirlo.

Por supuesto, Uribe emplea otros métodos para aligerar la carga y llevar por cauces más suaves el documental. Por ejemplo, el cineasta se sirve desde elementales y socorridos planos recurso que se intercalan entre bloques de entrevistas y dejan ver paisajes típicos del País Vasco, hasta fotos fijas de la prensa de la época que sirve para ir colocando el proceso dentro de un contexto histórico. El resultado final es realmente brillante. Uribe deja para la posteridad un documento histórico excepcional, cargado de emotividad y de visión obligada para cualquier persona interesada en conocer a fondo uno de los momentos culminantes del pasado reciente de Euskadi.

Muchos son los problemas que atenazan al proyecto desde el principio. Por ejemplo, la introducción histórica de Ortzi junto a las fotos finales de lucha callejera actual en Euskadi en la que el protagonismo de la izquierda radical abertzale es innegable, colocan a la película, de entrada, en la órbita de Herri Batasuna. Uribe no se cansará de repetir que estos hechos no son intencionados y que *El proceso de Burgos* "es mi

película, no la de Herri Batasuna"[386]. Lo que no contará en estos días son las dificultades planteadas al intentar eliminar del montaje final la intervención de Letamendia, decisión que casi provoca el plantón de todos los encausados cercanos a la coalición abertzale. Todo empieza cuando Uribe presenta la copia definitiva a los miembros de este partido:

> "... Ortzi me dijo que no podía ir al visionado y como era una secuencia que a mí no me gustaba, pero no desde el punto de vista ideológico, sino meramente desde el punto de vista cinematográfico, porque empezar una película con un plano de ocho minutos me parecía terrible, pues dije, "mira, ya lo quito directamente". Y Ortzi se presentó intempestivamente. Le expliqué que no lo había montado porque me había dicho que no iba pues bueno, pues ya está, no hay ningún problema. Y se le cruzó un cable de repente. (...) Me llamó de todo y se fue y dijo que se iban a retirar todos los de HB de la película. Yo hablé después con la gente de HB y dijeron que había sido un pronto, que no pasaba nada. Pero después sí pasó, porque se reunieron todos y no querían que se montase un solo fotograma de ninguno de ellos en la película por solidaridad con Ortzi. (...) Entonces tragué y puse la secuencia de Ortzi para que no se retiraran de la película todos los de HB. Pero que conste, no me importaría decir lo contrario, que no la había quitado por motivos ideológicos, sino porque era un coñazo"[387].

A estas dificultades de orden interno se une la azarosa odisea del film una vez preparado para su presentación. Según Uribe, el general Milans del Bosh, al enterarse a través del *ABC* de la próxima exhibición en el Festival de San Sebastián de una película titulada *El proceso de Burgos*, dispuso todo un mecanismo represivo para impedir el estreno. Durante el

[386] Matías Antolín, "Entrevista con Imanol Uribe", *Cinema 2.002*, Abril/Marzo de 1980.

[387] Entrevista con Imanol Uribe, 15/6/1992.

certamen, Jaime Mayor Oreja presionó a Uribe para que retirase el film. Tal como se estaban poniendo las cosas, el miedo a un posible secuestro llevó a que se proyectase escondiendo las bobinas que no se utilizaban, anécdota grotesca ya comentada al recordar Luis Calparsoro su paso por la dirección del Festival. La posterior distribución de la película se convirtió en una empresa suicida. Uribe recuerda cómo en Gijón amenazaron durante la sesión veintidós veces en una sola tarde. Para más desgracias, Ibercine, la empresa que se hizo cargo de la distribución, nunca liquidó una sola peseta de lo que la película reportó.

Las altas esferas, al no poder impedir acabar con la difusión del film, castigaron a Uribe con la retirada de la protección oficial, un 15% de la taquilla, basándose en una ley "que dice que esta cantidad se podrá retirar a las películas que tengan más del 50% por ciento de entrevistas o material de archivo o noticias actuales salvo las que por sus "valores culturales" se lo merezcan"[388]. Eso equivale a decir que *El proceso de Burgos* carece de interés cinematográfico, algo absolutamente incierto. Por otra parte, el hecho de que películas de esos años con parecidas características como *La vieja memoria* o *El desencanto*, no tuvieran ningún tipo de problema, deja en evidencia los deseos de venganza ante un film que se había atrevido a homenajear a ETA. En 1983, al hacerse cargo Pilar Miró del cine español, la película fue rehabilitada, concediéndosele la ayuda injustamente retirada.

Las trabas que acompañan a este interesante proyecto a lo largo y ancho de su carrera comercial no pueden impedir un éxito sin precedentes en la historia del cine de Euskal Herria. A la expectación causada entre el público que tiene la oportunidad de ver la película, hay que añadir premios tan importantes como la Perla del Cantábrico del Festival de San Sebastián, el primer premio en el Festival de Benalmádena o un galardón otorgado por votación popular en el Festival de Cine Histórico de Córdoba. Este éxito incuestionable coloca al film de Uribe en los umbrales de la época más fructífera de la producción en Euskadi.

También de 1979 es *Gipuzkoa*, de Pío Caro Baroja. Autor de

[388] Luis María Matia, "Proceso de Burgos", *Punto y Hora*, 17-24/1/1980.

una importante obra de corte documental centrada en el País Vasco[389], aborda en este trabajo un retrato de esta provincia articulado en varias partes que, como en *Ama Lur,* sublima las actividades cotidianas de la vida al mostrar su transformación en alguna forma de cultura. Pero la película de Caro Baroja es distinta a la obra de Larruquert y Basterretxea. Mientras *Ama Lur* daba más importancia a la innovación del lenguaje cinematográfico, en *Gipuzkoa* la realización es más plana, pues el propósito del cineasta es más arqueológico en el sentido de perpetuar una riqueza etnológica en vías de extinción. Si Iñigo Silva había atacado ferozmente el cine de corte documental de estos autores[390], Mikel Insausti, el crítico de *Egin*, arremete contra la nueva obra de Caro Baroja acusando al film de "pesado" y "didáctico" mientras lamenta que no se apoye a jóvenes cineastas más comprometidos con "la realidad política y social de nuestro pueblo"[391].

---

[389] Ya durante 1970 y 1971 Caro Baroja había realizado un largometraje documental centrado en el País Vasco titulado *Navarra, las cuatro estaciones*. Este film, al igual que *Gipuzkoa*, posee un valor etnográfico incalculable y fue financiado por la Diputación Foral de Navarra al igual que otras cintas del autor como *El paloteado de Cortes* o *el Románico navarro*.

[390] Ver nota 12 de la primera parte de este estudio.

[391] La crítica publicada en *Egin* el 16/5/79 dice además que los personajes tratados nada tienen que ver con el alma vasca y que no son reflejo de la sociedad actual. El director replicará con una carta al director titulada "Respecto a la crítica sobre el documental *Gipuzkoa*" en la que se quejará amargamente del trato dado a su film en el periódico. (*Egin*, 25/5/79). En una entrevista realizada en la actualidad, Baroja hace unas declaraciones, -quizá consecuencia directa de haberse sentido atraído por el País Vasco en una época de intolerancia y pasiones-, que en nada recuerdan a la exaltada pluma que firmara unos años atrás en "Cine documental y antropología" una intensa y sentida defensa de la libertad de Euskadi (véase nota 23 de la primera parte de este estudio): "En mi juventud me sentía vasco, en México muy español, ahora bastante andaluz, con mis amigos de Italia, italiano. Ahora, eso sí, ya no me siento vasco. (...) Aunque ETA se acabase en este momento siempre habrá brotes en el futuro, siempre quedará una semilla de heroicidad; saldrá un niño que haya oído las gestas de los etarras y cogerá una pistola y matará. Es la semilla del cura Santa Cruz y el carlismo, la misma de aquel loco imbécil de Sabino Arana, la violencia unida al

Otro de los cineastas inscritos en el decadente "contexto burgués", Fernando Larruquert, presenta un documental titulado *Euskal Herri-Musika*, proyecto promovido por el Banco de Vizcaya y llevado a cabo bajo la marca Lankor, una cooperativa formada por Fernando Larruquert, José Ángel Rebolledo y Javier Aguirresarobe, unidos en la tarea de "recuperar la cultura de modo urgente"[392]. En realidad ésta era tan sólo la primera de seis partes que iban a tratar diversas manifestaciones de la cultura popular, pero una serie de cambios producidos en la cúpula de la entidad bancaria acabaron con la idea inicial. Ya hay noticias de un rodaje de Larruquert sobre la canción popular en 1978[393], pero el estreno de la película ya terminada no se hace realidad hasta 1980.

El cineasta irundarra recuerda la mala acogida de la película por parte de la crítica. Frases como "país sin cerebro" o "no toda la música popular es así" caen sobre el film. En *Egin* se llega a decir que la película se olvida de la música actual y la influencia de ésta en la lucha del pueblo vasco y eso "no es por casualidad"[394]. Estas críticas no son justas ya que a la música tradicional, tema en que se centra el film, le iban a seguir otros aspectos diferentes de la música vasca. Es decir, que el film "estaba tomado no como un todo, sino como partes para hacer una pequeña serie"[395].

A la película de Larruquert se le puede achacar ese

---

fanatismo religioso." (Asís Lazcano/Antonio Delgado, "Retrato. Pío Caro Baroja", *Magazine-El Mundo*", 17/1/1993).

[392] Entrevista a J.A. Rebolledo, *Egin*, 10/9/1978.

[393] En *Egin* el 10/6/78 Larruquert habla del proyecto. Quizá lo más significativo de sus declaraciones radique en su impresión sobre la falta de creatividad del pueblo vasco. Un desencanto que predice de algún modo su cercana retirada del cine: "Nuestro declive empieza en el neolítico... con la entrada del cristianismo no se nos ha dado jamás la oportunidad de equivocarnos, por tanto no se nos ha dado ninguna posibilidad de poder crear. Y en ésas estamos".

[394] Santos Zunzunegui, "Crítica de *Euskal Herri-Musika*", *Egin*, 12/2/1980.

[395] Entrevista con Larruquert, 22/7/1992. La segunda producción prevista era *Gaurko Euskal-Herri Musika*. Le seguiría *Euskal Herri-Antzezketak*, etc.

ensimismamiento en los típicos paisajes que se repiten sin cesar en las producciones vascas de la época y que van a llegar a ser odiados por el espectador, hastiado de contemplarlos mil veces. Pero pocos podrán negar la belleza formal de esta obra, en parte gracias de nuevo a ese soberbio director de fotografía que es Javier Aguirresarobe, así como la originalidad del lenguaje cinematográfico empleado, donde de nuevo, el mundo de relaciones íntimas de las Kopla zaharrak está presente. Por ejemplo, en una de las primeras secuencias, ya encontramos un juego de imágenes que aparentemente nada tienen que ver unas con otras, pero que están ligadas estrechamente. La secuencia se inicia en una cueva con pinturas rupestres de caballos mientras suena rítmicamente la txalaparta. De ahí la cámara, en lento travelling, se adentra en un bosque. Allí, zamaltzain, el hombre-caballo de la maskarada suletina, danza hasta desaparecer de campo mientras Larruquert posa su mirada entre los árboles y el sonido de campanas sustituye al de la txalaparta. Diversos planos de iglesias cierran la escena. Para el cineasta hay una clara relación entre las cuatro makilas de la txalaparta con las cuatro patas del caballo, de la música de este instrumento con el animal trotando. Pero las conexiones no acaban ahí:

> "En *Euskal Herri-Musika* me viene muy bien para meter las pisadas de los caballos fundiéndolas con el sonido de la txalaparta. Y es que la txalaparta no solo se tocaba con makilas, sino que hubo una época que se tocaba también con campanas. Entonces, lógicamente, salimos de la cueva con la txalaparta tradicional y ese mismo sonido es el caballo, que es el zaldiko hecho luego rito, porque el baile suletino donde está el zaldiko es un baile ritual, no es un baile de plaza. Entonces vamos de ahí, esa txalaparta, con ese caballo, un elemento religioso, vamos a otro elemento religioso, con esa txalaparta en campana. Eso es relación absoluta"[396].

Realizada al igual que *Ama Lur* sin guión previo, ya que

[396] Ibidem.

el cine de Larruquert es siempre de búsqueda, de plantear interrogantes sin afán de hacer tesis, *Euskal Herri-Musika* de nuevo sublima las actividades cotidianas del mundo rural en arte, mostrando la derivación espontánea que surge entre el trabajo y las canciones populares, las danzas o la poesía de los bertsolaris. Y más que ninguna otra cosa, se fija un retrato de Euskal Herria que resume la esencia vasca en un todo de amor y muerte[397].

Una producción que se esperaba con expectación fue *Sabino Arana*, film escrito por José Julián Bakedano y Pedro Sota y dirigido por este último. La película fue estrenada en la sección de nuevos realizadores del Festival de San Sebastián en septiembre de 1980. La incursión en la figura del creador del nacionalismo vasco topa de nuevo con una determinante falta de medios que lastra penosamente el proyecto de principio a fin. Las escenas de ficción, resueltas con actores sin experiencia que se ahogan en sus papeles, se mezclan con documentos gráficos de la época y con majestuosos paisajes que sirven de marco a las sentencias sabinianas de rigor. Los autores contestaban así al ser interrogados sobre si el público acudía a ver la película esperando ver otra cosa, un film clásico de ficción, sin ir más lejos, con actores reconocibles:

> "Sí, pero sólo en el sentido de construcción de la película. No cabe duda que hay mucha gente a la que le gustaría ver a Anthony Quinn, por ejemplo, haciendo de Sabino Arana. Esta gente busca identificarse con esas sandalias del pescador donde en vez de Papa hay un hombre que es una especie de último mohicano que al término de la última guerra carlista dice "aquí no hay nada que hacer y de lo único que se trata es de que este pueblo sobreviva""[398].

---

[397] "...en *Euskal Herri-Musika* sí, porque son canciones de amor, si te has dado cuenta. Casi todo es amor y es muerte". Ibidem.

[398] Entrevista a Sota y Bakedano, *Ere*, 8/10/1980.

El film, defraudó a la crítica y al público en general, constituyendo un rotundo fracaso de taquilla[399]. *Sabino Arana* era otro paso, más bien un traspiés, en el duro intento de asentar una producción cinematográfica estable capaz de desenvolverse con soltura en el mercado. Sus aportaciones más importantes, el incorporar el euskera al diálogo entre los actores, sacándolo de la oscuridad de la voz en off o del primer plano de un encuestado, y la pugna, fallida, de escapar de la dictadura impuesta en esta época por el género documental, van a encontrar enseguida una base más amplia en la que apoyarse.

3.2. La producción vasca en la época de las subvenciones; las primeras ayudas del Gobierno Vasco. (1981).

El lento asentamiento de las instituciones democráticas no consigue llevar la normalización política al agitado ambiente vasco. El 9 de marzo de 1980 se celebran elecciones al Parlamento de la Comunidad Autónoma Vasca en las que el PNV obtiene una gran mayoría de los votos (40%). A destacar el espectacular resultado cosechado por Herri Batasuna que con un 16% de los votos se coloca en segundo lugar tras el PNV, mientras el PSOE se tiene que contentar con un tercer puesto (14%) y EE con el cuarto (8%). El 31 de marzo se constituye en Gernika el Parlamento Vasco y el 9 de abril es investido como lehendakari Carlos Garaikoetxea. El primer Gobierno Vasco tras el golpe de estado contra la República española se forma el 24 de abril de 1980. El primer paquete de transferencias llegará en septiembre. Mientras, Navarra, que hasta las elecciones de abril de 1979 al Parlamento no había democratizado sus instituciones, -la Diputación hasta ese momento era la elegida por los residuos del régimen franquista-, inicia en diciembre

[399] No hay más que comparar cifras oficiales de recaudación y número de espectadores de este film con *Ama Lur* y *El proceso de Burgos*, los dos títulos más destacados de esta época, para comprobar las diferencias. Mientras *Sabino Arana* reúne 4.094 espectadores recaudando 695.095 pesetas, *Ama Lur* consigue 147.921 espectadores (*El proceso de Burgos* 203.517) obteniendo una taquilla de 3.538.522 pesetas (30.275.678 pesetas para el documental de Uribe). Los datos han sido extraídos de; M. Pagola, "El "fracaso" del cine vasco", *Deia*, 17/9/1990.

de 1980 las negociaciones del Amejoramiento del Fuero, su particular régimen autonómico que será aprobado por el parlamento navarro en marzo de 1982.

Pero la actividad armada en Euskal-Herria no cesa sino que más bien se recrudece. ETA responde al referéndum de octubre del 79 que ha aprobado el Estatuto de Gernika con una campaña de violencia cuyos objetivos principales son las Fuerzas de Seguridad y los militares. El 28 de noviembre de 1979 caen tres guardias civiles en Azpeitia. En marzo del 80 la organización armada atenta en Madrid contra el general Esquivias. En febrero matan al coronel Saracíbar en San Sebastián y atacan a un convoy de la Guardia Civil en Izpaster que provoca la muerte de seis guardias y dos miembros de ETA. La respuesta del Gobierno a esta emboscada será fulminante. El general Sáenz de Santamaría será nombrado Delegado del Gobierno en Euskadi y se prepara la llegada al País Vasco de dos cuerpos especiales, los GEO y las UAR. Es entonces cuando ETA entra en una dinámica de acciones que van a ser cuestionadas por la población vasca. Tras dos "errores" lamentables, la muerte de un niño en Azkoitia y el atentado contra Ceferino Peña, acto del que la organización se "autocriticará" al reconocer su "equivocación", llega el secuestro y posterior asesinato de J. Ryan en febrero de 1981. La víctima era "culpable" de ocupar el cargo de ingeniero jefe de la central nuclear de Lemóniz. La Comunidad Autónoma Vasca contesta con una huelga general de protesta. ETA empieza a semejarse a ese coronel de García Márquez que de tanto luchar contra los militares había acabado siendo como uno de ellos.

La joven democracia española hace frente a esta compleja situación con un eficaz toque de "sensibilidad" política. La primera medida es instituir la tortura como práctica habitual en las dependencias policiales. El caso más trágico es el vivido por Joxeba Arregi, muerto en Carabanchel el 13 de febrero, -había sido detenido en Madrid diez días antes-, tras su paso por la Dirección General de Seguridad. El amasijo de carne en que ha quedado convertido Arregi después del infernal interrogatorio al que ha sido sometido, es abandonado en la celda convulsionado por ataques epilépticos entre sábanas manchadas de heces. El 13 de febrero muere en la enfermería de la cárcel. Las fotografías hechas al cadáver muestran, además de los grandes hematomas que surcan todo el cuerpo, los pies

hinchados ennegrecidos en las plantas por las quemaduras. La indignación en todo el País Vasco lleva a otra huelga general, la segunda celebrada en este mes tras el asesinato de Ryan.

La segunda medida del Ministerio de Interior es proseguir inalterablemente la represión callejera. Dentro de esta estrategia se enmarcan los violentos enfrentamientos con las FOP del 1 de mayo de 1980 en San Sebastián y Pamplona, la toma de la capital navarra para impedir la celebración del Aberri Eguna el 6 de abril de 1980, las brutales cargas policiales contra la Marcha pro-Amnistía en el verano de 1980 o la llegada a Bergara en marzo del 81 del cadáver del histórico dirigente de HB Telesforo Monzón, rodeado de tanquetas para impedir a toda costa el homenaje de los vecinos de la localidad.

A todo esto hay que sumar la actuación de elementos incontrolados que atentan contra personas relacionadas con la izquierda abertzale. El BVE (Batallón Vasco-Español) será el grupo más importante, sobre todo a partir de 1980. Febrero de 1981 es desde luego un mes clave para el posterior desarrollo político tanto del País Vasco como del Estado Español. Los monarcas españoles llegan en visita oficial a la Comunidad Autónoma Vasca el día 3 encontrando una fuerte oposición popular que culmina en Gernika, el día 4, cuando los electos de HB interrumpen el discurso del Rey cantando el "Eusko Gudariak" con el puño en alto. El día 6 aparece el cadáver de Ryan y el 13 muere Arregi. El 23 de febrero, el coronel de la Guardia Civil Antonio Tejero asalta el Congreso de los Diputados durante la investidura de Calvo Sotelo en un intento de golpe de estado dirigido en la sombra, al parecer, por el General Milans del Bosch, que no va a tener éxito. El fin del poder de la UCD parece cercano. La crisis económica, la actividad armada de ETA y la consiguiente reacción en los estamentos militares están marcando el fin de una época[400].

[400] Ese fin de época también le está llegando a ETA, por lo menos a la rama político-militar. A pesar de haberse puesto a favor del Estatuto, ETA(p-m) había seguido manteniendo una actividad armada importante centrada en los empresarios (tiros en las piernas de varios empresarios, secuestro de Suñer), acciones contra UCD (secuestro de Rupérez y atentado contra Ustarán) y otras como los atentados contra intereses turísticos. Pero EE cada vez se distancia más de esta línea y gradualmente se acentúan las críticas de los dirigentes de

En octubre de 1982 se celebran elecciones generales en todo el Estado, obteniendo el PSOE una cómoda mayoría absoluta seguido muy de lejos por AP. UCD sufre una auténtica debacle quedando reducida a una presencia meramente testimonial. En la Comunidad Foral de Navarra el PSOE también triunfa, aunque no puede quitarle el primer puesto al PNV en la Comunidad Autónoma Vasca. HB consigue en ambas comunidades el apoyo de más de doscientos mil votos, mientras EE ha de conformarse con cien mil. Así se inicia la larga era socialista.

En este contexto se presenta en septiembre de 1981 en el Festival de Cine de San Sebastián el segundo largometraje de Imanol Uribe, *La fuga de Segovia-Segoviako ihesa*. Tras el estreno de *El Proceso de Burgos*, Uribe lee un libro titulado *Operación Poncho-Las fugas de Segovia*, escrito por Ángel Amigo. La obra describe la espectacular aventura vivida por 29 presos de ETA encarcelados en Segovia que durante abril de 1976 en una operación planeada por la rama político-militar, se evaden del centro penitenciario tras la laboriosa construcción de un túnel que empezaba en los servicios y salía al exterior a través de un canal del alcantarillado. Después, con la ayuda de un comando de apoyo, llegan escondidos en un camión hasta la zona de Auritz, en la muga entre Francia y Navarra. En un acto de desidia difícil de entender, los mugalaris de la organización no se presentan para ayudar a pasar la frontera a los fugados. En vez de volver a Pamplona para contactar de nuevo con ETA, quizás la decisión más razonable dadas las circunstancias, los presos deciden intentar pasar a Francia por sus propios medios cegados por la

---

este partido hacia la lucha de los polismilis. Así, el 29 de febrero, poco después del golpe de estado de Tejero, ETA(p-m) anuncia un alto el fuego que obedece a una estrategia tendente a no favorecer movimientos involucionistas como el de Tejero. Los dirigentes de EE Bandrés y Onaindia inician en estos momentos con el Ministro de Interior español J.J.Rosón la vía de la reinserción social para los activistas que dejen las armas. La culminación a este proceso llega en septiembre de 1982 cuando ETA(p-m) VII Asamblea, los llamados zazpikis, anuncia su definitivo abandono de la lucha armada. Otro sector del grupo se opone a entregar las armas tomando el nombre de ETA(p-m) VIII Asamblea que rompe la tregua e reinicia la actividad armada. En 1984 los restos de este mar de contradicciones, los milikis, se incorporará a ETA(m).

proximidad existente con el país vecino. Allí, perdidos con ropa veraniega en unos montes envueltos en niebla y frío, irán cayendo en manos de la Guardia Civil todos los fugados exceptuando a cinco que lograrán alcanzar la libertad.

El libro de Amigo, ameno y profuso en datos, no en vano el autor era uno de los propios evadidos, cautiva a Uribe que enseguida ve una historia con muchas posibilidades de triunfar en el cine. El director vasco, una vez que se ha puesto de acuerdo con el escritor, parte a Madrid para buscar la financiación, pero quizás por los problemas habidos con su anterior producción sobre ETA no encuentra apoyos por ningún lado. Será entonces el propio Amigo quien dentro del País Vasco buscará ayuda entre gente aficionada al cine o personas directamente implicadas con los hechos, pasando, casi sin darse cuenta, a encargarse de la producción del film.

Tras un año de preparación del guión y una vez reunido el dinero suficiente para empezar la película[401], se inicia un acelerado rodaje que va a durar 14 semanas localizado principalmente en Donibane Lohitzun, -la entrevista que abre la película-, el colegio de los Escolapios de Tolosa, donde se recrea la cárcel y el túnel y Artikutza, población navarra cercana a Guipúzcoa que sirvió de marco a las secuencias finales de persecución por el monte. La zona original donde se desarrollaron los hechos, Auritz-Orreaga, se desechó por lo problemático de su carácter fronterizo[402].

---

[401] Ver todo lo relacionado con la financiación de esta película así, como el dinero recaudado en taquilla en la segunda parte de este estudio. (nota 32).

[402] Hay que tener en cuenta que esas secuencias se realizaron con una escolta permanente de la Guardia Civil. Un equipo así, cerca de la muga, hubiese podido crear algún conflicto. Por cierto, dentro del capítulo de las anécdotas destacar que el permiso para utilizar el equipamiento de la G.C. fue presentado el 23 de febrero de 1981. Por otra parte, la relación entre el cuerpo de la Benemérita y los "actores" resultó muy provechosa: "Durante un mes, la Guardia Civil, el equipo de rodaje y los actores -entre los que se encontraban algunos ex presos- reprodujeron una persecución en su día dramática. Así pues, había actores que hacían de fugados, la figuración de guardias civiles estaba compuesta en una gran parte por ex presos y antiguos exiliados -deseosos al parecer, de experiencias insólitas-, y los guardias civiles de verdad nos indicaban, cuando era necesario, cómo debían ser los

La filmación finaliza en junio de 1981 con el tiempo justo para el montaje definitivo que permita su estreno en el Festival de San Sebastián. El mismo Uribe reconoce que las prisas por intentar llegar a tiempo a la cita donostiarra van a tener sus consecuencias en la construcción definitiva del film. Toda la crítica reconoció que a un primer bloque magistralmente llevado y lleno de tensión dramática en el que se detallan los preparativos para la fuga, le sigue un segundo bloque, la huída y su posterior desenlace, en el que el ritmo se hace más lento y el lenguaje narrativo más incoherente[403].

Para paliar este defecto se eliminan para la versión definitiva del film quince minutos de la copia presentada en el certamen que duraba dos horas y ocho minutos. El corte resultará polémico porque en una de las escenas descartadas se llamaba, según muchos críticos, al abandono de la lucha armada. No hay que olvidar además que en las fechas en que se estrena la película, ETA (p-m) se halla en estado de tregua. En un tiempo increíblemente corto, Uribe ha pasado de personificar al cineasta defensor de las tesis de ETA militar y HB con *El proceso de Burgos*, a coquetear con las posturas de ETA político-militar y el partido que le representa, Euskadiko

---

movimientos de sus compañeros de ficción, estilo, saludos y otros detalles, que suelen ser importantes". Angel Amigo, "La aventura puede ser loca... pero el aventurero debe ser cuerdo", *Diario 16*, 31/1/1982. Véase en el Apéndice Documental, pág. 533, el texto completo.

[403] "LLegamos al Festival con la copia bajo el brazo, recién salida del laboratorio. Estuve montando durante todo el rodaje y casi rodábamos cronológicamente. La primera parte, los preparativos, la cárcel, el plan y más tarde la escapada, las detenciones. Los dos bloques se rodaron cronológicamente a la historia real y aprovechaba los fines de semana para ir montando lo que se iba haciendo. Cuando acabamos la película, en junio, al volver a ver todo el material para hacer el montaje definitivo, no encontramos con que, lógicamente, la primera parte estaba mucho más trabajada. Con la distancia de ese tiempo se ven las cosas con más perspectiva. De hecho, esa segunda parte, la fuga, el monte, las detenciones, se montó trabajando a doble jornada, para llegar al Festival de San Sebastián y se perdió de algún modo esa perspectiva. La opinión de la crítica coincidió, fundamentalmente, en que esa segunda parte era un poco lenta, en que se ralentizaba la historia, etc." Paco Avizanda, "Imanol Uribe. Hacer cine aquí", *Cuadernos cuatro vientos*, 1/6/1982.

Ezkerra.

> "Si no recuerdo mal habíamos hecho en el guión una frase que no dijera nada y que lo dijera todo precisamente para no complicar las cosas. La periodista le pregunta al fugado si iban a dejar algún día las armas y el protagonista decía que si las condiciones cambiaban pues ellos también cambiarían la forma de lucha. Era una forma diplomática de decir todo y nada, es decir así de simple. La idea inicial era ésa, no hacer apología ni defensa de ningún tipo"[404].

La frase puede ser muy ambigua, desde luego, pero también hay que reconocer que recuerda bastante a las tesis de "Pertur" en la VII asamblea. Si las condiciones cambian, del franquismo se pasa a la "democracia burguesa", cambia la forma de lucha, el arrinconamiento de las armas en favor de la acción política. Quizás ante la duda, la antigua militancia de Ángel Amigo en ETA (p-m) sirvió para decantar las sospechas a un terreno muy determinado[405].

Si la producción vasca realizada hasta ahora se había realizado en clave documental por motivos económicos y técnicos, aun detectándose tímidos intentos de dar el paso a la ficción, en *La fuga de Segovia* los términos se invierten y casi se puede hablar de una película de ficción documentalizada. En efecto, los hechos se reviven con una meticulosidad exagerada. La construcción de la tapa del túnel en los servicios, las linternas hechas con tubos de "redoxon", las estratagemas para sacar la tierra, los informes ya

[404] Entrevista con Ángel Amigo, 14/4/1992.

[405] Ángel Amigo fue amnistiado a finales de 1976 de una pena de 15 años de cárcel y varios sumarios pendientes. A lo largo del libro queda claro el protagonismo de la rama político-militar en la acción y la cercanía de muchos de los fugados a la figura de "Pertur": "En total, saldrían 12 polimilis, 5 milis, 4 troskos, 1 del FAC y 7 independientes." (pág 154). "La nota la enviaron a "Pertur" de quien varios de los que estaban en Segovia eran amigos personales o habían trabajado políticamente con él" (pág 155). Ángel Amigo, *Operación Pontxo-Las fugas de Segovia*, Hordago, Bilbao, 1978.

comentados de los propios guardias civiles, todo se plasma con una autenticidad que descansa en la presencia constante durante el rodaje de los implicados en la evasión:

> "Estábamos bastantes fugados en la película. Aparte de Patxi Bisquert, estaba Gaztelumendi, Mikel Unanue y gente que no participó pero que se le estuvo asesorando. (...) En principio, el director y el equipo artístico funcionaban siempre preguntando cómo era el vestuario, cómo comíais, cómo os levantabais, cómo ibais, cómo andabais. Recuerdo por ejemplo que en la película a la gente le chocaba la velocidad con que se pasea. Pues se pasea muy rápido en las cárceles por lo menos en aquella época. Y al director no se le ocurría que la gente pudiera moverse tan rápidamente. Había cosas como formas de disparar, de protegerse, de todo, que se les explicaba. De hecho mucho de su verismo y su realidad viene de ahí"[406].

Sin que se renuncie al componente aventurero de la historia, el toque realista que caracteriza al film le aleja de otros títulos destacados del género como *La gran evasión*, *La fuga de Alcatraz* o *Papillón*, aunque la publicidad del film vasco tienda, en un intento claro de rendir en taquilla, a asimilarse a ellos. Por esto mismo no hay un interés especial en componer un personaje que oscurezca a los demás. Aquí sobra un héroe a lo Clint Eastwood, Dustin Hoffman o Steve Mc Quenn enamorando a la pantalla. *La fuga de Segovia* es, en ese sentido, una película coral:

---

[406] Conversación con Ángel Amigo, 14/4/1992. Con respecto a Patxi Bisquert, él mismo cuenta su participación y su posterior evolución política en una entrevista publicada pocos años después del estreno del film: "... lo que te puedo decir es que yo no estuve en la fuga de la cárcel de Segovia, porque había salido unos meses antes. Estuve en la lucha armada, claro, y en la segunda fuga ayudé currando desde fuera. A partir de la VII Asamblea, cuando el llamado "desdoblamiento", milité en EIA, después en Euskadiko Ezkerra, y al final, por ciertas divergencias, acabé en Auzolan." Declaraciones de Patxi Bisquert en *Fotogramas*, 11/1984, núm. 1.702, pág. 51.

> "No hemos cuidado ningún protagonista ni hemos trabajado los personajes. Es decir, la idea era que el protagonista de la película fuera el grupo y de alguna manera pretendíamos que fuera una película colectiva"[407].

Hay, de todos modos, dos personajes que destacan del resto. Uno es el militante de ETA entrevistado por la periodista en Donibane Lohitzun. Está interpretado por Xabier Elorriaga y sirve como recurso para relatar la historia en flash-back. El otro es Iturbe. Interpretado por Mario Pardo, acapara la atención del público ya que, sobre todo en la primera parte de la película, se erige en líder del colectivo de presos. El construye el túnel, a él se le ocurre la idea de enfermar deliberadamente a "Laín" para evitar su traslado al hospital en vísperas de la fuga y él, finalmente, protagoniza la secuencia de la boda, secuencia, por otra parte, que responde más a ese rigor informativo que destila en todo momento el trabajo de Uribe que a una necesidad puramente narrativa del film[408].

El contenido político es más que evidente. Por más que los autores intentaran dirigir las miradas sobre todo a la faceta aventurera del relato, el trato cercano y humano dado a los personajes, tal como ocurría ya en *El proceso de Burgos*, empuja inconscientemente al espectador del lado de los fugados

---

[407] Estebe Riambau, "Entrevista con Imanol Uribe", *Dirigido por*, Diciembre, 1981, núm. 88, pág. 46.

[408] "Explicar que se estaba en cualquier caso mal -en la cárcel siempre se está mal- era un problema, porque escoger al azar cosas reales podía llevar a confusionismos. Elegimos la secuencia de la boda y de la juerga con la idea de mostrar un ejemplo de lo que hace que la cárcel sea mala independientemente de su régimen interno: la incomunicación, la imposibilidad de desarrollar un afecto con normalidad, la imposibilidad de moverse y escoger compañia, de viajar y estar solo.

Una boda en la cárcel es una de las cosas más tristes que me ha tocado ver, y el contraste con la barbarie de la celebración por el resto de los compañeros sólo es explicable por la necesidad de dar salida -pegando botes, cantando o con alcohol- a las frustraciones que los años de cárcel acumulan en los presos". Ángel Amigo, "La aventura...", op., cit.

y de la causa que defienden[409]. Debido a esto, la película sufrirá serios problemas de distribución en el Estado. Incluso será castigada, otra coincidencia con el primer largometraje del realizador vasco, con la retirada del premio especial calidad del Instituto de Cinematografía[410]. Con el tiempo, el premio le será entregado al productor estando al frente del ICAA, Fernando Méndez-Leite. Curiosamente, en 1981 fue el propio Méndez-Leite el encargado de elaborar un informe sobre las películas españolas de ese año para la concesión del premio especial calidad, colocando a *La fuga de Segovia* en primera posición. Su sugerencia fue rechazada. En 1986 el director del ICAA recordaba lo sucedido y sus inevitables consecuencias:

> "era un momento delicado y desconozco los motivos políticos que llevaron a aquel rechazo, pero evidentemente los hubo. (...) Ha sido un filme con muy mala carrera comercial debido a todas estas cosas y me consta que fueron muchos los exhibidores que no la llevaron a sus pantallas por miedo a que la ultraderecha les causara problemas"[411].

A pesar de todos los problemas, la película va a obtener una excelente acogida, ya se ha citado esa importante cifra de recaudación de 119.561.049 pesetas, que implica el

---

[409] "Yo creo que sí, que es una película que bajo la apariencia de una película de género y aventuras hay una opción política tomada, los buenos son los fugados.(...) Probablemente en aquella época para quitarle carne al asunto... hombre, intentamos compaginar ademas la carrera comercial de la película y la posibilidad de constituir una productora que pudiera seguir haciendo cine. Entonces tampoco había que cargar las tintas en el carácter político de la película". (Entrevista con Uribe, 15/6/92).

[410] En la actualidad las secuelas del golpe perviven en la mente de Amigo: "influyó en mi bolsillo porque me dieron una hostia de 20 millones con eso. Y luego me dieron 8, cuatro años después o sea que no salí muy bien parado. Fue un castigo del gobierno de la UCD a la película." Entrevista con Amigo, 14/4/92.

[411] Declaraciones de Fernando Méndez-Leite, *El Diario Vasco*, 2/7/86.

reconocimiento a un brillante trabajo basado en la autenticidad desprovista de alardes innecesarios y al perfecto control de los medios técnicos, patente en la calidad de la fotografía de Aguirresarobe, en el dominio del montaje o en el excelente rendimiento sacado a los actores. Por otro lado, el film obtuvo el Gran Premio de las Jornadas Cinematográficas de Orleans y el Premio de la Crítica de Internacional del Festival de San Sebastián.

Acompañando en el certamen donostiarra a la película de Imanol Uribe, aparece otra cinta vasca de ficción titulada *Siete Calles*. Se trata del primer largometraje de la productora Lan Zinema y está dirigido por Juan Ortuoste y Javier Rebollo. Tras una carrera centrada en la realización de cortos, -entre los que se pueden destacar *Carmen 3º G*, *Agur, Txomin*, o los documentales sobre Bilbao con guiones de Alvaro Gurrea y Santos Zunzunegui, *Bilbao en la memoria*, *Bilbao como un mosaico*, y *Bilbao mientras tanto*-, los dos cineastas se sienten con fuerza para intentar algo más serio. Las dificultades de la financiación se solventan a costa de ayudas de accionistas, de créditos y trabajos de publicidad que se encaminan a sacar adelante una película con un presupuesto de 20 millones de pesetas.

La idea inicial, realizar una comedia de costumbres tipo *Opera Prima*, se va complicando en una trama a la que se incorporan aspectos cercanos al thriller con el objetivo de lograr llamar la atención del público[412]. Y es aquí precisamente donde naufraga totalmente *Siete Calles*. El intento de unir el tema del triángulo amoroso formado por Joanna (Patricia Adriani), Tomy (Enrique San Francisco) y Esteban (Antonio Resines), con la historia de los cineastas que intentan filmar un documental sobre marginados y la trama del robo a la joyería del padre de Tomy, fracasa a lo largo de

[412] "Vuelvo a insistir en que nuestra preocupación básica era hacer una película comercial que nos permitiese hacer otra después. La siguiente condición era que el film no aburriese al espectador. De aquí este aspecto híbrido del film, hasta el punto de que lo que le queda del primitivo guión -su aspecto costumbrista- es lo que más falla en el film terminado." Andrés Hurtado, "Quiero hacer cine aquí, Entrevista con J. Rebollo y J. Ortuoste", *Contracampo*, enero/febrero 1982, núm. 27, pág. 17.

la película ya que no se logra ensamblar todo lo que va sucediendo en un hilo narrativo común.

> "Hay un problema de querer contar mucho y entonces se pierde. La historia de Malen, la historia del boxeador, la historia de Tomy, la historia de Resines, la historia de los chicos que hacen cine, y joder, entonces, claro, es un fregado..."[413].

A este problema de dispersión argumental hay que añadirle un fallido intento de crear una atmósfera sobrecargada, muy a tono con el cine negro, causante de situaciones inverosímiles y personajes delirantes. El caso de Malen, interpretado por Mariví Bilbao, es quizás el ejemplo más claro.

> "Luego el personaje de Malen, que ya no es que... es que es un personaje imposible. Además habla en euskera. La rareza de Malen, la casa que vive, de ser una vieja actriz de teatro, el decorado con los maniquíes y encima es la que habla euskera. Pero claro, es la hostia porque hay unas conversaciones entre Resines y ella que Resines muchas veces me comentaba que no podía, "es que tengo que decirle unas cosas con los maniquíes por la calle..." Es una puesta en escena un poco demencial"[414].

Las virtudes de *Siete Calles* hay que buscarlas más en la indudable calidad formal de la película, algo, como en el caso de *La fuga de Segovia*, inusual en obras debutantes. Por otro lado lo más interesante del film radica en su contenido. En primer lugar, la obra de Ortuoste y Rebollo inaugura una galería de personajes que encuentran en la asfixia un denominador común y que se va repetir con frecuencia en las

---

[413] Entrevista con Ortuoste y Rebollo, 23/7/1992.

[414] Ibidem. Si en el momento del estreno, los autores defendían la necesidad dramática de los monológos en euskera de Malen (veáse nota 53 de la primera parte de este estudio), en la actualidad, con más perspectiva, se asume sin problemas lo absurdo de la respuesta dada a la problemática del euskera en el cine.

películas vascas de estos años[415].

En segundo lugar, resulta gratificante dar con un film en 1980 que no sólo se aleja de la realidad política de Euskadi, sino que además tiene el coraje de ironizar sobre el tema. En un momento determinado, en medio de una escena entre Malen y Esteban, el sonido de una sirena se mezcla con la conversación que mantienen ambos. La inserción de un plano detalle en el que aparece un coche de policía de juguete controlado por un niño nos tranquiliza ante la más que posible irrupción en campo de las temibles FOP. En una de las secuencias finales, el grupo de cineastas presenta a un importante empresario extranjero su documental sobre los marginados. El comentario recibido coincidirá mucho con las críticas caídas sobre el trabajo de Ortuoste y Rebollo; "Ahí fuera seguimos muy interesados los problemas de aquí, de Euskadi. Esta película no nos dice mucho de eso".

Si la impresión de burla se hace evidente al ver esas secuencias, hoy en día desconciertan las explicaciones esgrimidas por los autores al comentar el asunto. O uno tiene el sentido del humor excesivamente desarrollado o la situación actual no está todavía para demasiadas bromas:

> "Bah, hombre, eso no cayó mal porque era una especie de autocrítica. Es decir, no queremos contar pero a la vez ya sé que esto no lo contamos... A la vez que te ríes de ello te justificas (...) Es como pedir disculpas. Tal vez tendríamos que hablar de esto pero no se nos pone en los cojones"[416].

---

[415] "... lo que sí existe muy marcadamente en los protagonistas, es una sensación de estar hasta los cojones de la ciudad y querer huir de ella. De aquí brota la inseguridad total de los personajes. En esto sí que creemos reflejar con fidelidad a un cierto sector de gente bilbaína, de los que el escepticismo podría ser su característica principal." Andrés Hurtado, "Quiero hacer...", op. cit., pág. 18. Películas posteriores como *La muerte de Mikel*, *Golfo de Vizcaya*, *Eskorpion* o *Ke arteko egunak* insistirán en este sentimiento de agobio existencial patente en la sociedad vasca.

[416] Ibidem. Si esta reacción actual desconcierta, la crítica de *Egin*, realizada poco después del estreno, asombra todavía más. Si el lector está esperando una defensa del cine militante y, lógicamente, un cruel ataque contra *Siete Calles,*

La pobre recaudación (7.899.337 pesetas) que obtuvo la película en taquilla frenaba en seco, de momento, la valiente iniciativa de atreverse a realizar un cine radicalmente opuesto a la norma impuesta por estos años en Euskadi.

El último estreno de 1981 fue un documental realizado por Fernando Larruquert y Juan Ignacio Lorente con la productora Lamia Film titulado *Agur Everest*. La historia de este film es realmente compleja y se inicia en 1974 con una expedición vasca al Everest que tuvo que retirarse a pocos metros de la cima debido a las malas condiciones ambientales. El material rodado por Fernando Larruquert no puede exhibirse por problemas técnicos que por otra parte habían sido solventados en una película sobre cierta expedición japonesa al Everest de los años setenta. Este documental, según recuerda el director vasco, había costado tres veces más que su film y la expedición juntos:

> "Entonces vimos que en el techniscope habían intercalado el formato de 16 milímetros. Y nosotros como lo vimos hecho pues incluso quisimos hacer unas pruebas, pero el técnico que llevaba eso murió ahogado. Y resulta que nosotros teníamos problemas para insertar lo que habíamos hecho de 16. Porque resulta que este técnico no sabía yo cómo lo iba a resolver. Luego nosotros consultamos a Technicolor de Londres, de Roma, y uno de los dos nos dijo que los japoneses habían hecho una máquina para solucionar el problema. Punto. Entonces hasta que se le ocurrió a un técnico catalán cómo resolver el problema, la película estuvo montada pero sin salir a la calle"[417].

---

se equivoca. La película es definida como "pequeño gran film" y se habla de "frescura narrativa" a la vez que se destaca el que haya habido alguien que, por fin, se haya atrevido a cambiar el decorado, olvidándose para siempre de la "verdes praderas". Mikel Insausti, "Crítica de *Siete Calles*", *Egin*, 16/1/1982.

[417] Entrevista con Larruquert, 22/7/1992.

Mientras, en 1980 se organiza una nueva expedición vasca al Everest que logrará llegar a la cima. En esta ocasión Larruquert no acude al Himalaya[418] y la aventura es filmada por los propios montañeros (Lorente y Zabaleta entre otros). Previamente Larruquert les había aconsejado que utilizaran el formato de 16 milímetros por el problema de la profundidad de campo y por mera manejabilidad. El material se lleva a revelar a Londres y se estropean 45 minutos de película por un descarrilamiento, algo que no había sucedido en ese laboratorio en cuatro años. La película con la expedición de 1980 no se puede montar sola y se decide montar junto el material de 1974 con el de 1980 "con lo cual se desvirtuaba la primera, se desvirtuaba la segunda y la tercera"[419].

La parte realizada por Larruquert, la más interesante cinematográficamente hablando del documental, es afrontada en principio con un cuidadoso plan que se viene abajo al contactar con la realidad que se presenta en Katmandú:

> "Yo me hice mi pequeña línea a seguir. Me informé muchísimo de Nepal. Todo lo que había me lo tragué. Hice un guioncito de lo que iba a ser Katmandú, Patán y Bhadgaon y me dije, "va a haber este tipo de planos, voy a rodar esto en tal época... y ya está". Y llegas a Katmandú y lo primero que se te hace es quedar la mente en blanco. Porque Katmandú parece, yo siempre ponía el mismo ejemplo, como los nacimientos que se hacen en navidades. Katmandú parece un nacimiento, algo que se ha inventado para el turismo. Donde hay unos tíos que tiran de personas o tiran fardos o hay montones de gente porque así lo exige el guión"[420].

El único planteamiento inicial respetado hasta el final será el de mantener a lo largo de toda la película un tono

[418] "Yo no pude ir. Bueno, me negué a ir. Todavía me arrepiento. Yo siempre apuesto a perder si te das cuenta." Ibidem.

[419] Ibidem.

[420] Ibidem.

humano, intimista, alejado de triunfalismos baratos[421]. Eso se consigue fundamentalmente en la banda de sonido que recoge continuamente impresiones de los expedicionarios en voz en off mientras la cámara muestra aspectos de la ascensión[422].

Pero Larruquert no se siente hoy plenamente satisfecho de los resultados cosechados en este aspecto. De primeras se desechó la utilización del sonido directo porque el realizador estaba sólo y además, "cada cuatro palabras, decían, por lo menos una vez, hostia". Entonces se recurre a jugar con el recuerdo de la experiencia y el cineasta, pasado cierto tiempo, reúne de nuevo a los montañeros, y les graba, uno a uno, para que no se puedan rectificar entre ellos y para ver "que desacuerdos puede haber entre lo que cuentan y la imagen que se ve". La estrategia de la espontaneidad falla por un error del propio Larruquert; antes de centrarse definitivamente en la banda de sonido "les enseñé demasiadas veces el copión montado"[423].

Los problemas de distribución y la opinión del realizador con respecto al papel de las instituciones ya se han comentado en la segunda parte de este trabajo. Fernando Larruquert se despide así, después de esta hermosa y dura experiencia, de la ingrata tarea de dirigir películas.

3.3. El lento afianzamiento. (1983).

---

[421] "Entonces yo estaba muy embebido y les tiraba mucho de ahí, en las facetas de tipo humano porque me parecía que eran personas, que no eran semidioses ni supermanes. Cuando te acercas al Himalaya y ves lo que es aquello, te das cuenta de que éstos tienen razón, que hay que tenerle mucho respeto a la naturaleza, que hay que andar con cuidado, que no hay que hacer el burro y que somos unas hormigitas. Y que nada de "atacar" la cima. Vamos a intentar la cima. Y que con esas palabras épicas, militares, grandilocuentes, no hay manera. El trato con la naturaleza era de relación." Ibidem.

[422] Valga como ejemplo del tono empleado en la película este texto extraído de la banda sonora: "cada uno de nosotros era un mundo y fuera de este mundo estaba el aire, ese aire que daba forma a nuestros pensamientos, ese aire que resbalaba por nuestra cara, ese aire que era tiempo, que era silencio, que éramos nosotros." (B.S.O. del film)

[423] Entrevista con Larruquert, 22/7/92.

Tras este prometedor inicio, hay que esperar a 1983 para certificar que la aparición de estas películas no es fruto de la casualidad, sino que se trata de la confirmación de una firme voluntad cimentada a lo largo de los últimos tiempos. A lo largo de este año, la actividad cinematográfica se extiende como una fiebre por la geografía vasca generando varias producciones que continúan el camino abierto en 1981.

Como consecuencia de este despliegue, el certamen donostiarra en su edición de 1983 presenta dos películas de la productora vasca Frontera Films, *Albaniaren konkista-La conquista de Albania* y *Euskadi, hors d'etat* (Euskadi, asunto de Estado). La primera, con un presupuesto que, por primera vez en la historia de la cinematografía vasca, alcanza los 100 millones de pesetas, es la auténtica estrella de la función y el espaldarazo definitivo del Gobierno Autónomo a su política artística. Tanto es así, que incluso se modificó el programa del festival, retrasándose 24 horas la exhibición de la película, para que el lehendakari Carlos Garaikoetxea pudiera asistir a la gala de estreno.

Producida por Luis Calparsoro y Ángel Amigo, el rodaje se inició en abril de 1983, prolongándose durante ocho semanas en diversos lugares[424]. La historia de este proyecto se inicia en los tiempos de cárcel de Ángel Amigo. Allí, leyendo una enciclopedia de la historia de Navarra, encuentra unos párrafos sobre una expedición a Albania. Posteriormente se documenta más acerca de este hecho, -una obra de Rubio i Lluch será la fuente documental más importante-, quedando fascinado por la aventura de estos soldados vascos en tierras de oriente:

> "Me atraía la historia de un grupo de tipos que hacen un esfuerzo extraordinario por conquistar la dote de su jefe y va el jefe y muere en la batalla final con lo cual todo deja de tener sentido. Me

[424] Las escenas de la corte navarra se rodaron en el castillo de Loarre (Huesca). En Artikutza, el mismo paraje elegido para las secuencias de *La fuga de Segovia*, se filmó una cacería. El inicio del film, que recoge la muerte de Pedro Lasaga, en la torre de Zeligüeta. El embarque de la expedición en Motrico y Albania se localizó en las Bardenas Reales de Navarra.

> atraía ese esquema dramático de ser tan lógicos, de hacer una cosa tan bien hecha y tan lógica como es una operación militar de conquista de un territorio tan lejano y que al final la consecuencia es que en sí mismo se convierte en no-objetivo"[425].

Ángel Amigo escribe un guión en colaboración con Arantxa Urretavizcaya ofrecido a Imanol Uribe, primero, y a Olea, luego, rechazando el proyecto ambos. Después entra en contacto con Alfonso Ungría que accede realizar la película tras aclarar ciertos matices:

> "El origen de esta película era un guión muy farragoso, larguísimo y muy de película histórica. En realidad era una película que parecía un guión sobre unas figuras históricas como las que hacía el cine español en los años cincuenta, sobre Cristóbal Colón y Hernán Cortés con unos personajes maravillosos, con la espada y tal, unos héroes que llegaban a Albania y que eran la hostia. Aquello era un horror, sinceramente, aunque le moleste a alguno.

[425] Conversación con Ángel Amigo, 14/4/1992. La historia de los soldados navarros en Albania transcurre en la segunda mitad del siglo XIV. Tras la paz de 1365 entre Navarra y Francia, el infante don Luis, hermano del rey navarro Carlos II, contrae matrimonio con Juana de Sicilia, duquesa de Durazzo y heredera del reino de Albania. Perdida toda aspiración en suelo francés, Carlos II apoya una expedición militar que ayude recuperar la dote de la duquesa y además consolidar la posición del reino pirenaico en otras tierras. En la primavera de 1376 emprende el viaje por el Mediterráneo la Compañia navarra, nutrida por "cuatrocientas personas con víveres y armas". Se sabe con certeza que lograron tomar Durazzo y que justamente entonces murió Don Luis. La duquesa no debió perder el tiempo y casó con Roberto, duque de Artois. Quedó así la Compañia alejada de su país, sin jefe y sin recursos para regresar, lo que les llevó a deambular por Grecia guiados a partir de ahora por Urtubia y Coquerel, (Pedro de Lasaga, la mano derecha de Don Luís había regresado ya a Navarra poco después de la muerte del infante), conquistando Corfú, Tebas y fundando un principado navarro en Grecia que duraría hasta 1402. Lacarra, Jose María, *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1975, págs. 403-405.

> Entonces ese guión que tenían se lo ofrecieron a Uribe y Uribe salió corriendo. No quiso hacerlo. Entonces me lo dieron a mí y yo dije que yo me lanzaba a cualquier cosa pero si podía controlar el asunto, es decir, si yo podía reescribir el guión"[426].

La intervención de Ungría en el guión definitivo consigue eliminar esta grandilocuencia histórica y crea además un conflicto dramático, paralelo a la aventura de la Compañía, en el que se contrapone el idealismo del joven Pedro de Lasaga (Chema Muñoz), a la experiencia y el desencanto de Don Luis (Xabier Elorriaga). La veneración que siente el joven Pedro por Luis se trastoca lentamente en decepción al comprobar que el infante está más cerca de la tierra de los hombres que del cielo de los héroes. Del mismo modo, el contraste de los sueños caballerescos de Pedro con la cruda realidad de la guerra, constituyen todo un proceso de aprendizaje vital llevado con acierto por Ungría.

Lástima que este nivel no defina a la película en su globalidad. Si el film tiene un buen arranque en el que se caracteriza correctamente a los personajes llevando con buen pulso narrativo los preparativos de la expedición, el relato pierde fuerza precisamente cuando las tropas navarras llegan a Albania y deambulan a la búsqueda de un enemigo "invisible"[427].

---

[426] Entrevista con Alfonso Ungría, 6/5/1992. Este cineasta madrileño al entrar en contacto con Amigo tenía ya a sus espaldas una dilatada producción cinematográfica dentro del cine español de la que cabe destacar películas tan interesantes como *Gulliver* o *Soldados*. También realizó para televisión española la serie *Cervantes*. De familia vasca, su irrupción en el cine de Euskadi supone, como en el caso de Ezeiza, Olea o Uribe una oportunidad para encontrarse de nuevo con sus raíces.

[427] El propio Ángel Amigo reconoce hoy en día fallos de ritmo en la película y recuerda conversaciones con Ungría para conseguir eliminar minutos sobre todo en la última parte: "Yo discutí bastante con el director. Le respeté el corte final, pero está larga (...) Yo creo que se empieza a perder en Albania. Ahí creo que debía haberle metido tajos por todas las esquinas" Entrevista con Ángel Amigo (14/4/92.) La versión que se presentó en el Festival era todavía más larga que la que se distribuyó posteriormente. La copia del estreno duraba unas

Este esquema, genialmente resuelto en *Aguirre, la cólera de Dios* de Werner Herzog, fracasa totalmente en la película de Ungría. Si en la primera, la imposible búsqueda de Eldorado lleva a los hombres de Aguirre a lanzarse a la deriva de un río eterno envolviendo al espectador en un lirismo enfermizo que impregna todos los planos, en la segunda, los tiempos muertos rompen el relato una y otra vez impidiendo que la tensión dramática vaya creciendo en busca de su clímax final.

Como viene siendo habitual en el cine producido en estos años, el contenido va a ser examinado con lupa por la crítica y la película será inmediatamente interpretada como una metáfora de la realidad política vasca del momento:

> "Si a esto añadimos alegorías como el recorrido inicial de la cámara por la armadura, la búsqueda de un enemigo invisible, el paralelismo entre el caballero/ángel, la campesina albanesa que en su desesperación se inmola con una hoz, el niño que observa algo que le es ajeno, la alusión a la "guerra santa" contra los "mercenarios" o la iglesia confiriendo el beneplácito... tenemos las claves sobre las que se han construido una reflexión política de la situación de Euskadi, hoy"[428].

---

dos horas y cuarto. Esta versión, realmente insufrible, quedó, tras cortar fundamentalmente en la parte del viaje de la Compañía por el Mediterráneo, en la copia definitiva de 113 minutos.

[428] Lluis Miñarro Albero, "Crítica de La conquista de Albania", *Dirigido por*, febrero de 1984, núm. 112, pág. 69. Unsain y Santos Zunzunegui están de acuerdo en esta apreciación en sus respectivos trabajos sobre el cine en Euskadi. Zunzunegui insiste años después en una comunicación leída durante unas jornadas de cine de autonomías celebradas en la Universidad de Santiago de Compostela: "... bien edificando ambiciosas parábolas sobre la Euskadi contemporánea en La conquista de Albania (1983) film que, al alimón, Angel Amigo como guionista y productor (...) y Alfonso Ungría como director, intentaron describir la aventura nacionalista radical como persiguiendo un objetivo inexistente." Santos Zunzunegui, "Del "cine basco" al "cine en el País Basco", Memoria de Actividades, 1990-1991, Aula de Cine, Universidad de Santiago de Compostela, págs. 101-108.

Ciertamente a lo largo de la película hay frases que se prestan a la suspicacia y más en una sociedad tan sensibilizada como la vasca. Por ejemplo, al principio del film, Luis dice a un todavía ingenuo Pedro que no se haga ilusiones, que la guerra tan sólo "es luchar y ganar". Las tácticas militares que ordena Luis a sus hombres recordaron a muchos la forma de actuar de ETA[429]. Parecidas reacciones pueden causar la locura de Urtubia al no encontrar enemigos y la actitud de Luis que responde a las ansias de lucha de Pedro con desesperanza: "Luchar, ¿contra quién? Nadie puede querer morir por defender esto." La matanza de campesinos que lleva al idealista Pedro a cuestionarse la validez de la lucha[430] y la batalla final en la que los albaneses surgen de la niebla, reforzando esa idea de enemigo inexistente y en la que Pedro, ante la orgía de sangre y horror, se desprende para siempre de sus sueños de guerra, refuerzan esos paralelismos con la actualidad de Euskadi.

Los autores, aun reconociendo que la película admite distintas lecturas, negaron categóricamente cualquier intencionalidad deliberada en dar al guión un simbolismo que refleje la idiosincrasia de Euskadi hoy, y menos, una crítica a la actividad armada de ETA:

> "Luego he leído que lo han interpretado como una parábola como la inoperancia de la lucha de ETA militar. Me sorprendió una barbaridad. (...) ¿Me pudo influir algún tipo de paralelismo? Posiblemente, pero realmente nunca en ningún momento me planteé hacer una crítica a Herri Batasuna o a ETA militar. Una vez más decidieron por mí. (...) Ahora, forma parte, ya está incorporado a la

[429] "Es mejor actuar en pequeñas escaramuzas por lugares distintos. Si atacamos y nos retiramos con rapidez podremos dispersar y confundir al enemigo hasta que podamos presentarle batalla. Golpearemos aquí y allá antes de que puedan darse cuenta." (Banda Sonora Original del film)

[430] Pedro: "no quiero participar en esto" // Luis: "no podrás evitar los atropellos, seguirás siendo un hombre de guerra. En el futuro no sabrás hacer otra cosa, no es fácil escapar al destino."(B.S.O.)

película o sea que ahí está"[431].

La conquista de Albania, concebida y apoyada como la gran apuesta del Gobierno Vasco, resultó un fracaso sonado en su vida comercial. Sus ingresos en taquilla fueron ridículos para la expectativas creadas (31.092.223 pesetas) y el recibimiento que le dispensó la crítica fue realmente duro. Quizá gran parte de la culpa la tenga la desafortunada propaganda que se hizo del film, gracias a la cual el público esperaba grandes ejércitos y batallas, cuando en realidad, ante todo, se trata de una historia de tono casi intimista, bastante alejada del espectáculo de las superproducciones de corte americano[432]. Si la crítica estaba acertada al hablar de problemas de ritmo, se equivocaba al hablar de escamoteo en la escena de la batalla de Durazzo. Era la publicidad del film la que había sugerido la desmesura. Los autores, en realidad, habían sido demasiado respetuosos con la historia. El trabajo de Ungría, por la indudable calidad de la propuesta, merece hoy en día una revisión menos apasionada.

La otra película de Frontera Films estrenada en el Festival de San Sebastián, *Euskadi hors d'etat*, es un documental dirigido por el norteamericano de ascendencia irlandesa Arthur Mac Caig, que narra la historia del País Vasco desde la guerra civil hasta el inicio de la era socialista. Ya con anterioridad, este cineasta había realizado una obra de corte similar ambientada en Irlanda titulada *Patriot game*. En realidad el proyecto es una coproducción entre la productora vasca y Dhatana, una productora francesa, figurando en los títulos de crédito como productores Ángel Amigo y Philippe d'Ovidio.

A un exhaustivo proceso de acercamiento a la realidad del

---

[431] Conversación con Amigo, 14/4/92.

[432] "Eso es lo que más fastidió a *La conquista de Albania*. Fue una equivocación, un poco del productor, de Angel Amigo y de la distribuidora. Yo ya el título quería cambiarlo. Porque *La conquista de Albania* daba una imagen de película grandiosa y épica que luego la película no era. Y luego esa cosa de énfasis... ¡la gran Compañia navarra! Daba una imagen que aquello parecía Ben-Hur. Y la película no trataba de eso." Entrevista con Alfonso Ungría, 6/5/92.

país en el que se realizan entrevistas, -se maneja material filmado de archivo o se estudia la música autóctona para elaborar la banda sonora-, le siguen cuatro semanas de rodaje, once horas de filmación y un trabajo de seis meses de montaje que da como resultado un film que combina perfectamente valiosos testimonios de personajes implicados directamente en el proceso político vasco con interesantes imágenes que sirven de marco explicativo al retrato que Mac Caig realiza de Euskal Herria.

Entrar en el debate de la objetividad ante un trabajo de estas características implica penetrar en un terreno sumamente resbaladizo. Por de pronto es obvio que el autor se decanta del lado nacionalista denunciando la represión que se ha cebado sobre el pueblo vasco tras la guerra civil. Francamente, un enfoque que no contemplara la denuncia de la actuación política española sobre Euskadi tras la guerra del 36 y durante la transición, época que aborda el film, hubiese dificultado el estreno ya no sólo en el País Vasco sino en cualquier lugar civilizado del planeta.

Partiendo de este hecho hay que reconocerle al director estadounidense un esfuerzo por dotar a su trabajo del máximo de objetividad posible. Un ejemplo claro; al comentar los resultados electorales de octubre del 79, en el referéndum para la aprobación del Estatuto, se dice textualmente que "respondiendo a la llamada de ETA(m) 40% de los vascos boicotean las elecciones". Igualmente, cuando se trata el asesinato de Ryan, el ingeniero de la central de Lemoiz, la voz en off comenta que el atentado de ETA "produce una enorme desaprobación". La opinión pública de la izquierda radical abertzale, al analizar este atentado diría seguramente, como han hecho recientemente con el secuestro de Julio Iglesias Zamora, que este rechazo popular no es más que el resultado de una campaña de intoxicación. Igualmente los enemigos del entorno de KAS y alrededores, buscarían mil razones antes que reconocer el peso de la llamada de ETA(m) en la fuerte abstención de octubre del 79.

Pero este mismo afán objetivo lleva a veces a un efecto contrario al perseguido. Y es que en el documental hay también declaraciones de guardias civiles y policías nacionales. La iniciativa, imprescindible para conocer de verdad el sentimiento de todos los actores que participan en esta

tragedia, se torna en caricatura en un momento determinado, ése en el que el guardia civil encuestado en medio de una batida declara lo siguiente: "ETA lo que pretende hacer es una especie de guerra. Nosotros todo lo contrario, a nosotros nos gusta la paz y evitamos la guerra. Por eso nos comportamos como tal"[433]. Al permanecer todavía reciente en la memoria del espectador la intervención de Eva Forest sobre la tortura, los pormenores del caso Arregi o la angustiosa vivencia de Izaskun Arrazola en los cuartelillos contada por la propia víctima, los buenos deseos del guardia se empañan quedando convertidos en un chiste de mal gusto.

Como en anteriores ocasiones en la carrera de Amigo la película fue acusada de hacer apología del ideario defendido por los polismilis. Se basaban estas críticas en señalar la nutrida presencia de miembros de ETA(p-m) a lo largo del documental. Viendo detenidamente el documental el argumento parece excesivamente rebuscado y la verdad es que no parece que Mac Caig se decante por alguna de las opciones nacionalistas. Ángel Amigo, de todos modos, da su versión años después de este estreno:

> "Esa fue otra de las historias... Me llamó la atención porque en realidad no intervine para nada, para nada, en las gestiones que hizo el director para conseguir entrevistas.(...) Luego me enteré que el director había conseguido una entrevista con ETA(m) en aquel momento pero que por no sé qué líos no pudo hacerla. (...) Lo cierto es que si se utilizó más a ETA(p-m) para las entrevistas era porque siempre ha sido gente más accesible para la prensa.(...) Y los de ETA(p-m) que salen era octavos, ni siquiera eran de la VII Asamblea, de los que acababan de dejar. Es decir los que salen, al cabo de un año se integraron en ETA(m)"[434].

---

[433] Banda sonora original de la película.

[434] Entrevista con Ángel Amigo, 14/4/1992. Curiosamente, el tono político dado al film no convence en absoluto al propio Amigo que cuestiona en la actualidad el resultado final obtenido por el cineasta americano: "A mí no me gusta esa película. En el planteamiento ideológico la visión es muy

Es en suma *Euskadi hors d'etat*, un trabajo de indudable interés que basa todo su atractivo en el valor de los documentos expuestos[435] y en el rigor que caracteriza al montaje del material filmado. Por desgracia, al escapar del terreno de la ficción, lo que realmente prima ahora en la producción vasca, el trabajo de Mac Caig no conoció una vida comercial acorde a los méritos del resultado logrado.

También en la edición de este año se estrenó una proyecto realizado por Eloy de la Iglesia con la productora Opalo Films, colaborando durante el rodaje en Euskadi una productora vasca, Gaurko filmeak. La película, titulada *El Pico*, no está considerada dentro del "cine vasco" ya que ni tiene ayudas de la Administración Autónoma ni la productora radica en Euskadi. Todo un alivio para la práctica totalidad del mundillo cinematográfico pues el cine de este director zarauztarra se ha hecho acreedor, desde siempre, de una repulsión generalizada entre todos los sectores vinculados a la industria. Cineasta de izquierdas para la prensa de derechas, autor de discurso fácil y demagogo para la crítica de izquierdas, vasco lejos de su tierra, cronista fascinado por el mundo de la droga, los bajos fondos y la homosexualidad, Eloy de la Iglesia representa como pocos el caso del artista fuertemente repudiado, situado en tierra de nadie.

Tras una carrera unida al escándalo con títulos como *Los*

---

confusa, viene con un esquema muy irlandés. Hay todo un sector de población que no aparece reflejado en la película, toda la parte no nacionalista no existe en toda la historia que presenta. Y eso está ahí y no aparece para nada. Tiene testimonios muy buenos, muy interesantes. Pero como conjunto, como concepción, él mismo estaba muy confuso." Ibidem.

[435] Gran parte del peso del film lo lleva el material manejado por el autor. Los personajes entrevistados, en general tienen un gran interés. Destacan los comentarios de los etarras, el conmovedor y escalofriante testimonio de Izaskun Arrazola, las palabras de los policías nacionales y guardias civiles, etc. Las imágenes, igualmente, mantienen alto el nivel de calidad y por tanto de expectación en el espectador. Desde las iniciales, centradas en los años de la guerra civil, a las realizadas en super-8 en la época de la transición, con el emotivo recibimiento a los primeros amnistiados o las dantescas escenas de represión policial en las calles del País Vasco.

placeres ocultos, *El sacerdote*, *El diputado*, *La mujer del ministro* o *Navajeros*, De la Iglesia se traslada a Euskadi para rodar una película envuelta en la polémica desde el inicio. Y es que *El Pico* con guión del propio de la Iglesia y su colaborador habitual Gonzalo Goikoetxea, relata la historia de amistad y de adicción a la heroína entre Paco y Urko, uno hijo de un comandante de la Guardia Civil y el otro de un diputado abertzale[436]. A la vez, la relación entre el comandante y su hijo ahonda en el tema de la represión subyacente al entorno familiar, algo que al autor parece interesarle bastante más que la represión política tan en boga en estos años dentro de la cinematografía vasca, aunque no obstante aparezcan ciertos guiños muy significativos sobre el tema[437].

El largometraje, sin llegar a los extremos de su frustrado proyecto *Galopa y corta el viento,* que se centraba ni más ni menos que en los amores entre un guardia civil y un

[436] Paco está interpretado por Jose Luis Manzano y Urko por Javier García. El director sabe sacar el máximo partido a la naturalidad de los dos jóvenes actores. El papel del comandante Torrecuadrada recae en el siempre eficaz secundario Jose Manuel Cervino, que al igual que en *La fuga de Segovia* realiza un excelente trabajo. Finalmente, el papel del diputado abertzale recae en el polifacético Luis Iriondo, uno de los promotores de la serie *Ikuska*, que además de interpretar, elabora la banda sonora del film. Este papel estuvo a punto de ser llevado a la pantalla por Juan Mari Bandrés, el destacado miembro de EE.

[437] El papel de la Guardia Civil es muy cuestionado a lo largo de la película. Hay escenas de torturas y alusiones a actividades poco legales, como secuestrar a algún sospechoso y llevarlo a algun lugar discreto para sacarle la información necesaria. Un momento impagable, al tocar ya la realidad política del momento, es ése en el que un superior del comandante Torrecuadrada apacigua a su subordinado haciendole ver las "virtudes" de los socialistas; "Ya ve que el gobierno socialista trata de llevarse bien con nosotros. El Ministro de Interior se pasa el día haciéndonos alabanzas y Felipe González también. Vamos, que se nos elogia más que cuando estaba el Caudillo". Eloy de la Iglesia, un tanto ingenuamente, intenta salvar al comandante mostrándolo como un individuo que desconoce las actividades "clandestinas" de la Guardia Civil y que no comparte ciertos métodos como los malos tratos a los detenidos. Por otra parte, la imagen del bando opuesto, el abertzale, recibe un tratamiento más sosegado y no puede decirse que en la película salga ni dañado ni beneficiado.

joven abertzale, cuenta con secuencias francamente indigeribles para estómagos delicados y mentes conservadoras. Todas las escenas con jeringuillas de por medio, el ménage à trois entre los dos amigos y la prostituta, la evidencia de que Paco se ha acostado una vez con el escultor -un siempre excelente Quique San Francisco- para conseguir dinero, son momentos de una crudeza inédita en la etiqueta "cine vasco". La prensa de izquierdas condenó de nuevo el trabajo de Eloy de la Iglesia. En las páginas de *Egin*, el crítico califica el film de "pastiche tendencioso", añadiendo indignado que "decir que esta película es vasquista me parece poco menos que insultante"[438].

La verdad es que *El Pico* se resiente en muchos momentos de ese toque vulgar tan frecuente en la obra de este polémico cineasta. El atentado de ETA contra el comandante Torrecuadrada, ambientado por una banda sonora que deja oir la melodía del "Que se vayan" tocada en tono verbenero es todo un canto al mal gusto. El mismo punto de partida, relacionar de algún modo a los dos sectores más enfrentados de la sociedad vasca, presupone una tendencia deliberada al escándalo gratuito.

Pero es cierto que el film ofrece muchos momentos de gran intensidad dramática y lograda hechura técnica. Por ejemplo, la escena del cumpleaños de Paco, -resuelta con una toma que presenta toda la habitación-, sucediéndose una tras otra en el mismo plano, la foto familiar de rigor, la llamada telefónica de la abuela, o el brindis, que da a entender, con habilidad, la distancia entre el mundo real de Paco y el mundo que su padre quiere para él. Y la culminación del cumpleaños, con el "regalo" de una puta en la fabulosa escena del burdel al que el padre lleva a su hijo como un ritual iniciático cuando en realidad el espectador sabe ya de sobras el camino que ha tomado Paco. Igualmente, la secuencia del bebé de los traficantes que sólo deja de berrear cuando toma el chupete atiborrado de polvo blanco. O el montaje paralelo de las torturas en el cuartelillo para conseguir información sobre el paradero de Paco con la lucha de éste por superar el mono y desengancharse. También el proceso de autodestrucción de los

[438] Mikel Insausti, "Crítica de *El Pico*", *Egin*, 18/9/1983.

dos amigos funciona perfectamente a lo largo de la narración, al igual que esa sensación tan frecuente en el cine de Euskadi de que el ambiente ahoga, sobre todo en el caso de Paco, que al fin y al cabo es el "extranjero".

Por más que fuera vapuleada por todos lados, el éxito de *El Pico* es incuestionable. Según datos oficiales de 1989, dentro de la producción vasca tan sólo *La muerte de Mikel* supera al film de Eloy de la Iglesia en recaudación[439]. Debido a esto, la película conocerá una secuela al año siguiente, *El Pico II*, que no va a gozar del éxito de la primera entrega.

A la vez Pedro Olea, director bilbaíno con una larga trayectoria artística en el cine español[440], regresa al País Vasco para realizar un proyecto ambientado en la Navarra del siglo XVII que va a titularse *Akelarre*. Durante los seis años que separan a *Un hombre llamado Flor de Otoño* de este film, Olea enlaza encargos de publicidad con la elaboración de un guión profusamente documentado y escrito en su versión definitiva con Gonzalo Goikoetxea sobre la brujería vasca. Este largo paréntesis le permite replantearse su carrera profesional y cumplir, además, con un sueño que arrastraba su memoria desde la infancia:

> "Bueno, *Akelarre* nace cuando yo soy muy crío, cuando casi no sé que existe el cine, a lo largo de unos veranos con mis hermanos en un caserío. Recuerdo que

[439] En la relación de cincuenta películas españolas de mayor recaudación desde su estreno hasta el 31/1/1989, la película de Uribe aparece en el lugar 11º con 282.743.270 pesetas mientras que *El Pico* aparece en el 25º con 221.821.254 pesetas. No hay otra producción vasca en la lista. (*Cinematografía. Datos estadísticos año 1989*, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, núm. 19, Madrid, 1991, pág. 145.)

[440] Pedro Olea sale de la Escuela Oficial de Cine en 1964 debutando como realizador en 1967 con *Días de viejo color* que obtendrá el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor director novel. Su consagración llega en 1970 con la excelente *El bosque del lobo*, a la que seguirán otras producciones de éxito como *No es bueno que el hombre esté solo*(1970), *Tormento*(1974), *Pim, pam. pum... ¡Fuego!*(1975) y *Un hombre llamado Flor de Otoño*(1978), última colaboración con José Frade antes de integrarse a la producción vasca con *Akelarre*.

> un primo nuestro, paralítico, gordo y algo esperpéntico, nos juntaba a los críos alrededor del fuego y nos contaba historias de crímenes y brujas... (...) En este sentido, siempre me han interesado los orígenes de una leyenda y géneros como los de terror o cine fantástico y mi experiencia con *El bosque del lobo* quise aplicarla de nuevo a mis recuerdos de brujas vascas de infancia, averiguando cómo eran en verdad esas mujeres y cómo se origina la leyenda"[441].

Solucionados los problemas financieros, en julio de 1983 se inicia el rodaje en Uztegi, dentro del mismo valle de Araiz donde transcurrieron los hechos, estrenándose el film a principios de 1984. El presupuesto va a ser de 94.259.200 millones de pesetas. Para ayudar a soportar esta elevada cifra la productora de la película, Amboto Producciones, cuenta con ese 25% del Gobierno Vasco a fondo perdido (15.376.350 pesetas) y con otro 25% otorgado por el "especial calidad" del Ministerio de Cultura. Su rendimiento en taquilla será muy alto (91.172.760 pesetas), cifra sólo superada por tres películas de producción vasca, *La muerte de Mikel*, *Tasio* y *La fuga de Segovia*.

La acción de *Akelarre* se desarrolla en un pequeño pueblo controlado por el jauntxo local, Don Fermín de Andueza, interpretado brillantemente por Walter Vidarte. Un grupo de campesinos liderado por el joven Unai, -un Patxi Bisquert que tras su breve aparición en *La fuga de Segovia* empieza a despuntar como uno de los actores de más proyección en la cinematografía vasca-, se oponen cada vez con más fuerza al cúmulo de privilegios que atesora el señor del lugar. Este, para hacer frente a los descontentos, desata con la complicidad del párroco una campaña para "desenmascarar" a las brujas que habitan entre las gentes con el objetivo de crear un estado de psicosis y delación que destruya la cohesión del pueblo. Para ello se sirve de chantajes, engaños y de la colaboración de un cruel inquisidor llegado de Castilla (José Luis López Vázquez), un integrista católico aquejado de

[441] Anna Llauradó, "Pedro Olea habla de *Akelarre*", *Dirigido por...*, marzo de 1984, núm. 113, pág. 22.

paranoia aguda, maestro en poner en boca de sus víctimas, gracias a la inestimable ayuda de los más refinados métodos de tortura, las declaraciones más aberrantes que se puedan imaginar.

Hay que agradecer a Olea que tuviera la madurez humana y política suficientes para no caer en la típica historia de brujos y brujas abertzales "buenos" contra inquisidores y soldados españoles "malos". Escapando de la tentación de filmar un western con el peculiar tratamiento maniqueo de este género, Olea ahorra lecturas históricas simplistas y consigue un relato plenamente logrado por lo menos en aspectos de contenido. El inquisidor, un canalla redomado, no simboliza la represión española sobre tierras vascas. El tan sólo es una herramienta que utiliza el cacique local, el verdadero represor, para lograr sus propósitos. El culpable de las acusaciones, de los encarcelamientos y de las torturas que sufren sobre todo Garazi (Silvia Munt) y Amunia (Mari Carrillo) es el propio pueblo que entra en el juego del señor de Andueza por miedo, unas veces, y por codicia, otras.

Akelarre, en suma, podría calificarse como un film que politiza el mito. Además de las referencias al poder del jauntxo, Olea también remarca en su película la diferencia del ser vasco frente al español, pero lo hace sin caer en el panfleto, basándose en la historia de Navarra que en el momento de desarrollarse la trama, era un reino al que sólo le quedaba el orgullo tras haber perdido la independencia a principios del siglo XVI. El encuentro del inquisidor con las autoridades del pueblo ilustra este detalle con claridad:

> *Inquisidor*: Quiero agradeceros señor de Andueza, vuestro celo en la defensa de la pureza de la fe católica. Lástima que sólo enviarais vuestro informe al Consejo Real.
> *D. Fermín de Andueza*: Somos navarros. El Consejo Real es nuestro órgano supremo de justicia.
> *I*: No he querido heriros. Los hombres de esta tierra gozáis de fama por vuestra independencia pero estoy seguro de contar con vuestra ayuda.
> *F.A.*: La tendréis, podéis estar seguro. Si algo nos une a navarros y castellanos es la fe católica. Al igual que el rey Felipe, que también lo es de nuestro reino, por

defenderla no repararemos en nada.

I: ¿Y vos, qué decís? Conozco ya la opinión de Don Fermín y la del cura párroco. Como prior de un monasterio que según mis informes goza del fervor popular entre los lugareños, algo tendréis que decir sobre el problema.

Prior: En estas tierras siempre hemos oído hablar de brujas. Efectivamente, en los últimos tiempos los murmullos y los comentarios han aumentado. (...) De cualquier manera pienso que el problema se ha exagerado. Nuestras gentes son muy particulares, conservan todavía muchas de sus viejas costumbres. Pero son buenos cristianos.

I: Según mis informes no parecen serlo tanto...

P: ¿De qué lugar sois licenciado?

I: Nací en una Villabedra una aldea burgalesa, pero cursé estudios en Alcalá.

P: Son lejanas tierras. En mi juventud pasé por Alcalá. Una ciudad brillante. De nombre árabe si no me equivoco...

I: No os equivocáis.

P: Los nombres de nuestros pueblos y ciudades son todos éuscaros. No tenemos conversos como en Castilla o Aragón. Aquí no necesitamos certificados ni tribunales especiales[442].

Akelarre no va a levantar de todos modos la polvareda política de los dos primeros trabajos de Uribe. Las críticas a su pretendida demagogia carecen de fundamento ya que si de algo hace gala la película es de un exceso de documentación que a veces hasta puede ser perjudicial para el desarrollo de la acción. Largas entrevistas con Caro Baroja y la consulta de la obra de especialistas en el tema como Ortiz Osés o Florencio Idoate dan a la película un rigor histórico irreprochable[443]. Otra cosa es que al nacionalismo español le

[442] Banda sonora original del film.

[443] "Hubo una vez que la pusieron por televisión española y en un coloquio por la radio salió uno de Sevilla diciendo que era una película producida por Herri Batasuna. El que moderaba el coloquio, Juan García Atienza, -que escribe sobre judíos, que había sido guionista de cine-, en lugar de defender mi

cueste asumir un pasado relativamente cercano y una singularidad vasca indudable.

Más problemático se presenta el análisis técnico del film. *Akelarre* destila en todo momento un tono académico que separa al espectador de lo que se le está contando. El estilo del cineasta bilbaíno se acerca más al de un magnífico artesano que al de un innovador formal al estilo de Medem, Urbizu o Bajo Ulloa. Lo malo es que un tema tan escabroso como el planteado por Olea requería quizás una aproximación más inmediata y comprometida que el distanciamiento con el que se aborda. La ausencia de riesgo de la propuesta no es tangible solo en la plana resolución del film, sino que se apodera del propio tejido narrativo al buscar Olea soluciones fáciles, -las maquinaciones del señor de Areso para comprar a los testigos, por ejemplo-, a problemas que exigían en sí mismos una concesión mayor a la sugerencia.

La película de Olea arranca con una serie de defectos que lastran el proyecto por lo menos hasta la mitad del relato. No hay sentido del ritmo en este tramo. El autor nos acerca al núcleo de la trama con demasiada evidencia. La historia de amor entre Unai y Garazi llega a irritar en su absoluta ingenuidad. Por último, la resolución de la escena del akelarre, preámbulo de la persecución que se avecina, carece de misterio y de sexualidad y remite penosamente a uno de los peores momentos de *La fuga de Segovia*, ése en el que Iturbe se ha despedido de su esposa y entra en el comedor donde los presos preparan una fiesta "espontánea".

De todos modos conforme avanza la historia, la película de Olea adquiere una solidez que se deja sentir en determinadas escenas. Esto se palpa en las secuencias de torturas que soportan Garazi y Amunia, fotografiadas por Alcaine con un tenebrismo que inunda toda la película. O el ataque de los campesinos contra la comitiva que lleva a los condenados a Logroño, resuelto con brillantez en la mejor

---

postura, (...) se dedicó a decir, "pues posiblemente sea cierto porque desde luego no existe en la historia de la brujería, -él es especialista en eso-, una historia como ésta que cuenta Pedro Olea en la película-. Y es mentira porque si coges el libro *Navarra y la brujería vasca en el valle de Araiz*, está esa misma historia o muy parecida. Cambié muy poco." Entrevista con Pedro Olea, 6/6/1992.

tradición del cine de aventuras. Y la escena final, en la que el grito desgarrado de Amunia en la hoguera trasmite toda la fuerza de su estirpe a Garazi. Estos momentos salvan a una película que participó con dignidad en numerosos festivales, logrando su consagración al ser seleccionada para representar a España en el Festival de Berlín de 1984.

3.4. La madurez de la producción vasca (1984).

En 1984 con el estreno de *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe y de *Tasio* de Montxo Armendáriz, la producción del País Vasco alcanza un nivel insospechado cinco años antes. Si el cine ha tocado techo, no se puede decir lo mismo de la situación política, que lejos de mejorar con el ascenso de la "izquierda" al poder en Madrid, cada vez ofrece más motivos para instalarse en el pesimismo más absoluto.

La respuesta del ejecutivo socialista al conflicto vasco es el empleo sistemático de la represión. Con un ministro de Interior, José Barrionuevo, que no se va a diferenciar mucho de antiguos inquilinos en el cargo como Fraga o Martín Villa, se hace público durante 1983 un plan contraterrorista que "trata de enfrentarse con la realidad y peculiaridades del País Vasco y Navarra" y que va a denominarse "Plan ZEN"[444]. Curiosamente, el año 1983 se había iniciado lleno de buenas intenciones. El 8 de enero el lehendakari Garaikoetxea había convocado una mesa por la paz a tres bandas, PNV, PSOE y HB, pero las conversaciones se rompen al iniciarse febrero, tras un atentado de ETA en Ordizia.

El PSOE, desde luego, no está por la labor de llegar a buen puerto por medio del diálogo. Es más, su actitud política frente al nacionalismo vasco va a ser tan beligerante o más que la mantenida por la derecha en los tiempos de la transición. Por iniciativa del PSOE se elabora la LOAPA, una ley que intenta frenar el poder de las autonomías y que va a

[444] Plan ZEN, extraído del anuario de *Egin* para 1983, Orain, Hernani, 1983, págs. 106-126. La abreviatura ZEN significa "Zona Especial del Norte", una curiosa manera por parte del Gobierno español de reconocer de manera oficial, al menos por una vez, la unidad territorial del País Vasco peninsular. Por desgracia, el contenido abiertamente represivo del texto resta todo encanto a esta iniciativa.

ser cuestionada por el mismo tribunal constitucional. Sus ataques al euskera se plasman en la impugnación presentada contra algunos artículos de la Ley de Normalización del Euskera en marzo de 1983. Su postura contraria a la unificación territorial de Euskal Herria alcanza en estos años su punto álgido entrando en dura competencia con la derecha navarra en la defensa del Amejoramiento Foral, el muro administrativo que separa a Navarra del resto del País Vasco. Por lo demás, el aparato represivo del Estado Español sigue funcionando como en los mejores tiempos del franquismo e incluso se permite vergonzosas licencias como la creación del GAL o el continuar con el uso sistemático de la tortura a los detenidos lo que le hace figurar en los informes de Amnistía Internacional, tal y como se publicó en la prensa en abril de 1984.

En mayo de 1983 se celebran elecciones municipales que colocan al PNV como primera fuerza en la CAV y al PSOE en Navarra. ETA sigue golpeando al Estado y el verano vasco se conmociona tras ser remitida al Ministerio de Interior desde el ayuntamiento de Tolosa una bandera española "por ser su presencia en el mismo no deseable". El acto desencadena en varios ayuntamientos un rechazo a la enseña nacional causando la famosa "guerra de las banderas" que se va a prolongar hasta hoy.

En diciembre con el secuestro de Segundo Marey, surge el GAL, precisamente el mismo día que se absuelve a los policías que torturaron en Madrid a Arregi. En el mismo mes caen en atentados perpetrados por esta organización los refugiados Ramón Oñaederra y Mikel Goikoetxea. Son malos tiempos para los militantes de ETA que viven al otro lado. El 10 de enero de 1984 la policía francesa detiene a cuarenta refugiados. La vía diplomática española, favorecida en gran medida ante las negociaciones del ingreso en la CE, empieza a dar sus frutos. ETA se revuelve como un animal herido e intensifica sus ataques contra el Estado Español (atentado en Madrid contra el general Quintana Lacacci el 29 de enero) e inicia una campaña contra intereses del país vecino que incluye sabotajes contra camiones, turismos y entidades financieras con capital francés.

La intransigencia de las dos partes en el conflicto deja poco resquicio a una solución civilizada al problema vasco. En

febrero, cuando faltan unos pocos días para las elecciones autonómicas en la CAV, los Comandos Autónomos Anticapitalistas asesinan a Enrique Casas, cabeza de lista por el PSOE en Guipúzcoa. Al día siguiente, el GAL responde del mismo modo atentando contra el refugiado Eugenio Gutiérrez Salazar. La espiral de violencia ha entrado en una dinámica imparable.

Las elecciones autonómicas de febrero subrayan la supremacía electoral del PNV que se coloca con un 42% de los votos en primera posición, seguido de lejos por un PSOE a la baja (23%), HB (14%), AP (9%) y EE (7%)[445]. El 23 de septiembre, París toma una decisión histórica y por primera vez concede la extradición de militantes de ETA a Madrid. La entrega de Lujanbio, Beiztegi y García Ramírez provoca una fuerte respuesta popular con numerosos incidentes y una huelga general. En noviembre, el GAL golpea de nuevo y cae asesinado Santi Brouard, dirigente de HB. En medio de una grave crisis económica[446], este trágico baño de sangre revela la

[445] A pesar del rotundo éxito electoral del PNV, en este año se desata una crisis interna que va a llevar a una traumática escisión en el partido. En conflicto se desata en mayo cuando los órganos supremos del partido expulsan a la Ejecutiva en Navarra y nombran en junio una Gestora que no va a ser aceptada por la mayoría de la militancia de esta provincia que acaba separándose del partido. En diciembre, tras una tumultuosa asamblea celebrada en Artea, Carlos Garaikoetxea que había tomado partido por los militantes navarros es cesado de su puesto de lehendakari, ocupando su cargo Ardanza. En Euskal Herria, por desgracia, la intransigencia no es patrimonio de ETA, PSOE, Fuerzas de Seguridad o HB.

[446] La grave situación económica heredada por el PSOE al acceder al gobierno le lleva a una política de reconversión industrial estrechamente ligada al futuro ingreso en la comunidad europea y a otras tendencias de la economía mundial. La creación por parte del estado de las ZUR (zonas de urgente industrialización) localizadas en cuatro enclaves, uno de ellos englobando el sector naval y siderúrgico de Vizcaya y Guipúzcoa, no obtiene resultados a pesar de las ventajas otorgadas. Los astilleros de Euskalduna en Bilbao durante 1984 se convierten en símbolo trágico de la lucha obrera para evitar el desmantelamiento industrial de Euskadi. Las tasas de paro siguen aumentando progresivamente (en el País Vasco, 18'9, 19'4 y 21'9 durante 1982, 1983 y 1984 respectivamente, mientras que en el Estado Español, en los mismos años las tasas son de 17'1, 18'4 y 21'7.) (Datos extraídos del anuario de *Egin* para 1990, pág. 211). La evolución de la renta per cápita en las cuatro provincias, expuesta en el cuadro

intolerancia que ahoga la tierra vasca.

Y precisamente, la intolerancia es el tema principal de *La muerte de Mikel*, film que abre la producción de Euskadi en 1984 para convertirse en uno de los títulos imprescindibles de esta joven cinematografía. El tercer largometraje de Imanol Uribe se gesta en un momento en que el cineasta estudia con Ángel Amigo los guiones de *La conquista de Albania*. Al mismo tiempo, Uribe va madurando una idea, bastante abstracta en un principio, sobre el tema de la marginalidad en la sociedad vasca actual que toma cuerpo definitivamente a partir de un hecho real publicado en la prensa en esos días:

> "Había habido una cosa parecida, me parece que era un médico de Rentería que había pasado por comisaría, luego había muerto y era un tío que había estado bastante marginado dentro de HB, y al morir, habían reivindicado su imagen políticamente. Entonces era un tema que entraba de lleno en lo que me interesaba porque era el tráfico de cadáveres. De repente un tío es muy malo, pero por el hecho de que te sirva políticamente, "pues mira me olvido de lo malo que ha sido y de lo marginado que lo he tenido y ahora lo defiendo". Era un poco lo que pasa en *La muerte de Mikel*"[447].

La película relata la historia de Mikel Miranda (Imanol Arias), un joven farmacéutico que vive en un pequeño pueblo de

siguiente, refleja la crisis que sufre el País Vasco:

	1971	1975	1979	1983	1985
ALAVA	3º	4º	4º	3º	3º
GUIPUZCOA	2º	3º	6º	6º	11º
VIZCAYA	1º	1º	9º	11º	14º
NAVARRA	8º	9º	11º	10º	10º

Fuente: José Miguel de Azaola, *El país vasco*, Instituto de Estudios Económicos, Madrid, 1988, pág. 200.

[447] Conversación con Imanol Uribe, 15/6/1992.

la costa y que descubre tras atravesar una crisis personal su condición de homosexual. Al tomar la decisión de asumir con valentía sus inclinaciones, influido por un travestí (Fama) del que se enamora, se condena a sufrir presiones que surgen desde el ámbito familiar hasta de la organización política en la que milita. Detenido y torturado por la policía española, morirá en extrañas circunstancias poco después de ser excarcelado.

La producción del film corre a cuenta de Aiete Films, empresa en la que participa, además del propio Uribe, director y guionista de la película, Gonzalo Fernández Berridi, Jose Ángel Rebolledo, que escribe también en el guión y Javier Aguirresarobe, encargado de la fotografía. Con un presupuesto discreto (51 millones de pesetas) si se compara con otras producciones de la época, la tradicional subvención anticipada del Gobierno Vasco (10.693.062), y las ayudas del Ministerio de Cultura, *La muerte de Mikel* es el film más taquillero de la historia de la cinematografía vasca con una recaudación de 282.743.270 pesetas. El éxito de la apuesta de Uribe está plenamente justificado. El salto definitivo al cine de ficción funciona perfectamente tanto en el terreno puramente técnico como en el contenido manejado en el film. Una historia que por lo escandaloso del tema podía fácilmente haberse escapado de las manos acaba siendo resuelta con gran habilidad.

Si *La fuga de Segovia* no se caracterizaba precisamente por lo novedoso en las fórmulas empleadas a la hora de construir el film, limitándose el autor a realizar con destreza una película de aventuras, en *La muerte de Mikel*, con un proyecto que se presta más a la búsqueda de una planificación más elaborada, Uribe se descubre como un cineasta de verdadero talento. El largo plano secuencia que abre la película, iniciado en un encuadre que muestra a dos niños del coro para ir retrocediendo lentamente hasta quedar en un plano general de la iglesia donde se celebra el funeral por Mikel, o la sabia utilización del fuera de campo en la escena en que Iñaki descubre el cadáver de su hermano, son ejemplos de este dominio en el manejo del lenguaje cinematográfico. Por otra parte, la estructuración general de la película es un logro en sí misma, al lograr armonizar correctamente por medio del flash-back las secuencias del funeral de Mikel con el relato de su historia.

Otra de las claves que explican el éxito de la película está en el excelente rendimiento sacado a los actores. Imanol Arias se integra perfectamente en la piel de Mikel y consigue hacer creíble su personaje. Amaia Lasa, interpretando a la mujer de Mikel, sorprende con su naturalidad y destaca al aguantar y engrandecer por sí sola los primeros planos, algo realmente complicado para un actor. Montserrat Salvador, en el papel de la castradora madre del protagonista, presentada como una figura salida de un film de Hitchcock, da todo un recital de interpretación. Mención aparte merece Fama, el travestí que enamora a Mikel. Su actuación quizás sea la más sobresaliente, dando el toque justo de dramatismo y sensualidad sin ninguna afectación y con absoluto desparpajo.

Más interesante resulta todavía adentrarse en el contenido del film. A través del personaje interpretado por Imanol Arias, Uribe realiza una contundente crítica que abarca a todos los sectores que integran hoy la sociedad vasca. El agobiante estado de cotilleo que se respira en la pequeña localidad, remarcado en la primera intervención de la madre de Mikel o en esas frecuentes escenas a lo largo de toda la película en la que los habitantes del pueblo se dan a la vuelta para cuchichear, enmarcan la asfixia ambiental que va a acabar por ahogar al protagonista.

La falsedad y la hipocresía se van a imponer ante la integridad de Mikel al asumir su homosexualidad. La madre intenta convencer por todos los medios posibles a su hijo para que mantenga las formas. Iñaki, el típico militante de base del PNV, asentado y burgués, consiente y participa con su conformismo en esta presión sofocante.

Los integrantes del partido en el que milita Mikel, aunque no se nombre en ningún momento en el film el director está hablando claramente de HB, dan la espalda a su compañero en cuanto los rumores se difunden por el pueblo, negándole la posibilidad de entrar en las listas para el ayuntamiento como le habían prometido. Cuando Mikel abandona la sede del partido con ese "sois unos curas de mierda", es el propio Uribe el que está mostrando todo su desencanto ante un mundo que en un principio le había fascinado y que ha acabado por decepcionarle totalmente.

Su amigo íntimo, Martín, también le falla al dar toda la información que los policías no han logrado arrancar a Mikel,

otra muestra de su integridad, mediante la tortura. Esta secuencias y otras al inicio del film en las que la Guardia Civil ametralla en un control sin motivo alguno a una pareja del pueblo, sirve para que Uribe cuestione también el papel desempeñado en el País Vasco por las Fuerzas de Seguridad del Estado.

La muerte del protagonista, poco después de pasar por el cuartelillo, queda en el misterio. Una mañana ya no se levanta de la cama más y el espectador desconoce a ciencia cierta cuál puede haber sido la causa del fallecimiento. Las pistas quedan en el aire. Quizás el organismo de Mikel no ha podido soportar el trato policial. O la madre ha decidido acabar de una vez por todas con los comentarios del pueblo. En realidad poco importa. A Mikel lo han matado un poco entre todos. Al idealismo de Uribe le ha pasado algo parecido:

> "Yo creo que *El proceso de Burgos* es un encuentro mío con la realidad vasca, conocer un poco el tema de ETA con los procesados. Había un sentimiento de admiración por una parte y de exaltación y, sin embargo, *La muerte de Mikel* es después de haber vivido tres años en Euskadi y conocer un poco más a fondo la realidad y, en ese momento, ya era un punto de vista más crítico.(...) La película sí era muy crítica y muy dura con respecto a la situación de Euskadi en general, no sólo a la política sino en general. Esa sociedad endogámica, cerrada, retrógrada, anclada en las raíces, que era la madre. Para mí, la madre simbolizaba un poco las raíces, esas más profundas y terribles que no dejan que nada se mueva"[448].

[448] Ibidem. En esta misma entrevista Imanol Uribe explica el por qué de su alejamiento de los temas vascos a partir de *La muerte de Mikel*: "por un lado me sentí un poco saturado ya de tanta cercanía con la realidad y por otro lado, joder... un poco de aire, de salir un poco de ahí también". Curiosamente y reafirmando ese tono casi autobiográfico que desprende a veces el protagonista del film, en el primer encuentro con su mujer tras la separación Mikel le confiesa las ganas que tiene de marcharse porque "el pueblo se me ha quedado pequeño y ya me ahoga el ambiente".

La excelente acogida de *La muerte de Mikel* impulsa a la productora Aiete a lanzarse a una aventura más arriesgada. El proyecto va a titularse *Fuego eterno* y esta vez la producción va a correr a cargo del propio Uribe, la fotografía sigue en manos de Aguirresarobe y tanto el guión como la dirección son del debutante José Ángel Rebolledo[449]. En realidad, esta idea nace en 1979 en los tiempos en que la cooperativa Lankor realiza *Euskal-Herri Musika*. En esta labor documental sobre la música popular, Rebolledo encuentra una canción que va a inspirar su primer film[450]. Para ser el primer trabajo de una productora, *Fuego eterno* era demasiado caro y arriesgado, así que los miembros de Aiete deciden rodar primero el proyecto de Uribe contrayendo el compromiso de realizar la película de Rebolledo si se obtienen buenos dividendos con *La muerte de Mikel*.

Fieles a su promesa, los cineastas, teniendo como base el dinero recaudado, se involucran en el largometraje más ambicioso, por lo menos en lo económico, que ha dado el cine de Euskadi hasta esas fechas. Con un presupuesto de 143.546.000 pesetas y las ayudas de las instituciones

---

[449] José Ángel Rebolledo es original de Bilbao. Su afición por el cine le lleva a dejar su trabajo de ingeniero industrial para titularse en la Escuela Oficial de Cine en 1973. Antes de sus colaboraciones con Uribe en *El proceso de Burgos* y *La muerte de Mikel* había realizado los cortometrajes *Arriluze* y *Azal diounak*.

[450] La canción lleva como título "Goizean goizik" (al amanecer del amanecer) y "cuenta en cuatro estrofas la historia, tremenda y a la vez misteriosa, de una mujer que se casa y enviuda el mismo día. Su marido muere en unas circunstancias muy extrañas, quizá le asesinan, parece ser que por despecho, no se sabe muy bien. La mujer vive con el marido muerto durante siete años. Por el día le tiene entre paja, por la noche entre sus brazos, le lava todos los viernes con agua de limones... (...) Si la canción surgió de una supuesta historia, yo invento otra para terminar volviendo a la misma canción. El cancionero popular se ha ido trasmitiendo oralmente, pero cada uno lo ha cantado de forma distinta al anterior. En esa cadena yo soy un cantante más, cojo la canción y la canto a mi manera, pero a la vez hay algo que perdura." Declaraciones de Rebolledo en *Casablanca*, diciembre de 1984, núm. 46, págs. 40-42.

autonómica y central[451], Rebolledo inicia a mediados de octubre de 1984 un rodaje que se va a prolongar durante nueve semanas por todo el País Vasco, Santander y Madrid. Si a esto se le añade el trabajo en vestuario para ambientar una historia que transcurre en el siglo XVII, se comprende lo elevado del presupuesto.

El resultado de este esfuerzo es una película tan desconcertante como el hecho en que se inspira. La idea de una mujer amando el cadáver de su marido durante siete años hubiese fascinado a mentes "perversas" como la de Luis Buñuel o André Breton y su puesta en imágenes ofrecía muchas posibilidades de contagiar y arrastrar al espectador con este relato de amor loco. La presencia además de Imanol Arias, convertido en auténtica estrella tras su intervención en *La muerte de Mikel*, dando vida a Pierre y de Ángela Molina en el papel de Gabrielle, sólo podía reafirmar la sensación de hallarse ante un trabajo con el éxito asegurado.

Técnicamente hablando pocos reproches se le pueden hacer al film. La estructura del guión semeja a esas muñecas rusas que se contienen unas a otras. Es decir, el sistema narrativo viene dado por una sucesión de flash-backs que llevan unos a otros. Esta solución, ya realizada por Passolini en su maravillosa *Las mil y una noches*, funciona sin defectos y nos adentra poco a poco en la historia de amor que viven Gabrielle de Loithegi y Pierre de Irigarai. La fotografía de Aguirresarobe, como en todos sus trabajos, es soberbia, consiguiendo un tono cristalino que se mantiene a lo largo de toda la película, aunque a veces la película se pierda en un esteticismo un tanto relamido en los que ciertos contraluces o una determinada iluminación de interiores llegan a recargar

[451] La subvención del Gobierno Vasco se cifró en 20 millones de pesetas. Recibió además una subvención anticipada del Ministerio de Cultura de 46 millones de pesetas, inaugurando esta fórmula dentro de la producción vasca. En concepto de subvención adicional y de especial calidad, también dependiente del Ministerio de Cultura español, cubrió un 50% del presupuesto. ETB aportó además 20 millones de pesetas al hacerse con los derechos de emisión del largometraje. Otra modalidad inaugurada por *Fuego eterno* y que tan buenos resultados va a dar a la producción vasca de estos años.

demasiado el ambiente[452].

La interpretación, sin llegar a los niveles logrados en *La muerte de Mikel*, mantiene un nivel más que aceptable. Si los secundarios realizan una gran labor (Francois-Eric Gendron, Ovidi Montllor, Myryam Maeztu o Montserrat Salvador), la pareja protagonista no acaba de fundirse en su papel. Imanol Arias, bastante hierático en determinados momentos, no parece sentirse muy a gusto en la piel de Pierre, mientras Ángela Molina da un tono más adecuado a su personaje.

El problema más importante al que ha de enfrentarse Rebolledo es, evidentemente, como recrear la historia de amor entre Pierre y Gabrielle. La solución del director es dar vida real al personaje fallecido sin relacionarlo para nada con la muerte. La aparición de éste es bellísima. A un plano en el que Gabrielle besa la camisa de Pierre se le encadena otro en el que la joven, en primer plano, eleva poco a poco la cabeza ante lo que se supone que es la camisa de su marido para topar de pronto con el rostro de Imanol Arias. El apresamiento de Gabrielle es otro momento inspirado de la película. Tras ser acusada de brujería, los soldados irrumpen en la mansión de los Azkubia mientras la pareja baila en el salón. El horror en ese primer plano con la mirada de Ángela Molina mientras la presencia de Pierres se desvanece, refleja, a través de un gesto, el fin del amor puro impedido por la convenciones sociales, un tema, por otra parte, muy surrealista. Pero estos son los únicos momentos en que la historia de amor desprende cierta pasión. El resto de los encuentros apenas dicen nada y Rebolledo, al mantenerse tan lejos de sus personajes, escamotea al público la posibilidad de enfangarse e implicarse totalmente con la historia que está narrando.

Este frío tratamiento puede ser la causa del sonado

[452] En la rueda de prensa siguiente al estreno del film, Aguirresarobe explica los detalles de su trabajo en *Fuego eterno*: "En este caso, en una historia fantástica, hay una sutil diferencia entre lo que le sucede al personaje que sigue la historia y entre lo que ocurre dentro de ella. Para todo lo imaginado se intenta un poco servirse de elementos como el fuego, las velas... así la fantasía se hace a base de contraluces que no se dan y elementos parecidos. Es coherente con la idea general del proyecto esas diferenciaciones, fuera de la fotografía realista, que es lo que he hecho hasta ahora." *(Deia*, 21/3/85.)

fracaso comercial de la producción de Aiete Films a partir de su estreno en marzo de 1985 entre el público (tan sólo 32.501.770 millones de pesetas de recaudación). La crítica tampoco alabó precisamente el primer trabajo de Rebolledo, pero a pesar de todo el film tuvo una digna carrera por los festivales, participando en el de Moscú en 1985, causando un gran interés entre el público y la crítica, y en el de Oporto, donde logró un primer premio en 1986.

La presencia vasca en el Festival de San Sebastián en su edición de 1984 cierra el análisis de las películas vascas en este año. En la sección de nuevos realizadores se presenta *Erreporteroak-Los reporteros*, film producido por el colectivo Leitzarrak. La dirección del film corre a cargo del director navarro Iñaki Aizpuru[453]. En el guión intervienen el propio Aizpuru, Iñaki Uría y Juanjo Landa. Este último, además, va a interpretar uno de los papeles protagonistas.

El tema de la película es la relación entre dos amigos, reporteros free-lance y testigos de la situación de Euskadi durante 1980 y 1981. Sus diferencias políticas, Imanol, el cámara, defiende tesis moderadas mientras Javi se aproxima más a la ideología de los sectores abertzales más radicales, se van haciendo cada vez más insostenibles. El terrible mes de febrero, con las muertes de Ryan, Arregi y el golpe de Tejero, aceleran el proceso destructivo de la amistad.

Con este punto de partida, que en principio podía haber generado un producto interesante, Aizpuru acomete la realización del film con un voluntarismo típico de otra época. La nula capacidad del director para sacar algo medianamente positivo a los actores y el ínfimo nivel técnico que destila en todo momento el film, llevan a *Erreporteroak* a un callejón sin salida posible.

Las escenas entre los dos amigos son especialmente malas. En medio de las cada vez más violentas discusiones por cuestiones políticas, se mezclan aburridas reflexiones sobre

[453] Proveniente del mundo del reportaje, -antes de dirigir *Erreporteroak* había trabajado como free lance para Visnews-, realiza en 1978 dos cortos documentales -*Cooperativas de Arrasate* y *Aberri-Eguna-78*. Más tarde llega *Elecciones-79* para la NBC americana y *Real Sociedad de futbol* para la televisión portuguesa. En 1984 dirigirá un corto de ficción titulado *Barrenen*.

el papel del cine o la televisión en la sociedad, en las que Javi, más histérico cuanto más se acerca la película a terminar, adopta la postura idealista mientras Imanol carga con el papel, -más sufrido en una obra tan simplona y maniquea como ésta-, del conformista.

La absurda aparición en un momento dado de Karlos Arguiñano, toda una estrella televisiva y un fenómeno sociológico en la actualidad, -lo cual dice mucho de esta época-, define perfectamente las pretensiones y el nivel de esta película, despreciada por el público y vapuleada por la crítica sin piedad:

> "*Erreporteroak (los reporteros)*, película incluida en la sección Nuevos Realizadores, no es más que una (malísima) película amateur. Si fue seleccionada para ser proyectada en el festival fue sólo porque al tratarse de una producción vasca, contó con el apoyo financiero del Gobierno Autónomo; de lo contrario, su presencia hubiese descalificado en bloque a los seleccionadores"[454].

El presupuesto, todo hay que decirlo, fue bastante exiguo (33.128.000 pesetas) y el Gobierno Vasco aportó una ayuda de 6 millones de pesetas. El dinero recaudado en taquilla, 22.010.536 pesetas, habla por sí solo del desastre cosechado por esta película, aunque también hay que reconocer que la cantidad dejada por el público no anduvo lejos del presupuesto total del film y eso es algo que se puede decir de muy pocas producciones vascas de estos años.

Otra hechura, afortunadamente, presenta la otra película vasca en el certamen donostiarra. *Tasio*, producida por Elías Querejeta para otro debutante navarro llamado Montxo

[454] Así acaba la crítica; "*Erreporteroak* es, pues, una especie de testimonio militante, amateur y mal hecho, ideológicamente primario y definitivamente olvidable". Mirito Torreiro, "Crítica de *Erreporteroak*", *Dirigido por...*", núm. 119, págs. 24-25. Ni siquiera el factor de estar realizada en euskera le va a servir para librarse de los ataques de la crítica local. Mikel Insausti calificará la obra de Aizpuru de "cine de andar por casa... y a tientas". (*Egin*, 17/9/1984.)

Armendáriz[455], supone un paso de gigante en la consolidación y

[455] Armendáriz se incorpora en el mundo del cine a través de la Asociación de Cineastas Vascos, al acudir a una reunión de este organismo en la época en que daba clases de electrónica en Rentería. El contacto con Larruquert y Aguirresarobe va a ser fundamental para la realización de su primera obra, el corto *Barregarriaren dantza* (Danza de lo gracioso) (1979), sufragado a través de la cooperativa Txantreako lankideen, formada por unas 42 personas que aportan el dinero para la realización del film.

Este, de hondo caracter simbólico, plantea el tema de la manipulación humana a través de la figura de un payaso que intenta contar un chiste para una película siendo constantemente interrumpido por el equipo técnico. Muy influído en esta época por el estructuralismo, un movimiento que pone todo el acento en la planificación más que en el propio contenido de la historia que se va contar, la película presenta una elaborada construcción en bloques de tres. La cita de Nietzsche que abre *Barregarriaren dantza* contiene la clave del film al hablar de tres transformaciones; "os mostraré cómo el espíritu se transforma en camello, cómo el camello se transforma en león, y cómo finalmente el león se hace niño". A partir de aquí aparece el payaso cortado en sus intervenciones por el director, el cámara y el productor. A la vez cada uno de estos tres personajes da su personal visión del tema, ocupando el lugar del payaso, en bloques de tres secuencias. El corto contiene numerosos guiños sobre la situación política vasca como la inclusión del "Gernikako Arbola" en la banda de sonido o la tímida defensa que hace el payaso del euskera.

Y es que son años de intensa actividad política. (Armendáriz militó hasta el 76 en EMK e incluso llegó a estar encarcelado.) Al ser presentado en el Festival de Bilbao obtuvo dos premios en metálico. También se consiguió el premio especial calidad del Ministerio, así que, con las ganancias, Armendáriz se lanza en 1980 a la realización de otro proyecto.

Este va a recibir el título de *Ikusmena* (Paisaje), y de nuevo la manipulación es el eje central del film. Una niña que ha pintado un cuadro va recibiendo diferentes "sugerencias" de personajes adultos, su profesora, su hermana y un cura, que transforman la obra original de la niña en un collage imposible que irónicamente recibe un premio ante la indiferencia de la ganadora. Técnicamente hablando, el cineasta vasco realiza otro ejercicio de estilo en el que intenta narrar la historia sin voz, a base de miradas y de pura imagen. En los dos trabajos Larruquert se hace cargo del montaje y Aguirresarobe de la fotografía.

En 1981 el mismo año en que realiza el *ikuska* sobre la ribera navarra, Armendáriz consigue una subvención de la Institución Príncipe de Viana y realiza *Nafarrako Ikazkinak-Carboneros de Navarra*, un valioso documental etnográfico sobre los últimos carboneros navarros que le va a permitir conocer a

prestigio de la cinematografía vasca. A partir del encuentro con Anastasio Ochoa, había surgido un guión que recorre distintas productoras sin tener demasiado éxito. Después de un año de búsqueda, Elías Querejeta se muestra interesado con la historia y tras visionar los cortos de Armendáriz se decide a producir el film, entrando así en la nómina de cineastas vascos que se incorporan a esta aventura después de una larga trayectoria en el cine español.

El 9 de abril se inicia un rodaje que va a continuar en mayo y junio para abarcar lo más posible el ciclo natural de las estaciones. El equipo se monta en la casa de cultura de Estella, localizándose la filmación en diversos pueblos de la zona como Zudaire, Viloria, Eulz, Ulibarri o Bakedano. En esta película se realiza un recorrido por la trayectoria vital de Tasio, recalcando fundamentalmente su apego por la libertad en el sentido más amplio de la palabra y su integración plena con la naturaleza.

El primero de los aspectos se subraya con insistencia a lo largo de todo el film, apuntando el autor diversos detalles que van definiendo dramáticamente al personaje[456]. En plena adolescencia empieza a trabajar en el monte y se hace carbonero, como su padre. Ya joven, después de acabar un trabajo con su hermano Ignacio para Don Anselmo, Tasio se aferra a una convicción inalterable; no volver a dejar que le exploten jamás pues tal como él ve las cosas "si ésa es ley de vida, más vale morirse". A partir de ahora buscará el sustento -junto al equilibrio y la dignidad- en las fuentes que le proporciona la naturaleza. A la labor en la carbonera, añadirá la caza y pesca furtiva con los consiguientes enfrentamientos con el guarda local y la siempre inevitable Guardia Civil[457].

Anastasio Ochoa, el personaje inspirador de su primer largometraje.

[456] Hay que destacar aquí la acertada composición del personaje que hace Patxi Bisquert en un papel soñado por todo artista y que desde luego sirve para consagrarle como el actor de moda en Euskadi. Brillante es también el trabajo de la actriz navarra Amaia Lasa en el papel de Paulina, la esposa de Tasio. Los secundarios, en general, participan de esta tónica positiva en el apartado interpretativo de la película.

[457] La escena con la Guardia Civil provoca un gran impacto al verla por primera vez. Tasio ha sido acusado por el guardia

Todo este enfoque viene dado con una sencillez, que no simpleza, lejana a tratamientos heroicos tendentes a ensalzar la ridícula figura del cándido campesino emblema de la Arcadia rural. Tasio no pretende convencer a nadie, su comportamiento obedece a una radical coherencia con una forma de ver las cosas, a una lógica interna que sólo en la libertad encuentra su consecuencia. Así, respetará la decisión de su íntimo amigo de marchar a trabajar a la capital mientras él sigue adelante por un camino que no tiene vuelta posible atrás. Su compromiso personal es tan firme que ni siquiera ante la enfermedad de su esposa Paulina accederá a la propuesta de Ignacio para entrar en una cooperativa que han formado los hombres del pueblo. La posibilidad de un puesto fijo aterra a este hombre libre que en la escena final, al pretender su hija llevarle a vivir a la capital, se reafirma con orgullo e insolencia en su inamovible postura vital, replicando, "yo de aquí no me muevo" a una muchacha que sonríe porque en el fondo no esperaba otra respuesta de su padre.

La forma de narrar de Armendáriz se acomoda a los ciclos de la naturaleza y la fusión entre el paisaje y el devenir de los acontecimientos es continua. El proceso cíclico se evidencia al iniciar y acabar la película del mismo modo, con una suave panorámica sobre los árboles que nos lleva a la carbonera, refugio y sentido de la vida de Tasio. Los fundidos

---

local de pescar truchas en un vado. Ante la negativa de reconocer la falta, el sargento le cruza la cara con desprecio. La humillación aumenta cuando se ordena la comparecencia de Paulina. Ante la amenaza de responsabilizarse con dos multas, Tasio se verá obligado a firmar la denuncia y por su actitud pasará la noche de pie esposado en el cuartel. Muchos sugerieron que Armendáriz había cargado las tintas en exceso contra la Guardia Civil para contentar a ciertos sectores que no verían con buenos ojos las escasas referencias con la realidad de la película. Lo más curioso es que si en el guión de *Tasio* hay, por un lado, bastantes aspectos ficcionados y por otro, vivencias basadas en la experiencia del protagonista, la anécdota en cuestión pertenece a la cruda realidad. Y es más, Armendáriz incluso restó dureza al asunto: "Eso está basado en un hecho real que Tasio me contó que le ocurrió con la Guardia Civil. Y el hecho era mucho más duro de que como quedó en la película. Entonces de alguna forma yo incluso intenté suavizarlo porque pensaba que si lo hacía tal como me lo había contado iba a parecer menos creíble." (Conversación con Montxo Armendáriz, 11/10/1992.)

encadenados van marcando las etapas más importantes y la panorámica asume la tarea de integrar al hombre en la naturaleza, a la vez que funcionan como elipsis temporal reflejando la inmutabilidad de la naturaleza frente al progresivo envejecimiento del hombre. En suma, hay un deliberado tratamiento de la geografía dentro de la propia historia:

> "Es decir, el vivía en contacto con la naturaleza y mantenía una filosofía que era que la propia naturaleza te da lo suficiente para poder vivir sin necesidad de trabajar para otros y poder mantener una libertad personal e individual a este nivel. Entonces me interesaba de alguna forma en todas esas expresiones. El trabajo era muy claro; la carbonera en el monte, la caza furtiva, etc. Pero el resto de las manifestaciones yo creo que también tenían que estar desde el punto de vista estilístico y fotográfico entroncados en esto. Cuando él juega, tanto con los aros cuando es crío, porque con los aros juega en ese mismo frontón, y cuando es mayor en vez de jugar a los aros juega a pelota, pero es el mismo espacio geográfico que es un espacio que está entroncado dentro de los propios montes. Y lo mismo los pueblos. Los pueblos, las casas, están dentro del propio monte, dentro de la propia naturaleza geográfica donde el personaje está viviendo y desarrollando su historia. Cuando va con Paulina, sale del pueblo y se mete en la maleza del monte. Cuando se escapa del guarda ocurre lo mismo, etc, etc"[458].

Otro logro indiscutible del lenguaje empleado en *Tasio* es el extraordinario partido sacado a la elipsis. Los tiempos muertos se eliminan con elegancia y el film transcurre de principio a fin sin notar las molestias de la sobreexplicación de lo ya percibido. El paso del tiempo en el personaje central se resuelve fundiendo un primer plano de un aro en movimiento

[458] Ibidem.

llevado por los niños con el plano de un tirachinas que nos descubre a un Tasio ya adolescente. En otra escena, Tasio mece la cuna en la que descansa su hija recién nacida y, tras un fundido encadenado, se recupera la imagen de la cuna, sólo que ahora es la pequeña, unos años después, quien imita el gesto del padre. Quizás la elipsis más hermosa es la que da a entender la muerte del hijo de Ángel. La cámara filma en plano general un encuadre en el que aparece, a la mañana, un puente que cruza un río. Tasio y su hermano están pescando mientras un coche atraviesa el puente. Sin que la cámara varíe su posición, el paisaje va cambiando de luz y al anochecer, el mismo coche entra en campo en sentido contrario mientras Tasio le dice a su hermano, ya en la banda de sonido las campanas tocan a muerto, que el pequeño ni siquiera habrá llegado al hospital[459].

Por último, destacar en este breve análisis, para resumir la capacidad de Armendáriz a la hora de resolver las escenas con sencillez y sin histerismo, la solución dada al momento de la muerte de Paulina. Tasio se acerca a su casa mientras la cámara le sigue clavada a sus espaldas permaneciendo inmóvil en una posición fija. Tasio penetra en el interior y por unos segundos el espectador sólo ve la calle vacía. En seguida Tasio sale corriendo pidiendo ayuda. De nuevo las campanas de muerto completan una información detallada al máximo sin caer en excesos inútiles[460].

---

[459] Es inevitable por otra parte volver la mirada ante una secuencia así hacia el cine de Víctor Erice. En *El sur*, paradójicamente su última y tormentosa relación con Querejeta, la protagonista, Estrella, se aleja en bici siendo una niña en una determinada estación del año. Tras un fundido y con la cámara en la misma posición, una bicicleta se acerca de nuevo sugeriendo el regreso. Estrella pedalea convertida en una adolescente y en otra época del año, para reafirmar, más aun si cabe, el cambio experimentado.

[460] El fuera de campo es un recurso técnico muy utilizado por Armendáriz. Hay que rastrear en el cine japonés, especialmente en el director Yasujiro Ozu, para entender esta fijación: "Ozu fue para mí uno de los más importantes directores que me descubrió las posibilidades dramáticas del fuera de campo. Se había utilizado y se ha utilizado muchísimo por otros directores. Pero sin embargo, en Ozu yo creo que era casi como una lección de cine, de como el fuera de campo tiene unas posibilidades dramáticas precisamente por eso, porque has

Todo este alarde en economía de medios, la perfección del acabado final y sobre todo, la extrema honestidad que destila en todo momento el film, le valió a la producción de Querejeta un éxito generalizado de crítica y público[461]. El cine de producción vasca entra en 1985 bajo los laureles del triunfo.

3.5. Años de crisis. (1985-1989).

3.5.1. La producción vasca en 1985.

El despegue de la producción tras los estrenos de *Tasio* y *La muerte de Mikel* no va encontrar una continuidad en los años siguientes. La crisis general que afecta al mundo del cine, la decepción que provoca una gran cantidad de las películas vascas que se hacen en estos años, acompañada, a su vez, de la ausencia de títulos destacados, y las fuertes tensiones que anidan en el seno del mundillo del audiovisual en Euskadi, postergan gradualmente al "cine vasco", tan de moda en estos primeros años de los ochenta, al terreno del olvido. Valga como ejemplo claro para apreciar la incidencia de la producción autonómica con respecto al resto del Estado, que en la lista de las cincuenta películas españolas con más recaudación entre 1986 y 1989 tan sólo aparecen dos producciones vascas, *27 horas* de Montxo Armendáriz ocupando el

---

elegido un punto de vista para contar y entonces desde ese punto de vista en que estás contando, el propio espacio que eliges para contar y el propio espacio que queda fuera, cobra otra dimensión dramática que él la utiliza muchísimo en sus películas." Ibidem.

[461] La película que contaba con un presupuesto de 125.246.000 pesetas, gozó de ayuda del Gobierno Vasco (20 millones de pesetas), subvención anticipada del Ministerio de Cultura (50.000.000), y la colaboración de la Televisión Española. Además, posteriormente y en conceptos de subvención adicional y especial calidad, sumó un 50% del presupuesto. La respuesta en taquilla fue alta (161.870.017 pesetas). Los premios se sucederán unos a otros sin interrupción. Entre otros, en el Festival de San Sebastián ganará el 2º Premio, el Premio Fipresci y el Premio Ateneo Guipuzcoano. En el Festival de Biarritz se llevará el 1º Premio y en el de Chicago la Placa Especial de Oro. También obtendrá el Premio Georges Sadoul en Francia. Será el último gran éxito del cine de Euskadi en los ochenta.

número 27, y *Tu novia está loca* de Enrique Urbizu en el último lugar[462].

Hemos visto también como la situación política ha caído definitivamente en la mediocridad más absoluta. De aquí a la degeneración putrefacta sólo hay un paso, iniciado ya particularmente entre 1983 y 1984. A finales de enero de 1985 y como consecuencia de la crisis que se libra en el seno del PNV, José Antonio Ardanza es nombrado nuevo lehendakari del Gobierno Autónomo. Pocos días después, el dirigente nacionalista y Txiki Benegas formalizan el pacto de legislatura entre el PNV y el PSOE. Dos partidos que hasta hacía bien poco habían llegado a un estado de enfrentamiento total, con el tema de la LOAPA sin ir más lejos, deciden de pronto gobernar juntos. El PNV seguirá jugando en el terreno de la ambigüedad y mientras alimenta a sus bases de vez en cuando, vísperas de elecciones o aperturas de batzokis, con la idea de la autodeterminación o la defensa de la soberanía popular, sus órganos ejecutivos hacen política con un partido centralista que ha consumado la separación territorial de Euskal Herria y que vería gustoso la desaparición de cualquier elemento diferenciador de la cultura vasca, empezando, por supuesto, por el euskera.

Por otro lado está HB. Este año inicia su campaña "Por una Euskadi alegre y combativa". La ceguera política de la coalición abertzale empieza a ser preocupante. Incapaces de ver ante sus ojos la cruel realidad, -estado de coma del euskera, progresiva derechización y pérdida del sentimiento nacionalista en Navarra, irracionalidad y barbarie de la lucha de ETA- insisten en construir la casa por el tejado exigiendo una independencia que el conjunto de la población de las siete provincias rechaza. Pero la izquierda radical abertzale tiene un gran aliado capaz de suministrarle el oxígeno necesario

[462] Ferrán Alberich, *4 años de cine español, op. cit.,* págs. 205-206. Si el escaso gancho comercial del cine de Euskadi en estos años no admite duda a la luz de estos datos, también hay que decir que los índices de taquilla, evidentemente, no presuponen mayor o menor calidad de los estrenos. La presencia en la tercera posición de esta misma lista de un engendro tan deleznable como *Sufre, mamón* o la lejana posición que ocupa en la tabla una indiscutible obra maestra como *Remando al viento* (28º), son buena muestra de esto.

cada vez que sus planteamientos quedan más en evidencia; las actuaciones represivas de las Fuerzas de Seguridad españolas.

El enfrentamiento entre los dos agentes más nocivos para alcanzar la estabilidad, hoy por hoy, en Euskal Herria, se agudiza durante 1985. Si el mismo día en que se rubrica el pacto entre Ardanza y Benegas era detenido al otro lado de los Pirineos Juan Lorenzo Lasa Mitxelena, un mes después ETA contesta al PNV atentando contra el mando de la ertzantza Carlos Diaz Arcocha. Es el primer golpe de la organización a un representante de la policía autónoma.

A finales de marzo, el GAL intensifica su campaña contra ETA con acciones en Ziburu, Baiona y Donibane Lohitzun. En esta última localidad encontrará la muerte Xabier Galdeano, refugiado y consejero de *Egin* en Iparralde. En abril, ETA anuncia una campaña contra intereses turísticos en el Mediterráneo. En mayo, ETA multiplica sus acciones y se suceden uno detrás de otro atentados en Llodio, Pamplona, Zestoa, San Sebastián, Basauri, Vitoria, Getxo y de nuevo San Sebastián y Pamplona, ciudad en la que otro "error" de ETA deja sin vida a un chico de 14 años. Madrid es atacada en este año con especial virulencia. Si en febrero había caído el director del Banco Central, en junio mueren un coronel, su chofer y un policía nacional en dos atentados. En septiembre, un coche bomba deja heridos a 17 guardias civiles y dos paisanos. El coche bomba es el gran descubrimiento de ETA en este año.

El GAL no queda impasible ante esta oleada de ataques de la organización vasca. En agosto cae el refugiado Juan Mari Otegi y en septiembre, en una espectacular acción, mueren en atentado cuatro refugiados en Baiona. Pero si va a haber un suceso capaz de poner en entredicho las medidas del Gobierno Español sobre el tema vasco, ése va a ser el caso Mikel Zabalza, desaparecido en noviembre tras haber sido detenido por la Guardia Civil. Ante la gravedad de los hechos, -el tema de los desaparecidos en teoría debería darse en otras latitudes-, los representantes de este Cuerpo dicen que Zabalza se ha fugado. La absurda excusa trae a la mente de todos el recuerdo del caso Arregi. Un mes después de la detención, cuando pocos esperan ya encontrar con vida al joven navarro, el cadáver aparece en aguas del Bidasoa. De nuevo el País Vasco es sacudido por una huelga general acompañada de

fuertes enfrentamientos callejeros. La espiral de violencia se cierra sobre sí misma y no parece tener fin.

Volviendo al análisis de la producción vasca, cinco son los largometrajes fechados en 1985. De todos ellos *El anillo de niebla*, film dirigido por Antonio Gómez Olea[463], es el único trabajo que no va a contar con la subvención del Gobierno Vasco. La trama de este proyecto de corte experimental se centra en la relación entre dos hermanas, Amaia y Maite Mendizabal. Maite viaja a Vizcaya para investigar un tema que le obsesiona, una formación colonial de moscas, llamadas moscas qunter, que se regeneran en zonas de vertidos contaminados. Allí pide ayuda a su hermana para llevar a cabo el estudio. Al mismo tiempo, se desarrolla otra historia paralela, la de la investigación de la doctora Barinaga, que intentará entender los motivos que impulsaron a Maite a enterrar a Amaia. Y es que en un momento dado, las dos hermanas se van de excursión a los Pirineos, se ven atrapadas en medio de una ventisca y Amaia, al ser incapaz de resistir las duras condiciones ambientales muere, siendo enterrada en la nieve por su hermana.

Con un argumento así tampoco se podía esperar que el público se agolpara ante las taquillas peleando por lograr una entrada. Pero es que además, las actrices que interpretan a las dos hermanas insisten, no se sabe si por iniciativa propia o por indicaciones del director, en hacer el ridículo cada vez que entran en escena. En ese sentido, el encuentro entre ambas al comenzar la película supera todos los límites imaginables. El espectador contempla aturdido los abrazos, los besos, las "gracias" que se dedican la una a la otra, planteándose seriamente si le están tomando cruelmente el pelo o si más bien *El anillo de niebla* pertenece en realidad al género cómico.

Pero no. Las pretensiones de Gómez Olea se quieren acercar más, lo que son las cosas, al campo del terror

[463] Antonio Gómez Olea es un cineasta bilbaíno que tras cursar estudios de psicología se matricula en el Centro Experimental Cinematográfico de Roma donde permanecerá tres años. Una vez de regreso en Euskadi crea la productora Loreak e inicia el rodaje de su primer largometraje, *El anillo de niebla*, tras haber conseguido una subvención del Ministerio de Cultura.

psicológico y la alegoría política. Los flash-back mostrando a las dos hermanas en la infancia parecen indicar que algo terrible les ha ocurrido en esa etapa, aunque dada la confusión generalizada que inunda a toda la película, es realmente arriesgado atreverse a asegurar nada. El tema político viene dado por la asimilación de las moscas qunter con la dialéctica marxista que amenaza con la destrucción de Neguri, centro neurálgico de la oligarquía vasca al que parecen pertenecer Maite y Amaia. El propio director al profundizar en el sentido último de la película, destaca, entre otras cosas, la "sutileza política" de su propuesta:

> "Ante todo se trata de cine independiente, de un film que investiga la forma de narración y la estética vascas, porque el cine vasco tiene una imagen propia muy ligada a la artesanía y la arquitectura real del país. Esta estética está interrelacionada con el contenido de *El anillo de niebla*. Nos hemos planteado el mundo de la alta burguesía de Neguri y a partir de este principio abordamos una crítica social en la relación de los personajes con su entorno. Desde ese punto de vista es una película sutilmente política; no hay un discurso político obvio pero si sutil, al igual que en lo religioso. Se puede decir que es un trabajo cinematográfico ateo"[464].

El intento de fusionar distintas formas artísticas y expresivas lleva a la inclusión en la película de insertos en blanco y negro, a la escenificación de la muerte de Maite en dibujos animados y a la aparición de unos mimos que siguen a Amaia en la niebla introduciéndose en la historia e impregnándola, como en la ya comentada escena del encuentro entre Amaia y Maite, de un aire decididamente grotesco.

Según comentó la prensa en esos días, *El anillo de niebla* cosechó un éxito unánime entre el público y la crítica de Madrid, llegando a interesarse por la película universidades

[464] Javier Fuentenebro, "*El anillo de niebla*" es un film sutilmente político que describe a la burguesía de Neguri", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 11/3/1986.

americanas y circuitos británicos "por lo que tiene de utilización de técnicas de investigación sobre lenguaje cinematográfico"[465]. Si bien es cierto que sectores de la crítica valoraron favorablemente el film, los datos de taquilla revelan unas cifras que sólo cayendo en un optimismo delirante pueden calificarse de exitosas[466].

Mientras, el Festival de San Sebastián sigue en su papel de escaparate de la producción vasca, exhibiendo en esta ocasión tres películas, *Otra vuelta de tuerca* de Eloy de la Iglesia, *Golfo de Vizcaya-Bizkaiko Golkoa* de Javier Rebollo y *Kalabaza Tripontzia* de Juanba Berasategi.

Otra vuelta de tuerca supone el ingreso oficial de Eloy de la Iglesia en la nómina del sello "cine vasco". Tras la exitosa experiencia de la serie *El Pico*, el director zarautztarra obtiene la subvención del Gobierno autónomo y la del Ministerio de Cultura para adaptar la novela homónima de Henry James[467]. El guión va a ser escrito por Eloy de la Iglesia, Ángel Sastre y Gonzalo Goikoetxea, que además se estrena en este film en labores de producción para la empresa productora afincada en San Sebastián, Gaurko Filmeak.

Sorprende el cambio de registro en el estilo de este cineasta al realizar la película. Si bien la novela se adapta con cierta libertad permitiendo la entrada en la misma de ciertas obsesiones típicas en de la Iglesia, el tono casi académico con que está construido el film supone casi un punto

---

[465] Ibidem.

[466] Las cifras no dejan lugar a la duda: 3.320 espectadores y 830.600 pesetas de recaudación. Ya se ha dicho que el Gobierno Autónomo no se implicó en este proyecto, así que Gómez Olea, que partía con un presupuesto de 55.665.000 pesetas, sólo contó con la ayuda del Ministerio de Cultura que otorgó 8 millones de pesetas en concepto de subvención anticipada además de un 25% del presupuesto.

[467] El proyecto, que partía con un presupuesto de 102.152.000 pesetas, recibió 15.125.000 pesetas del Gobierno Vasco y 28 millones de pesetas en concepto de subvención anticipada del Ministerio de Cultura. La subvención adicional y el especial calidad sumaron un 50% del presupuesto. También contó con la colaboración de ETB. La película, cosa poco frecuente en el caso de este artista, funcionó muy mal en taquilla, recaudando sólo 19.545.534 pesetas.

y aparte en su carrera. Pero no hay que ver en *Otra vuelta de tuerca* un giro radical en el cine de este autor, sino más bien, una suavización temática indispensable para respirar dentro del ambiente subvencionador del Gobierno autónomo. La posterior fijación por llevar adelante *Galopa y corta el viento*[468] y la realización de la que por ahora es su última película, *La estanquera de Vallecas*, despejan por si acaso cualquier duda al respecto.

La misteriosa y romántica historia de la institutriz empleada en una mansión al cuidado de unos niños que se verá enfrentada al poderoso influjo fantasmal de una antigua pareja de sirvientes, había sido llevada al cine por Jack Clayton en la inspirada *The Innocents (¡Suspense!)* con Deborah Kerr en el reparto y por Michael Winner en *The Nightcomers (Los últimos juegos prohibidos)*, film más mediocre que basaba todo su encanto en la presencia siempre brillante de Marlon Brando.

La versión de Eloy de la Iglesia ofrece una importante variante, ya que convierte a la institutriz en un joven seminarista llamado Roberto y traslada la acción de la Inglaterra victoriana a un País Vasco decimonónico. El cambio de sexo de la figura protagonista permite al cineasta jugar con la ambigüedad en la relación de Roberto y su protegido Mikel, un impulso lógico e irreprimible, conociendo a de la Iglesia[469]. Por otra parte la variación del espacio geográfico de la película con respecto a la novela obedece simplemente a que de alguna manera ha de explicarse la entrada de capital del Gobierno Autónomo en este proyecto. De todos modos, el propio cineasta da su versión sobre la naturaleza de estos cambios:

---

[468] "Después intenté de nuevo poner en marcha *Cabalga y corta el viento*, pero al parecer aún no hay la suficiente democracia para que se pueda narrar una historia de amor entre un etarra y un guardia civil". C.F. "*La estanquera de Vallecas*; atraco imperfecto", *Fotogramas*", 12/1986, núm. 1.725, pág. 54.

[469] "La morbosidad que tiene la película la tiene ya la novela, esa fascinación casi hasta el delirio de un adulto por un niño, que además aumenta si son del mismo sexo, pero en realidad no me he planteado hacer una película morbosa". Declaraciones de Eloy de la Iglesia, *La Luna*, septiembre de 1985.

> "Pienso que lo travestiza James en un principio, es una especulación intuitiva, hay una mentalidad masculina subyacente en el personaje femenino que plantea James, en aquella época esto debe de plantearle problemas, el travestismo está más en la novela que en la película. (...) La alta burguesía de Euskadi de primeros de siglo con los títulos pontificios tenía un gran mimetismo con la Inglaterra victoriana, es el único sitio donde se puede desarrollar la historia, manteniendo elementos ambientales parecidos. Era gente que mandaba planchar las camisas a Londres. Hay un gran mimetismo de costumbres. El problema era traspasar la moral anglicana a la moral católica"[470].

La película, al igual que otras aproximaciones vascas al terreno de lo oculto como *Akelarre* o *Fuego eterno*, se resiente de un tratamiento un tanto frío y distante. Y tratándose de Eloy de la Iglesia, esto sorprende más, pues si en algo destaca este autor es precisamente en esa capacidad para "ensuciarse" al abordar un tema sin importarle demasiado los adjetivos de oportunista o escandaloso con que le fustiga el amplio ejército de detractores que le aborrece. Sin estar conseguido plenamente ese ambiente de insinuante terror que requería la historia, para el recuerdo queda, entre otras escenas resueltas con verdadero talento, la imagen del fantasma del mayordomo proyectándose en primer plano tras la ventana iluminada por la luz de una vela.

Golfo de Vizcaya, otra de las cintas vascas presentes en el certamen, comenzó a rodarse a mediados de junio en escenarios como Bilbao, Portugalete, Hendaia, Baiona y Zestoa, prolongándose la filmación durante seis semanas. Es el segundo largometraje realizado por la productora Lan Zinema y esta vez la dirección corre a cargo de Javier Rebollo mientras Juan Ortuoste desempeña labores de producción. Conscientes de que la fragilidad de *Siete Calles* radicaba sobre todo en la mala construcción del guión, ahora este punto se va a cuidar con una atención casi exagerada. A partir de una idea de Rebollo,

[470] Ibidem.

éste escribe un primer guión con Ortuoste. Luego el periodista Santiago González retoca el texto. Por fin se llega a un quinto y último guión en el que participa Joaquín Jordá para aportar mayor solidez al escrito definitivo.

Si en *Siete calles* Ortuoste y Rebollo habían cometido grave sacrilegio obviando descaradamente la realidad, en *Golfo de Vizcaya*, se involucran en un proyecto que no solo hace referencias puntuales sobre los diversos acontecimientos, sino que se enfanga por completo en los problemas más candentes de la sufrida sociedad vasca. El vehículo para hacer este retrato de la Euskadi de los ochenta es Lucas (Omero Antonutti), un periodista que ha vivido fuera durante quince años y que regresa a Bilbao dejando atrás un oscuro pasado. Tras instalarse en la ciudad consigue un puesto en un periódico local gracias a las influencias de un amigo, Ander Solaegi, que ocupa un alto puesto en los astilleros (Patxi Bisquert), ocupando la plaza que ha dejado Itxaso (Amaia Lasa), una periodista que a tenido que pasar a la clandestinidad al ser descubierta su militancia en ETA. A partir de aquí, al hurgar en los asuntos que dejara atrás Itxaso tras su huída, Lucas va a verse involucrado en una serie de sucesos que le desbordan por completo. En medio de este deambular por una realidad que no comprende, perseguido por unos y por otros, Lucas se enamora de Olatz (Silvia Munt), esposa de un miembro de ETA refugiado al otro lado de los Pirineos e inicia un amor acosado por las difíciles circunstancias ambientales.

Si la historia es compleja, los temas tratados todavía lo son más. En la película, Rebollo pone sobre el tapete los puntos más conflictivos de la situación vasca. La reconversión industrial por medio del personaje que interpreta Bisquert. La oscura trama de los GAL, con acciones policiales que abarcan desde el secuestro de Lucas para un breve "interrogatorio", hasta el atentado al final del film contra Gorka, esposo de Olatz, e Itxaso. En medio de esta faceta aparece un comisario interpretado por Juan Diego que recuerda demasiado a Amedo. Incluso Rebollo se adentra en el mundo de la izquierda abertzale mostrando las difíciles relaciones de los milis con los reinsertados, o la complicada posición de HB en medio de la tormenta[471].

[471] El tenso encuentro entre Ander Solaegi, antiguo polimili

La idea en sí se prestaba al lucimiento. Un hombre que regresa de nuevo, que se enamora, que se instala en tierra de nadie y se ahoga, -otra vez la asfixia en una película vasca-, en un lugar que en nada se parece al que dejó cuando se marchó. Pero con un material tan diabólicamente enrevesado y tan caliente, lo más fácil era estrellarse. Y es lo que le ocurre a Rebollo con *Golfo de Vizcaya*. Empezando por lo esencial, la historia de amor entre Omero Antonutti y Silvia Munt, que no logra cuajar en ningún momento. La relación entre Lucas y Olatz es de una frialdad frustrante. Más que una pareja de amantes parecen un padre y una hija que no se llevan demasiado bien. Muchos críticos hablaron de la diferencia de edad entre los dos actores para explicar esta laguna. Evidentemente, no habían visto todavía el recital sexual e interpretativo de Marlon Brando y María Schneider en la magistral obra de Bertolucci, *El último tango en París*. Más bien habrá que pensar en un fallo en la dirección de actores e incluso en un error en la confección del casting[472].

---

que recuerda su etapa en la lucha armada como "una especie de limbo", e Itxaso, activista de ETA militar, incluye un corto diálogo que refleja la distancia que separa en 1985 a personas que partieron de un mismo punto: "*Itxaso*: Siempre has estado a la cabeza. Primero de la conversión y después de la reconversión. ¿A cuántos has dejado en la calle hoy? *Ander*: A más de los que hubiera querido gracias a vosotros". Las frases de todos modos, son un tanto crípticas para alguién que no esté al tanto de la situación política vasca. Lo de la reconversión se entiende teniendo en cuenta que Mikel está en los astilleros y ésta es la época del cierre de Euskalduna. Por lo demás, la referencia a la conversión es clara.

La relación entre Olatz y Gorka, también plantea interés para conocer aspectos ocultos de la realidad vasca. Olatz llega a cumplir, como ella mismo dice, "una función social" al ser la novia de un militante de ETA. En una escena, un grupo le recrimina el estar paseando de noche junto a Lucas. Esta temática, esbozada por Rebollo con acierto, se convertirá en la trama principal de *Amor en off*, una producción vasca de los noventa que originará una gran polémica en el seno de la opinión pública abertzale. Por lo demás, a la muerte de Gorka, el abogado recordará a Olatz que a partir de ahora se ha convertido para todos en la viuda y que tiene "un papel que cumplir". Al final, cuando Olatz pida ayuda en el entorno cercano a ETA para que se impida una acción contra Lucas, el mismo abogado le replicará que "no puedo hacer nada".

[472] En el primer guión, el protagonista era un joven periodista que vivía en Pamplona y volvía a Bilbao después de

Con respecto a la trama, en la película se asiste a una auténtica ceremonia de confusión, donde el espectador en un momento dado no sabe muy bien qué está ocurriendo. Hay que realizar un esfuerzo exagerado para intentar entender quién está detrás de cada amenaza a Lucas, o cuáles son los verdaderos motivos que mueven a los personajes. A esta falta de concreción, hay que añadirle el carácter local de la trama, que no es un fallo por supuesto en sí mismo, pero que ayuda notablemente a aumentar esa sensación de incomprensión entre un público que a lo mejor no está al tanto de las claves que encierra el ya de por sí complejo laberinto vasco.

En todo caso, Rebollo interpreta esta confusión como un reflejo de la propia situación ambiental, más que como una incapacidad personal de narrar con claridad los hechos:

> "*Golfo de Vizcaya* tiene una trama negra que puede tener su lectura universal. Lo que pasa es que una vez que te metes aquí en harina, contar historias de qué pasaba aquí en ese momento y tal, parece como que te piden que lo expliques muy bien. A lo mejor resulta que luego tú ves una historia de Hammet o de Chandler y no te preguntas que todos los personajes y todas las conexiones y todo encaje perfectamente. O sea, que parece que si te metes en un terreno como es el terreno del problema vasco, la violencia, el terrorismo, pues parece que... "oye, eso es confuso, explícamelo, lo quiero entender perfectamente". Además, en un momento donde en la película se manejaban cosas que estaban en el ambiente, pero que nadie sabía. Luego ya con el paso de los años se han comprobado. Salía un comisario que además era igual

---

unos años. Posteriormente, al darle el papel a Antonutti, Lucas envejece considerablemente. En medio quedan en el camino otros actores que contaron con muchas posibilidades para hacerse con el papel como Federico Luppi, Gian Maria Volonte, desechado al final por problemas de salud, y el genial Dennis Hopper que en aquellos momentos "cobraba muy poco porque estaba hecho polvo", según recuerda Juan Ortuoste. La extraordinaria calidad interpretativa de Antonutti queda fuera de duda. Pero también es cierto que un papel de hombre apasionado envuelto en una historia de amor no es el más adecuado para sus características interpretativas.

que Amedo"[473].

Otro problema añadido para complicar más aun el panorama, está en la resolución de la secuencia final. Lucas acude a una cita tras las muertes de los etarras en el atentado del GAL. Son los propios activistas de ETA quienes pensando que Lucas es el culpable de la muerte de Itxaso y Gorka, le tienden la trampa. Cuando está a punto de entrar en el portal la voz de Olatz le llama. Al girarse Lucas, la imagen se congela, dejando a la imaginación del espectador el desenlace de la historia.

> "Es una apuesta arriesgada y jodida porque normalmente la gente quiere que le cuentes el final. (...) Posiciona más con respecto al asunto. Tuvimos una proyección en Baiona y decían los refugiados, "de ese periodista yo no me fiaría", como diciendo que se merecía un tiro un tipo que se mete en eso. (...) Hay otra intención también en ese final, es decir, el problema sigue ahí. Año 85, con las cosas que están pasando, cuentas esta historia, la dejas congelada como diciendo, "aquí está el problema""[474].

---

[473] Conversación con Ortuoste y Rebollo, 23/7/1992. En la misma entrevista sí queda una cosa clara. Los ingredientes manejados como base argumental del film acaban por escapárseles de las manos: "En el caso de *Golfo de Vizcaya* había un atractivo, que era hacer cine negro con elementos que tenías aquí, pero elementos que quemaban y ahí está el problema. Por un lado, luego te ves excesivamente condicionado porque estás hablando de unas cosas que te afectan mucho, que no están muy claras y entonces igual no resulta exactamente una película negra y dices, "aquí tenemos un material estupendo para hacer cine negro". Pero luego el material puede contigo. (...) Luego hay mucha autocensura. Es no atreverse, tocar un material que quema. Entonces lo tocas con mucho cuidado. En vez de decir, "aquí me meto a saco, aquí cuento..." Ese es el problema de la película."

[474] Ibidem. Los autores ven en esta secuencia vestigios incontrolables y nada positivos de un estilo caído ya en desuso: "Constantemente en el cine que hemos venido haciendo siempre ha habido como un castigar al espectador (...) Es un lastre que arrastras de una época de cine militante, del mayo del 68, donde había un cine radical, donde se manejaban esas cosas, donde el espectador era castigado sistemáticamente.

La acogida de la crítica a *Golfo de Vizcaya* fue de una crueldad inusitada. Pocas veces se había atacado a un film vasco con tanta rabia. Hay que reconocer que, además de esa sensación de confusión presente en toda la película, son abundantes los fallos técnicos. Es curioso que un film debutante como *Siete Calles* sea más correcto en ese sentido que *Golfo de Vizcaya*. La paliza que recibe Lucas por parte de la policía está muy mal resuelta. Hay errores difíciles de justificar, como en la escena del bar entre Lucas y Mateo, donde los fallos de raccord en la mirada de los actores se hacen demasiado evidentes. Pero también es cierto que la fotografía es excepcional, no en vano la firma Javier Aguirresarobe, y que el desarrollo de la acción, sin estar plenamente logrado, tiene un buen punto de partida y mantiene cierta tensión a lo largo de la proyección. Por eso, ciertas críticas se antojan especialmente injustas.

Sin ir más lejos, un crítico tituló su crónica "El Golfo, un mar de dudas"[475]. Otro la acababa con un contundente adjetivo; "Detestable"[476]. Pero indudablemente, el que se llevó la palma fue un individuo que firmó con el seudónimo de "interino" una crítica que estaba más allá de las habituales consideraciones artísticas que puedan recaer sobre una película. Concretamente, el tal interino decía que "*Golfo de Vizcaya* no es una película. Es un engaño." Y añadía que "todos los implicados han malgastado un dinero de todos, para bochorno de quienes, de alguna forma, aparecemos en la historia que nunca existió"[477]. Rafael Trecu, presidente en esos momentos de la AIPV, e Imanol Uribe, presidente adjunto, publicaron una dura carta condenando la actitud de este

---

Entonces quedan esas secuelas que se te cuelan por ahí y que luego te das cuenta y dices, "joder, esto qué putada"".

[475] Mikel Insausti, "Crítica de *Golfo de Vizcaya*", *Egin*, 22/9/85.

[476] Angel Pérez Gómez, "Crítica de *Golfo de Vizcaya*", *Cine para leer-1985*, Mensajero, Bilbao, 1986, págs. 326-327.

[477] La crítica concluía así: "No más oportunidades para ellos con dinero público, con mi dinero. Exijo." Interino, "Crítica de *Golfo de Vizcaya*", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 19/10/1985.

crítico, señalando con acierto que en este caso "se rebasa el derecho a la libertad de expresión entrando en el terreno de los ataques personales"[478]. Adentrándose más en la historia, aparecen de fondo reacciones alimentadas por bajas pasiones, más propias de un folletín barato que del mundo normal en que debería desenvolverse la creación cinematográfica en Euskadi:

> "Esto fue el peor desayuno de mi vida. Me acuerdo que me iba a La Rioja, compré *El Correo*, ¡Hostia, la crítica! Te juró que fue... se me atragantó el café. ¡Pero esto es una ignonimia!, ¿Pero aquí qué pasa para que se ponga este señor así? ¿Qué pasó? la explicación es muy sencilla. Este interino era un tío con unos problemas personales graves de salud y tenía un problema gordo con el guionista de la película porque en su labor periodística habían competido muchas veces. Esta era una manera de vengarse, de utilizar la película para joderle. Y se buscó la ruina porque lo que consiguió fue cesar en *El Correo*"[479].

Con estos antecedentes y los fallos ya comentados de la película, *Golfo de Vizcaya* cosechó un fracaso absoluto de taquilla[480]. Otro film maldito que merece una segunda revisión más relajada, aunque sólo sea por la lucidez con la que interpreta diversos aspectos que en el momento del rodaje eran sólo sospechas que el paso del tiempo ha convertido en realidad.

El último largometraje presentado en la edición de 1985 del Festival de San Sebastián es una película de dibujos animados producida por Luis Goya para Jaizkibel titulada

---

[478] Carta al director publicada en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 23/9/1985.

[479] Conversación con Ortuoste y Rebollo, 23/7/1992.

[480] La recaudación del film fue de 10.829.965 pesetas. El presupuesto ascendía a 63.193.000 pesetas, contando con las ayudas del Gobierno Vasco (15.484.000) y del Ministerio de Cultura (15.000.000). Posteriormente la subvención adicional cubrió un 14% del presupuesto y el especial calidad un 25%. ETB también colaboró en la realización del film.

Kalabaza tripontzia (La calabaza mágica). Dirigida por Juanba Berasategi[481], con un guión basado en leyendas populares escrito por Koldo Izagirre, y una inspirada banda sonora firmada por Oskorri, este film viene a demostrar que no hace falta estar asentado en Hollywood para hacer cine de animación de contrastada calidad.

El estilo empleado en la elaboración del film se acerca al dibujo clásico americano de la factoría Disney y renuncia radicalmente a emular la fría y robotizada iconografía del cine de animación japonés, tan de moda en esos años. En cuanto al contenido se puede decir lo mismo. Lo que en las series y películas orientales es violencia gratuita o cursilería desesperante, en el film de Berasategi es naturalidad, frescura e ironía. Un contagioso sentido del humor absolutamente corrosivo recorre toda la cinta ampliando el potencial de público al terreno del espectador adulto.

La película está compuesta por varios cuentos independientes unos de otros. Un personaje convertido en satélite del planeta de la Calabaza Mágica, tras su frustrante experiencia en el akelarre, funciona como nexo de unión de los diferentes episodios en su papel de narrador de las historias. No existe unidad narrativa ni tampoco de estilo, pues las diferencias gráficas entre algunos de los cuentos son evidentes. Según el autor, este planteamiento pretendía evitar riesgos innecesarios mientras se buscaba un estilo definido:

> "No había experiencia, nadie había hecho dibujos animados aquí y nosotros apostábamos por hacer dibujos animados con infraestructura del país. Sin

[481] Juanba Berasategi es el pionero del cine de animación en el País Vasco. Proveniente del mundo del diseño y del cartelismo se incorpora al cine con el corto *Ekialdeko Izarra* (1977). A este le sigue *Fernando Amezketarra* (1979) acogido con éxito y galardonado en el Festival de Cine Documental y de Cortometrajes de Bilbao. Tras su ya comentado paso por la serie *Ikuska* realiza *Kukubiltxo* en 1983. En *Kalabaza Tripontzia*, con un presupuesto relativamente barato (55 millones de pesetas) Berasategi se incorpora al mundo del largometraje con la ayuda de la Diputación de Guipúzcoa que aporta un 25% del presupuesto, el Ministerio de Cultura (40%) y ETB (25%). Jaizkibel aporta el 10% restante. (Información aparecida en *El Correo Español*, 27/9/1985.)

> recurrir ni a Barcelona, ni a Madrid, ni a nigún lado. Con esa conciencia de decir, lo tenemos que hacer desde casa y hay que hacerlo. Entonces ahí había que afinar estilos, era como una especie de experiencia monstruosa. Entonces, apostar a una historia larga era un poco arriesgado y decidimos enfrentarnos a diferentes estilos"[482].

Técnicamente hablando, la historia de la lamia y los pescadores tiene una hechura formal muy cuidada. Lástima que sea tan breve. El episodio de Kukubiltxo y el de los tártalos presenta unos personajes mucho más caricaturizados y reviven ese ambiente ancestral vasco dotándolo de un humor agresivo e inspirado. Quizás el mejor momento del film está en las cómicas desventuras del demonio Galtzagorri y el monstruo Herensuge luchando infructuosamente por llevarse a los infiernos a Patxi en un caótico ambiente que reconstruye el pueblo de Eibar con carreteras repletas de coches abandonados que surcan el cielo sobre las casas de la localidad. Esta crítica urbanística y la hilarante presencia de dos policías de paisano asomados "discretamente" tras sus gafas negras en un debate popular del ayuntamiento, aproximan este episodio, más que ningún otro, a la realidad actual vasca:

> "Sí, además en el desarrollo de la película hay más afianzamiento y más atrevimiento. Hay música rock, más moderna, más edificios... se nota que hay un desarrollo. Luego están todas las intenciones que no afectan a la historia pero que en el momento ocurrían. En todos los plenos municipales había un par de txakurras... Hay una tanqueta de la Guardia Civil también. (...) Me hacía falta un decorado de algo muy desastroso. Yo creo que Eibar sí puede ser el ejemplo de la ciudad que nunca más hay que volver a hacer. Por todas las barbaries ecológicas y urbanas que se han hecho en ese pueblo. La autopista pasa por encima de las casas. Es una especie de amasijo, de basurero de casas. (...) Como imagen no

[482] Conversación con Juanba Berasategi, 8/9/1992.

> me apetecía que fuese Bilbao, quería que hubiese montes, un pueblo más pequeño. Y Eibar era lo más parecido al monstruo de Bilbao. Y además me apetecía que se reconociese el pueblo, no tenía que ser un pueblo de ficción"[483].

Kalabaza Tripontzia en su estreno obtuvo la Mención de Honor del certamen donostiarra y la favorable acogida de público y crítica. El cine de dibujos animados vasco parte de una base bien consolidada.

El último largometraje de 1985 es *Mar adentro* y supone la primera incursión en el campo del largometraje del cine de corte científico dentro de la cinematografía vasca. La dirección del proyecto corre a cargo de Francisco Bernabé y Rafael Trecu, unos cineastas con una larga carrera a sus espaldas[484]. El film es un interesante documental sobre el mar, rodado durante cuatro años en distintos lugares del globo como las islas Maldivas, Bretaña, Mar Rojo, Baja California o la Península Valdés en Patagonia. Recorriendo medio mundo, los cineastas plasman en la cinta un testimonio de la belleza del entorno marino y a la vez una denuncia por la constante agresión que éste recibe por parte del hombre.

Este carácter militante es constante en la obra, primando en algún momento la pobreza técnica del material utilizado, como en unas espeluznantes escenas de matanza de delfines y desguace de ballenas, a la calidad formal propia del documental:

> "... Nos fue imposible rodar unas escenas sobre una masacre de delfines en Japón, pero un americano perteneciente a una organización de defensa de la naturaleza nos cedió unos documentos filmados que incluimos en el filme. También hemos tenido dificultades para filmar el desguace y las

[483] Ibidem.

[484] Francisco Bernabé es de Agón (Zaragoza) y Rafael Trecu de San Sebastián. En 1969 fundan Ornis Film realizando varios cortos y mediometrajes de carácter documental como *Doñana* (1969), *Navarra agreste* (1971), *Las Encantadas* (1974), *Cimarrón* (1984), *El rabil* (1984) o *La almadraba* (1985).

operaciones de trabajo sobre las ballenas. Se han debido utilizar escenas de archivo"[485].

El sentido ecologista de *Mar adentro* es también evidente en el afán de acercar a los animales al público. La historia del delfín de las costas de Bretaña, amigo de la gente del pueblo, las tomas de cerca a una ballena a la que los miembros del equipo acaban acariciando o la imagen del buceador dando de comer con su mano a los tiburones, buscan precisamente forzar el contacto y desmitificar ese carácter maligno que ha atribuido, en el caso del tiburón o la orca, por ejemplo, precisamente el hombre, el depredador más cruel del planeta.

Si poco se le puede reprochar a la excelente factura exhibida en la banda de imagen, otra cosa lamentablemente hay que decir de la del sonido. La voz en off que narra las secuencias que aparecen en la pantalla adquiere un carácter pedante y ampuloso totalmente fuera de tono. Además, cuando desaparece este narrador se dejan oír los comentarios de los expedicionarios compitiendo, copiando en eso lo peor de los documentales americanos, en una dura y pesada prueba para ver quién es más gracioso, lastrando de una manera bastante estúpida un film realmente hermoso.

Producido por Ornis Film con la colaboración de Euskal Telebista y el Gobierno Vasco (7.801.937 pesetas), con un presupuesto que en un principio era de unos treinta millones pero que se encareció hasta los cuarenta aproximadamente, -entre otras cosas por la incorporación del sonido Dolby Stereo-, y con un equipo técnico de lujo[486], *Mar adentro* fue dignamente acogido en los certámenes a los que acudió. Se estrenó en noviembre de 1985 en el IV Festival de Cine de la Naturaleza y Ecológico de Tenerife, logrando una Mención Especial del Jurado. Al año siguiente, en la XV Semana de Cine Naval y del Mar de de Cartagena obtuvo el mismo premio.

Antes de iniciar el análisis de la producción vasca

---

[485] Declaraciones de Rafael Trecu, *Revista de Cine*, núm. 28, 1986.

[486] El guión lo escribió Rafael Castellano, la música es de Carmelo Bernaola y en el montaje aparece un viejo conocido, Fernando Larruquert.

durante 1986 hay que mencionar los cinco mediometrajes realizados a lo largo de 1985.

La productora de San Sebastián Oxaran Filmeak lleva a cabo un documental titulado *El trabajo de un actor*, en el que se esboza un retrato del actor Bruno Ganz, el genial intérprete de *El amigo americano* o *En la ciudad blanca*, a partir de una serie de entrevistas con el mismo. El guión y la dirección son de Enrique Acha. La película no contó con la subvención del Gobierno Vasco y participó en el 17º Festival de Cine Documental de Nyon y en la 30 Semana Internacional de Cine de Valladolid. También la directora Mirentxu Purroy realizó con la productora de Pamplona Zuri Gorri & Orlegi y la subvención del Gobierno Vasco la cinta *El silencio de los inocentes*, un relato ficcionado sobre los malos tratos en la infancia.

Pero son los tres mediometrajes producidos por el Gobierno Vasco y la productora donostiarra Irati los que más expectación van a causar por la novedad de la propuesta. Ya en septiembre de 1984 se había publicado un plan que incluía la producción propia por parte de ETB de seis películas, con un coste de 200 millones de pesetas, basadas en obras literarias de autores vascos y realizadas en euskera con actores y técnicos del país. El 18 de julio de 1985, en Orio, se celebra una rueda de prensa donde responsables del proyecto exponen los detalles más importantes sobre las películas a rodar, dando especial relevancia al papel asignado al euskera. Los indudables logros artísticos de la serie sólo van a quedar cuestionados por la corta duración de las películas y por la escasa imaginación desplegada para llevarla a las pantallas comerciales ideando alguna fórmula que impidiera que estos interesantes trabajos quedaran relegados a semiclandestinas proyecciones televisivas.

Se van a realizar tres películas. El presupuesto para cubrir esta iniciativa asciende a 100 millones de pesetas. Jesús Acín, como cabeza de la productora Irati, y Ángel Amigo, en el papel de productor ejecutivo, son los principales responsables de esta empresa. La primera, que se empieza a rodar en Orio en la segunda mitad de julio va a ser *Hamaseigarrenean aidanez*, (A la decimosexta) y está basada en la novela del mismo título de Anjel Lertxundi. Será el mismo escritor quien se pondrá tras la cámara para realizarla. Luego

vendrá *Ehun metro* (Cien metros). Alfonso Ungría se hará cargo de la dirección y el guión, según la novela de Ramón Saizarbitoria. Por último queda *Zergatik Panpox*, (¿Por qué, Panpox?), una novela original de Arantxa Urretavizcaya que pasa al cine de la mano de Xabier Elorriaga, responsable así mismo del guión. El rodaje de esta película, punto final de la serie, se inició en septiembre y acabó en octubre con la filmación en Zumaia de la escena final.

Hamaseigarrenean aidanez relata en realidad dos historias paralelas que se entrecruzan. Una se centra en Domingo, un hombre obsesionado con las apuestas que vive del engaño siempre acompañado en sus correrías por su acólito Cornelio. Su afán por las pruebas imposibles le llevará a la tragedia. La otra, integrada en la narración con la ayuda de un flash-back, relata la relación edípica entre Domingo y su madre y la irrupción en sus vidas de Marcelina. Acogida en el caserío como sirvienta, pronto queda embarazada de Domingo, obligándoles la madre, una bruja despreciable, a contraer matrimonio. El trato recibido por la suegra, que sólo ve en Marcelina a una puta que se ha acostado con su hijo, será despótico. Al morir la madre, Domingo no variará esta postura, estableciéndose una relación de dependencia de gran interés dramático. Por desgracia, este aspecto está tan solo sugerido. Condicionado por la corta duración del proyecto, la fijación de Domingo por las apuestas va ser el tema dominante de la película:

> "En la novela uno de los aspectos más importantes es el de la sumisión de la mujer con respecto al marido. Esto en la película no aparece tanto. Sí hay apuntes, pero la perspectiva de la mujer, -en ese sentido la novela es polifónica porque aparecen diversos puntos de vista- es fundamental. Sin embargo en la película, sí tiene importancia pero está más en función del papel de la apuesta. Es uno de los aspectos más importantes al que yo renuncié precisamente por los cincuenta minutos, porque tenía miedo de que se me iba a escapar la película"[487].

[487] Entrevista con Anjel Lertxundi, 23/9/1992.

La interpretación de los actores está plenamente lograda en cuanto al trío protagonista, pero en el tratamiento de las figuras de reparto se percibe una rigidez que daña mucho a la película. Felipe Barandiarán y Kontxu Odriozola, que debutan ante las cámaras, sorprenden por la madurez de su trabajo. Mikel Garmendia, un secundario familiar ya en las producciones vascas de estos años, demuestra en el papel de acobardado y cínico Cornelio que es uno de los mejores actores de reparto de Euskadi. Para Lertxundi la mayor dificultad en el tratamiento actoral de *Hamaseigarrenean aidanez* viene dado por la exigencia de incorporar la lengua vasca:

> "Los mayores problemas que he tenido a la hora de la dirección de los actores han sido problemas del euskera, del recitado. Problemas de que los actores, en algunos momentos aunque fueran actores euskaldunes, no tenían el hábito suficiente de expresión en euskera con lo cual desbarraban. (...) cuando un determinado actor se te pone nervioso, no por el papel que tiene que interpretar, sino por lo que tiene que decir, entonces ahí las dificultades son bastante graves. Eso es a lo que me refería, las dificultades que tiene un rodaje en euskera"[488].

La realización es sencilla y efectiva. Se echa de menos un mayor virtuosismo en el manejo de la cámara. La escena final, en la que Domingo encuentra la muerte al quedar destrozado por los saltos de Cornelio sobre su cuerpo en la loca apuesta que él mismo había preparado, exigía una resolución más atrevida que la adoptada. Más logrado está el ritmo imprimido a la narración. La transición entre las escenas se realiza a modo de golpes secos y duros sin utilizar métodos tradicionales del lenguaje cinematográfico como el fundido, el encadenado o el plano recurso, aportando a la acción una carga añadida de tensión que la historia requería. La película fue acogida con diversidad de opiniones por una crítica que esperaba expectante los resultados de la apuesta

[488] Ibidem.

de Irati.

En la segunda película, *Ehun metro*, la cámara de Ungría recoge los últimos momentos en la existencia de Jon, un miembro de ETA acorralado por la policía en la parte vieja de San Sebastián. En su desesperada huída el activista, ante la inminencia de la muerte, se aferra a la vida recordando su pasado. La cinta queda estructurada en base a continuos flash-back que se mezclan con la inútil carrera de Jon. Ungría opta por las referencias visuales para enlazar la situación presente con los recuerdos del pasado, en vez de utilizar otros recursos como el fundido encadenado o el más típico de la imagen que se desvanece.

La solución funciona muy bien la mayoría de las veces. En uno de los momentos, Jon está refugiado en un portal y un camión del ayuntamiento que va regando el pavimento moja sus zapatos. El siguiente plano funde ese chorro de agua con el oleaje de la Concha mientras Jon, niño, juega con sus amigos. En otra escena, Jon intenta abrir la puerta de una casa para buscar cobijo. El forcejeo entre la cerradura y la llave que no entra deja paso a un plano en el que Jon hace el amor con Madelene, en un encadenamiento obvio.

A veces de todos modos, la unión de los dos tiempos no acaba de cuajar plenamente alargando innecesariamente la película. Otro problema radica en la utilización de la cámara lenta en las secuencias de persecución policial. Si bien en determinados momentos el ralentí está justificado y Ungría consigue trasmitir con eficacia toda la angustia de un hombre que sabe que el final está cerca y no puede hacer nada por evitarlo, en otros paraliza demasiado la acción y acaba por cansar y resultar abusivo.

En *Ehun metro* hay una mirada crítica hacia la policía española, suavizada quizás por el hecho de situar claramente la película en la época franquista con la edición del diario *La Voz de España* o la imagen de los "grises" patrullando por la ciudad. Pero el asesinato por la espalda de Jon, el despótico trato a los ciudadanos para que despejen la zona donde ha caído el militante, o el interrogatorio del sospechoso de encubrir a ETA, dan un retrato un tanto siniestro de las Fuerzas de Seguridad. Por contra, una corriente de simpatía fluye en torno al personaje de Jon. El autor ha mostrado sus aspectos más íntimos y el espectador

progresivamente acaba por identificarse con él. Pero de aquí ha considerar este film como una apología de ETA y la lucha armada, como dijeron muchos, hay un abismo.

Sí existe una sutil visión irónica hacia el ambiente político de la ciudad de San Sebastián. Se hace muy evidente al inicio del film, en los comentarios sobre el suceso que realizan diversos ciudadanos, mientras despreocupadamente comen y beben durante el "poteo" tradicional. El cinismo de Ungría en este sentido es casi salvaje al final del film, cuando intercala unas imágenes del Paseo de la Concha de San Sebastián presentada por una ridícula voz en off que remite inevitablemente al No-Do, entre el plano del cadáver de Jon y la llegada de la ambulancia:

> "Los primeros atentados, los orígenes de la lucha armada en su reflejo en la vida cotidiana en Donosti no tenían la importancia que luego han tenido. Yo la idea que quería dar es que aquello seguía siendo el esplendoroso marco de la Concha donostiarra y al mismo tiempo dentro había una problemática muy gorda. Pero que lo que se seguía vendiendo y lo que se seguía viendo era el esplendoroso marco. Y eso tiene algo Donosti todavía. Aunque la problemática a todos los niveles de la sociedad vasca está metida en la circulación de la ciudad porque se ve por todos lados, sin embargo Donosti tiene esa cosa de escaparate que no pasa nunca nada y que las viejecitas siguen paseando por el Paseo. Esa cosa también de que hay una manifestación y se organiza un follón enorme, pero a las ocho es la hora del poteo y se acaba todo. Las cosas están bien hasta que son. Y eso sigue siendo verdad"[489].

[489] Entrevista con Alfonso Ungría, 6/5/1992. La ironía de Ungría no fue, como cabía esperar, muy bien acogida en los medios locales. Un crítico que, por otra parte, alababa la película, miraba con recelo las sutiles referencias políticas hacia San Sebastián: "Filme realizado con gran sensibilidad hacia ese paisaje donostiarra en el que la historia se consume; a veces con exceso de euforia ante determinados lugares como el Paseo de la Concha que, aun siendo verdad es más elegante que lo digan otros, o al menos buscando mejor panorama natural y humano, que sí los tiene." Santiago

Al igual que la película de Lertxundi, hubo opiniones para todos los gustos con respecto al film de Ungría. Al que decididamente no le gustó fue a Ramón Saizarbitoria, el autor de la novela, que escribió una dura carta a la prensa en la que atacaba a Ungría por la visión que había dado de su obra. Según el escritor, al redactar el libro planteó una distinción "esquemática y tímidamente quizá" entre militantes de ETA duros y militantes blandos. En la ausencia de este matiz en la película hay que buscar el origen de la polémica[490].

Curiosamente, Ungría desconocía la existencia de esta carta en el momento en que, por motivo de esta investigación, fue interrogado sobre la misma. Tras leerla detenidamente, el

---

Aizarna, "Crítica de *Ehun metro*", *El Diario Vasco*, 19/6/1986. Manu Pagola atacaba más duramente a Ungría al hacer la crítica a la película, refiriéndose al artículo de *Cambio 16* ya comentado en la primera parte de este estudio (véase nota 84), y calificándolo como "antología de la chorrada del gauchista". (Manu Pagola, "Nuevo camino para el cine vasco -Crítica a *Ehun metro*", *Deia*, 11/12/1985.) Seguramente la mirada donostiarra de Ungría no ayudó demasiado a calmar los ánimos al acercarse a ese polémico artículo.

[490] A continuación la trascripción del fragmento más significativo de la carta: "La película, dirigida por Ungría, se rodó en unas fechas en que los titulares de los periódicos recogían con insistencia las también insistentes amenazas de ETA a ex militantes de ETA pm que abandonaban la lucha armada integrándose en la denominada *operación de reinserción*.

No es éste el espacio, y sobre todo no es el espacio suficiente, para explicar con los matices que requiere lo que pienso de la lucha armada en mi país, pero digamos que, así, de entrada, estoy a favor de quien quiera colgar las pistolas que las cuelgue. En consecuencia tuve interés en subrayar ese aspecto presente en la novela, señalando las diferencias entre el *chico* comprensivo, que es como nosotros, los que tenemos miedo, decimos chorradas sobre el infinito y estamos seguros de pocas cosas y que muere, no se sabe muy bien por qué o por quién, y el otro, que lo tiene claro y que todavía debe seguir pegando tiros por ahí.

Lamentablemente no pudo ser así, y la cosa quedó en lo que dice Fernando Sabater en su artículo. Ello me impidió participar en el rodaje y, evidentemente, firmar el guión al que, dicho sea de paso, no le faltó quien lo firmase." Ramón Saizarbitoria, "Literatura, cine y lucha armada", *El País*, 7/7/1986. Véase en el Apéndice Documental, Documento II, pág. 587, el texto completo.

cineasta da otra versión de los hechos. En primer lugar, Ungría se sorprende de la acusación, ya que *Ehun metro*, según sus declaraciones, es la película "en que menos me he inventado cosas" afirmando además que "en la novela no existe esa diferencia, o es tan tímida como él dice que no está clara". También señala que si el escritor no participó en el guión no fue porque alguien se lo impidiera sino sencillamente "porque no quiso":

> "El escribió un tratamiento de guión y entonces yo, en una conversación con él, le convencí de que no estaba bien aquello. Y entonces a mí me dijo, "bueno, pues escríbelo tú". (...) Y sin problemas. Yo nunca he tenido ningún problema con Ramón Saizarbitoria. Ni lo más mínimo. Vamos, es la primera noticia que tengo"[491].

La impresión final de Alfonso Ungría sobre este tema es que Saizarbitoria ha pretendido que la evolución política experimentada por el escritor en los años que van desde la redacción de la novela hasta los ochenta se reflejara en la obra cinematográfica. En el tratamiento del guión discutido entre ambos, siempre siguiendo los recuerdos de Ungría, había importantes cambios con respecto a la obra original:

> "Yo lo que creo, al leer esto, es que *Ehun metro* es una novela de hace como 17 o 18 años. Yo creo que la novela él la escribió con un sentimiento que luego él ha transformado. Yo creo que él quiso que en el guión, o en lo que él hubiese querido hacer en la película, hubiese cambiado un poco su novela. Y yo sin embargo fui fiel a la novela. Entonces es eso lo que no le gusta.(...) El ya no estaba totalmente de acuerdo con lo que había escrito, aunque la novela le gustase. La quería reactualizar y yo no le dejé"[492].

---

[491] Conversación con Ungría, 6/5/1992.

[492] Ibidem.

Con un tono menos problemático *Zergatik panpox* cierra la serie centrada en la novela actual vasca adaptada para la televisión. Indudablemente, es la apuesta más arriesgada y a la vez, el resultado más satisfactorio. La historia de una mujer abandonada junto a su hijo por el marido contada a través de las íntimas sensaciones que provoca la ausencia del ser amado, la soledad, o la responsabilidad de educar al pequeño, generaba un problema de resolución cinematográfica importante. Pero Xabier Elorriaga aborda la dura tarea con una eficacia y una sensibilidad inusual en un debutante.

Todo en *Zergatik panpox* funciona a la perfección. El director encara sin miedo la dura papeleta de centrar toda la acción en un personaje que va desgranando sus miedos y sus impresiones en voz en off. En este sentido, el ajustado tono dado al ritmo era fundamental para que la película no naufragara sin remedio. Y Elorriaga lo consigue dotando a su film de un tempo tranquilo, lento y sosegado que reconstruye una sugerente atmósfera en torno al universo femenino, escudriñando con suavidad las carencias de una mujer sin defensas que se afana en salir adelante aprendiendo a vivir sin depender de nadie. La envolvente fotografía de Hans Burmann y la banda sonora de Pascal Gagne y Amaia Zubiría, complementan en los momentos precisos este hermoso retrato femenino que tan bien ha sabido entender un hombre.

Mención especial merece la actriz protagonista, Arantza Rentería. La joven debutante inunda con su belleza todos los encuadres y transmite con su sola presencia las variadas sensaciones anotadas en el guión. Sin una actriz de talento así, el film no habría volado tan alto como lo hace *Zergatik Panpox*, una agradable sorpresa, una pequeña obra maestra y un broche de oro para la serie Irati y para la irregular producción vasca de 1985.

3.5.2. La producción vasca en 1986.

1986 es un año marcado por la integración del Estado Español en la CE (1 de enero de 1986), por la cantidad de consultas electorales que recaen sobre el castigado ánimo del ciudadano, y por la evolución del fenómeno de la violencia.

La entrada en la CE lleva consigo una recuperación de la economía española en esta segunda mitad de los ochenta

reflejado en el aumento del PIB o en la disminución de las tasas de desempleo[493]. El Producto Nacional Bruto se eleva de 165.090 a 188.030 millones de dólares entre 1985 y 1986. En 1988, España está en el onceavo puesto del ranking mundial de PNB con 301.829 millones de dólares. Pero el aparente éxito de las medidas socialistas en materia económica, (reconversión industrial, revisión del Plan de Energía Nacional, mayor presión fiscal, política monetaria contra la inflación, etc,) se revela como un espejismo engañoso al constatar una cruda realidad que va a tomar cuerpo sobre todo en la década de los noventa.

La entrada de capital extranjero comprando empresas y especulando en bolsa y en el mercado inmobiliario engorda una imagen que se desinfla una vez que se ha controlado el aparato productivo español y ha desaparecido este jugoso negocio. El paro, si bien ha disminuido, se mantiene en estos años como el más alto de la Comunidad y la balanza de pagos que daba positivo en 1985 se acerca poco a poco a índices negativos conforme se acerca a 1990. Los indicadores de divergencia entre el Estado Español y los países centrales de la CE demuestran hasta qué punto ha sido traumático el reajuste modernizador que ha llevado a cabo el país al incorporarse a la vida socioeconómica europea. La destrucción del empleo

---

[493] Si entre 1974 y 1983 el PIB en el Estado Español está en 1'7, en 1985 se sitúa en 2'3. En 1986 sigue la progresión (3'2) para colocarse en 1987 en 5'6 y en 5'2 en 1988. En 1989, a pesar del paulatino decrecimiento se mantiene alto (4'8). Manuel Alonso y otros, *España y la unión europea; las consecuencias del Tratado de Maastrich*, Circulo de Lectores-Plaza & Janes, pág. 271.

Estos son los datos sobre la tasa de desempleo para el País Vasco y el Estado Español entre 1985 y 1989:

AÑO	EUSKADI SUR	ESTADO ESPAÑOL
1985	22'8	22'0
1986	22'9	21'8
1987	21'3	20'0
1988	21'4	20'2
1989	19'9	18'4

Fuente: Anuario *Egin* 1991, Orain, pág. 184.

agrícola y la dura competencia industrial de la Comunidad, en este sentido la cornisa cantábrica es quizás la zona más afectada por la integración, resumen en sus aspectos más negativos la situación socioeconómica del Estado en estos años.

1986 es también año de consultas electorales. La primera plantea la permanencia del Estado Español en la OTAN. El PSOE transforma su antiguo slogan "OTAN, de entrada, No" en un "OTAN, de salida, tampoco" y despliega todo un arsenal publicitario en una campaña para el SI. Poco pueden hacer las fuerzas progresistas ante esta situación y el Gobierno gana el referéndum. Sólo Canarias, Cataluña y las cuatro provincias vascas se decantan por el No en todo el Estado. El PSOE a pesar de su triunfo vuelve a demostrar su falta de ética política y el PNV, que había mantenido una postura de ambigüedad, -libertad de voto a los militantes pero declaraciones a favor por parte de sus dirigentes más destacados como Arzalluz o Ardanza-, queda en evidencia ante su propio pueblo. Todo un presagio, por otra parte, de lo que se avecina.

El 22 de junio se celebran elecciones generales en las que el PSOE obtiene de nuevo la mayoría absoluta para el Congreso. En Euskal Herria hay cambios significativos. En la Comunidad Autónoma Vasca el PNV sufre una fuerte pérdida de votos motivada por la dura crisis que sufre el partido y que va a provocar en octubre la creación de Eusko Alkartasuna (EA). El PSOE lidera políticamente el País Vasco con sus siete escaños obtenidos en la CAV y los dos de Navarra. El PNV queda detrás con seis escaños. HB, en notable alza, con sus 231.722 votos, consigue dos escaños en Guipúzcoa, otros dos en Vizcaya y uno en Navarra, sin lograr representación en Álava y quedando a un sólo escaño del PNV en el cómputo global vasco. La derecha centralista tiene su máximo poder en Navarra donde logra dos escaños a los que hay que sumar uno de Álava y otro de Vizcaya. Euskadiko Ezkerra queda en último lugar con dos escaños.

El 30 de noviembre se cierra el capítulo de consultas populares con las elecciones autonómicas en la CAV. El Parlamento queda así: PSOE, 19 escaños; PNV, 17; EA, el partido liderado por Garaikoetxea, irrumpe con fuerza y se coloca con 13 escaños, los mismos que obtiene HB; EE 9; CDS 2

y CP 2.

El problema de la violencia sigue su tónica habitual. ETA, con su infalible técnica del coche-bomba, ataca con saña directamente a la capital del Estado mientras se suceden los habituales e impotentes contactos entre la organización armada y partidos políticos para llegar a una solución pacífica. En febrero ETA vuela el coche del vicealmirante Cristóbal Colón de Carvajal. En abril, HB propone conversaciones para llegar a la negociación política. El PNV acude a la llamada de la coalición abertzale y el 24 de abril dirigentes de ambos partidos se reúnen en Bergara. El mismo día, cinco guardias civiles mueren en Madrid tras la explosión de otro coche bomba. En junio, dos oficiales del ejército son ametrallados por un comando. En julio, los posibles contactos con ETA se diluyen al ser expulsado Txomin Iturbe Abasolo, el máximo dirigente de ETA, a Gabon. La respuesta de ETA es contundente. En la acción más espectacular del año, mueren nueve guardias civiles al explotar un coche bomba junto al autobús que los transportaba. Al día siguiente ETA reivindica el atentado y reitera su oferta negociadora.

Tras este último atentado y dado el cariz que están tomando los hechos, Francia da un paso más en su colaboración con el Estado Español e inicia una nueva táctica contra ETA. A las extradiciones de septiembre de 1984 sigue ahora la detención de refugiados y posterior entrega a la policía española. Txema Varona inaugura esta nueva modalidad tan sólo cinco días después del sangriento atentado de Madrid.

En septiembre, ETA asesina fríamente a María Dolores Gonzalez Katarain "Yoyes" mientras paseaba con su hijo pequeño por el centro de Ordizia. Ha pagado cara su decisión de acogerse a las medidas de reinserción social. Al día siguiente es puesto en la frontera por los gendarmes franceses Iñaki Alberdi, octavo refugiado entregado a la policía española. Durante el Festival de San Sebastián la película francesa presentada a concurso es secuestrada en protesta por la política del país vecino. Las gestoras pro-amnistía anuncian el mismo día una absurda e infantil campaña de boicot a los productos franceses. En octubre Amnistía Internacional vuelve a denunciar la práctica de torturas en el Estado Español. Decididamente, la podredumbre se ha instalado para siempre sobre el sufrido solar vasco.

El primer estreno de este año llega de la mano de Pedro Olea, que después de *Akelarre* y tras el paréntesis de *Bihotzez*[494], se lanza de nuevo a la realización de un largometraje en Euskadi. La nueva película del cineasta bilbaíno va a titularse *Bandera negra* y es un relato sobre piratas modernos y contrabando escrito entre el propio Olea y Rafael Castellano. En la película, Begoña (Virginia Mataix), logra que un importante naviero, Don Javier Uriarte (Carlos Lucena), coloque a su padre (Alfredo Landa), en paro y con síntomas depresivos tras la muerte de su esposa, al mando del mercante "Urkia" con un cargamento de escopetas de caza rumbo a un lejano país africano. A la vez, Begoña se ha enamorado de Esteban, cabecilla de un grupo de ladrones de barcos que participa también en el viaje como oficial engrasador. Una vez en África los acontecimientos se precipitan al descubrirse que en realidad el "Urkia" transportaba un importante cargamento de armas. El capitán Barrenetxea es condenado a muerte, indultado y asesinado supuestamente por elementos de la guerrilla. Una vez en Bilbao, Begoña y Esteban encuentran pruebas concluyentes de la responsabilidad de Don Javier en el asunto y en la muerte del capitán y se vengan del armador adecuadamente.

Rodada a partir del mes de abril en Guinea ecuatorial, Bilbao y diversos pueblos de Vizcaya y Guipúzcoa, la película se lanzó espectacularmente como "una historia de barcos, aventuras y piratas modernos"[495]. La semejanza de la historia narrada por Olea con el caso real del capitán José Luis Peciña, acusado en esas mismas fechas de contrabando de

[494] *Bihotzez* (De corazón), producción de 1985, es un encargo de la Asociación de Comerciantes del Casco Viejo de Bilbao que, estructurado por medio de la intervención de bertsolaris, recoge durante media hora imágenes típicas de Bilbao y las labores de reconstrucción tras las riadas del 83: "Más que un documental era un spot industrial grande. Lo que pasa es que me dejaron manga ancha y me dejaron sacar las tiendas que yo quisiera, tenía que sacar de paso tiendas porque es la Asociación de Comerciantes, pero creo que aun así todo con ese condicionamiento que es fuerte creo que está muy bien. Yo me planteé una especie de musical bilbaíno." (Entrevista con Olea, 6/6/92.)

[495] Declaraciones de Pedro Olea, *La Gaceta del Norte*, 9/4/1986.

gasóleo, condenado a muerte en Nigeria e indultado después, parecían ser la base argumental en que se habían basado los autores de *Bandera negra* para realizar su film. De todos modos, Olea siempre negó a la prensa cualquier relación de ese suceso con la película:

> "Cuando estábamos filmando *Bandera negra* fue cuando sucedió el "caso Peciña", y había tantas coincidencias que tuvimos que cambiar el guión sobre la marcha en algunas ocasiones. Curiosamente, ha salido una historia bastante parecida. En este caso es la realidad la que imita al cine. El caso es que, una vez vista la película, se puede decir que es el "caso Peciña" visto por Salgari o Stevenson"[496].

Hoy en día, la versión de los hechos narrada por el propio cineasta revela una relación mucho más directa:

> "Yo, después de haber hecho una historia como *Akelarre*, una historia vasca antigua, quería hacer una historia vasca moderna. Y de las historias que me apetecían como aventuras, a mí siempre me ha gustado también el cine de misterio y el cine de aventuras, me impresionó mucho la historia de Peciña y de López Tapia, el armero este siniestro y la aventura en África. (...) Está inspirada en el hecho de Peciña, luego hay muchas cosas cambiadas. Porque claro, lo que no quería es llamar asesino a un señor que luego podía demandarme en juicio. Entonces están cambiados los nombres y luego inventadas muchas cosas. Pero digamos que es un capitán vasco que se ve involucrado en un tráfico en un país y condenado a muerte sin comerlo ni beberlo. Es el mismo caso. Incluso yo hablé antes de escribir el guión con Rafa Castellano con gente que había ido en el barco con

[496] Declaraciones de Pedro Olea, *El País*, 5/9/1986. Olea añadía además que "espero que nadie se sienta aludido porque aquí no hay ningún López Tapia". Tapia era el armador del buque Izarra que capitaneaba Peciña y que fue acusado por la familia de éste.

> Peciña. Intenté hablar con él pero no pude. Pero gente de Portugalete me contó toda la peripecia y de ahí salieron bastantes cosas de la película"[497].

Bandera negra se estrenó a primeros de septiembre y la acogida fue más bien fría. Gran parte de la culpa de este fracaso se debe a un error ya comentado al hablar de *La conquista de Albania*; insinuar al espectador algo que al final no se le va a dar. La campaña publicitaria presentaba una obra que prometía un cine en la mejor tradición del género aventurero con todo lo que ello conlleva de acción trepidante, peleas, héroes maravillosos, etc. Pero no hay nada de esto en la película. El tono en general es deprimente. Lejos de la jovialidad propia del clásico cine de aventuras, en el largometraje de Olea los personajes positivos son tan sólo víctimas manejadas como peleles en una oscura trama política que no se desvela hasta el final. Incluso el intento de crear un ambiente exótico, rodando parte del film en Guinea, resulta frustrante al ser incapaz Olea de sacar algo mágico de esos paisajes filmados sin ninguna convicción.

La crítica mostró su decepción ante este aspecto[498] y sobre todo se mostró muy dura con la estructuración del guión. Todo ello se tradujo en unas cifras de taquilla muy discretas si lo comparamos con los resultados de la época dorada del cine de Euskadi, aunque superó con creces a muchas producciones de esos años fundamentalmente por la afluencia de espectadores en el País Vasco[499]. Años después fue emitida por

---

[497] Entrevista con Olea, 6/6/1992.

[498] Francisco Marinero acaba su crítica así: "Y no es que esté mal resuelto, es que esperábamos otra cosa más divertida, más emocionante, más exótica, más aventurera y más amena." (*Diario 16*, 20/9/86.) Olea es consciente de esta falta de conexión con el público: "Está enfocada como cine de piratas o cine de aventuras y la gente tiene la referencia de Spielberg. Entonces claro, si pones *Bandera negra* con Imanol Arias y Alfredo Landa y luego te encuentras que es una cosa más bien triste, una peripecia cutre de antihéroes, no es *Indiana Jones*. Entonces la gente esperaba cine de aventuras. Sugería, supongo yo, un tipo de película que luego no tiene nada que ver" (Entrevista con Olea, 6/6/92.)

[499] La productora del film fue Altube Filmeak. El presupuesto se encareció por el rodaje en Guinea alcanzado los 110.000.000

la pequeña pantalla obteniendo una acogida más favorable.

Al igual que *Akelarre*, *Bandera negra* es una película que gana conforme avanza la acción. Asumida la fragilidad de la construcción narrativa y la falta de fuerza a la hora de implicarse en la historia, -uno de los males endémicos, por otra parte, de la producción vasca- hay que reconocer también el valor de Olea al componer un hermoso retrato sobre los perdedores, el acierto al plasmar los bajos fondos de Bilbao (lástima que no cumpliera con la misma eficacia por tierras africanas), la refinada ironía que se despliega en la secuencia final y la brillantez lograda en muchos momentos de la planificación general del film[500].

La anécdota más sorprendente, si se prescinde de las penalidades que sufrió el equipo de producción en Guinea, estuvo en la extraña reacción de Imanol Arias al volverse violentamente contra la película. En noviembre y con el film todavía en cartel, el actor, durante el Festival de cine de Bilbao, declara que "*Bandera negra* no me gusta y ha sido

---

millones de pesetas (sólo ha sido superado hasta ese momento dentro de la cinematografía vasca por *Tasio* y *Fuego eterno)*. La recaudación fue de 45.398.235 pesetas. *Bandera negra* contó con la subvención del Gobierno Vasco (20 millones de pesetas) y del Ministerio de Cultura (44 millones de pesetas), obteniendo además un 50% del presupuesto en concepto de subvención adicional y especial calidad. ETB, que no había renovado el convenio con la AIPV, compró en agosto del 86 los derechos de antena de *Bandera negra* y *27 horas*, pagando 18 millones de pesetas por las dos películas.

[500] Beneficiada por la excelente fotografía de Carlos Suárez, la escena inicial del robo saca el máximo partido a ese Bilbao nocturno que también retrataba con brillantez Aguirresarobe en *Golfo de Vizcaya*. La resolución de la toma tiene todo el encanto del cine negro y sólo hay que lamentar un chirriante fallo de raccord de movimiento que afecta a dos personajes. Donde más brilla el talento cinematográfico de Olea es en la secuencia en que Begoña abandona el país africano tras la muerte de su padre. El avión se aleja perdiéndose en el horizonte. Acto seguido el plano cambia imperceptiblemente y, situado todavía el espectador ante un encuadre que muestra sólo el cielo, la cámara inicia un lento recorrido hasta que llega al grupo escultórico de una tumba. Con esta hermosa elipsis, Olea ha trasladado la acción sin inútiles pérdidas de tiempo de África al funeral del capitán Barrenetxea.

nefasto interpretarla"[501]. La reacción a todas luces sorprendente, puesto que no es normal que un profesional que ha dedicado su esfuerzo y tiempo a una producción la desprecie en el momento de su estreno, huele demasiado a venganza si se tiene en cuenta que además, dos meses atrás Arias reconocía, refiriéndose a la cinta de Olea, que "estoy muy contento de haberla hecho"[502].

Olea, días después del incidente, se muestra sorprendido y decepcionado y tras recordar que durante el rodaje reinó la armonía, indica como única explicación posible a la actitud del actor, la relegación de su nombre en el cartel publicitario[503]. Años después, el cineasta se acerca de nuevo a ese penoso asunto:

> "Hubo un problema ahí, una chorrada. Se firmaron los contratos y él iba primero en cartel. Y firmó Alfredo Landa también la misma cláusula, que iba primero en cartel. Pero ya en rodaje se hablaba y el mismo Landa le decía, "chaval, cómo vas a ir tú antes que yo, coño. Cuando tengas un premio en Cannes, como yo con *Los santos inocentes* y cuando tengas la carrera que tengo yo, entonces podrás ir, pero por ahora, chaval..." Y el otro se reía y decía "no, no, para mí es un honor ir de segundo". Y le gustó y todo el rodaje, pero cuando vió el póster que él iba el segundo... a partir de ahí empezó a joderse todo"[504].

Hay, indudablemente, una irresponsabilidad notable de la productora al firmar dos contratos idénticos que además se contraponen. Pero tampoco parece apropiada la actitud del

---

[501] Declaraciones de Imanol Arias, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 26/11/1986.

[502] Declaraciones de Imanol Arias, *Diario 16*, 9/9/86.

[503] El cineasta dice concretamente que "a Imanol Arias le encantó *Bandera negra* hasta que vio que su nombre iba segundo en el cartel". Declaraciones de Pedro Olea, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 2/12/1986.

[504] Entrevista con Olea, 6/6/92.

actor al enfrentarse al problema. En todo caso, tal como están las cosas en la industria cinematográfica, parece evidente que una irregularidad como la vivida por el equipo de *Bandera negra* sobra totalmente.

En septiembre y participando en la sección oficial del Festival de San Sebastián, se estrenaba la segunda película del tándem Armendáriz-Querejeta. El título de la producción es *27 horas* y en ella Armendáriz compone un desgarrado retrato sobre la juventud vasca contemporánea. Su experiencia como docente en Rentería y Pamplona le permite contactar con un mundo de jóvenes sin ilusiones y del que le atrae ante todo "la capacidad de análisis que tenían de una sociedad que ellos sabían que no les iba a aportar nada"[505]. Entonces el director navarro se plantea la posibilidad de realizar un film que refleje esta temática, habla con Elías Querejeta y juntos escriben un guión que describe la vida de Jon a lo largo de un día en una San Sebastián húmeda y gris, sabiamente fotografiada por Aguirresarobe:

> "En principio eran 24 horas de la vida de un joven sin alternativa, sin ninguna expectativa vital y entonces utilizamos la droga como elemento dramático. Esto es otra cosa que también se discutió después mucho, porque mucha gente decía que la película no representaba el mundo de los drogadictos de la heroína. Nosotros en ningún momento quisimos hacer una película sobre la heroína o sobre el funcionamiento de una persona que está enganchada, sino que queríamos hacer una película sobre esta falta de alternativas, sobre la autodestrucción personal que puede existir en un chaval de 17 o 18 años. Y elegimos la heroína como un vehículo dramático sin más. Con esta idea empezamos a trabajar en el guión y lo desarrollamos[506].

---

[505] Conversación con Montxo Armendáriz, 11/10/1992.

[506] Armendáriz explica también los curiosos motivos que llevan a titular la película como 27 horas: "Después en vez de 24 horas se convirtieron en 27 pero bueno, esto fue por una cuestión personal de Elías y mía. Los dos hemos nacido en un día 27. El número 7 nos gusta a los dos. De alguna forma era

La aclaración que realiza hoy en día Armendáriz entre el tema principal de la película, -las difíciles perspectivas vitales que se ciernen sobre la juventud de hoy en día-, y un aspecto meramente secundario en el film como es el consumo de heroína, tiene su origen en el mismo momento del estreno de *27 horas* en el Festival donostiarra. La rueda de prensa se pobló de preguntas de los críticos sobre la heroína mientras los autores tímidamente intentaban desviar el debate hacia la esencia de la cuestión.

El tema de la droga siempre es difícil de tratar porque lleva consigo el peligro de caer en un oportunismo fácil y simplón. Desde luego no es el caso de la nueva propuesta de Armendáriz, pero esta vez la crítica no va a caer fascinada como en *Tasio* y los juicios negativos van a prodigarse demasiado. En realidad se van a dar opiniones para todos los gustos. Los principales males que van a llover sobre el film están en la falsedad del contenido, la falta de ritmo (siempre que una película es lenta carece de ritmo), y la pobreza del guión, que concretamente a un determinado crítico, le parecía "apropiado para la duración de un cortometraje un poquito largo"[507]. Por otro lado, también hubo profesionales que se rindieron emocionados ante la producción de Querejeta. Ángel Fernández Santos, sin ir más lejos, la catalogó como una obra "casi perfecta"[508].

La impresión que se va a dar en este trabajo se acerca más a la postura de este último bando. *27 horas* ofrece un discurso vital tan radical como el de *Tasio* y el producto conseguido emana idéntica honestidad. La gran diferencia en este sentido entre ambas cintas es que el ambiente rural de la última es bastante más digerible que la visión de la vida

---

cerrar el ciclo. Y en vez de 24 horas, que además es como un número más ortodoxo, más legal, porque el día tiene 24 horas, quisimos romper eso y que de alguna forma estuviese también presente esa marginalidad, no en 24 horas sino en un día de 27 horas."Ibidem.

[507] Ricardo L. Arróyabe, "Crítica de *27 horas*", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 1/10/1986.

[508] Ángel Fernández-Santos, "Cine/*27 horas*, Del documento al poema", *El País*, 25/9/1986.

urbana contemporánea, en la que además no faltan notas desagradables como la influencia de la droga o puntuales detalles que acercan sin titubeos a la putrefacta realidad política y económica del País Vasco.

Si la idea invariable de Tasio era vivir libre sin permitir que nadie le explotara refugiándose en un contacto pleno con el medio natural que le rodea, Jon defiende con uñas y dientes el mismo afán del carbonero de los bosques y lo lleva hasta sus últimas consecuencias en un paisaje que para su desgracia dificulta mucho más la trasgresión deliberada. Los ataques del exterior que ha de sufrir Jon como el paro o la imposibilidad de alcanzar un desarrollo humano medianamente digno son también más contundentes que los que había de soportar Tasio, y si la naturaleza protegía a éste de todo, el refugio de Jon, la heroína, sólo ayuda para acelerar su escapada hacia el final.

El itinerario del protagonista, marcado por un interminable deambular que no lleva a ninguna parte, reafirma esa sensación de desesperanza que adopta la película de principio a fin[509]. Desde las primeras escenas Armendáriz crea un ambiente en el que no hay lugar para la esperanza. La heroína se encarga de eliminar toda posibilidad de amor entre Jon y Maite, una joven enganchada a la jeringuilla y al camello que se la suministra. En el mundo exterior tampoco se abren demasiadas opciones. La búsqueda de trabajo siempre acaba en la explotación que genera el paro. La escena del aquarium refleja con claridad la situación de los protagonistas. Maite y Jon son testigos de las evoluciones de los peces encerrados tras los gruesos cristales. Maite

[509] Armendáriz comentó que todos los problemas que desbordan a Jon "están presentes en un trazado de travelling de recorrido por 27 horas" (Declaraciones de Armendáriz, *El Diario Vasco*, 9/3/1986). El ahogo existencial de Jon en ese caminar errático recuerda mucho al tratamiento dado por Coppola al personaje de Mike "El chico de la moto" en la fabulosa *Rumble fish* (1983). Coppola recomendó al actor Mickey Rourke que para el papel que iba a interpretar, un ser tan perdido como Jon, leyera una biografía de Napoleón, el perdedor por excelencia, y *El extranjero* de Camus. Además para filmar los travellings que seguían el lento peregrinaje del actor, le hacía caminar por el bordillo en difícil equilibrio para aumentar la sensación de angustia.

pregunta por qué no se les echa más comida. La respuesta del encargado, resume la esencia de la tragedia que envuelve a los personajes de *27 horas*; "No se puede, se morirían. Al estar encerrados no se dan cuenta de lo que necesitan y acaban comiéndose lo que les echan". En el mar no ocurre eso porque allí son libres"[510]. Jon y Maite también son presos de una sociedad depravada que sólo aporta represión -la presencia de sirenas y cargas policiales es frecuente en la película- y explotación, -ya se ha comentado la situación laboral que han de sufrir los personajes-.

La dignidad de Maite y Jon radica en su lucidez, en esa capacidad de análisis que tanto admiraba Armendáriz en sus años de docencia. Cuando Jon, Maite y un amigo del instituto, Patxi, comentan que un drogadicto al que conocían ha quedado ciego, Patxi les echa en cara que a pesar de todo sigan con la heroína. Maite replicará que por lo menos "sabía lo que podía pasar, como lo sé yo y éste". Pero Patxi insiste, y a solas con Jon le conmina a volver a la normalidad, a retornar al redil.

> "*Jon*: ¿Y qué otra cosa se puede hacer?
> *Patxi*: Volver al Insti.
> *J*: Ya me lo has dicho esta mañana. No sirve para nada.
> *P*: ¿Tú crees?
> *J*:¿Qué vas a hacer tú cuando termines?
> *P*: No sé. Saldré con mi padre en el barco. No me queda otro remedio.
> *J*: Si nunca te ha gustado eso...
> *P*: Ya me acostumbraré.
> *J*: Yo no podría"[511].

[510] También se pueden encontrar paralelismos o coincidencias entre esta escena y *Rumble fish*. De hecho, el título original del film, pez luchador, hace referencia al agresivo pez de Siam que en cautividad sólo puede vivir totalmente aislado e incluso entonces se revuelve contra su propia imagen. Esta degeneración de la vida sin libertad es la misma que sufren Jon y Maite y en ella encontrarán el final. Los protagonistas de *27 horas* por sobredosis, "el chico de la moto" al intentar liberar a esos peces de su encierro.

[511] Banda sonora de la película.

Patxi sabe que Jon tiene razón. Pero él está dispuesto a tragar y a "acostumbrarse". Jon es un ser más entero. Como Tasio, él no está dispuesto a dar un paso atrás. Maite morirá poco después tras un "pico". La agonía de Jon también le precipita al final. Sin su chica y el temblor del "mono" sacudiéndole todos los huesos, acude a la llamada de la muerte consumiendo la misma papelina que se ha llevado a Maite, eligiendo con elegancia el momento adecuado para abandonar la escena.

Muchos vieron en *27 horas* un tono excesivamente pesimista que no conduce a nada. Pero la película de Armendáriz sólo retrata con fidelidad un mundo real y enaltece el valor de unos pocos que se revuelven contra una sociedad vacía. No hay pesimismo en el film. Tan sólo una prolongación de ese sentimiento de libertad que hace del hombre un ser digno.

La resolución técnica es brillante y elaborada. A los primeros travellings rápidos y encuadrados en planos largos le siguen, conforme avanza el film, una ralentización de la acción y una mayor implicación del personaje con el espectador por medio de planos más cortos. Además, Armendáriz conduce la historia "desde el punto de vista del protagonista" y con esto se pretende "contemplar la realidad a través de sus ojos"[512]. Como su trabajo en *Ikusmena*, el cineasta propone de nuevo un ejercicio estilístico basado en la mirada del protagonista. Este tratamiento obliga al espectador a introducirse más en lo que se le está contando e incluso a veces, a tomar su propio partido. La hermosa secuencia en la que Jon contempla sin ser visto tras el cristal de la ventana a su familia mientras se describen sus reacciones a través de gestos, nos explica detalladamente sin necesidad de palabras y ahorrando un tiempo precioso toda la historia familiar de Jon.

Otra secuencia significativa es la del fugaz intercambio de miradas entre Jon y un policía al finalizar la película. Aquí ya es obligado tomar partido, sacar conclusiones propias. Para unos, el policía puede materializar en un cuerpo todo el mal que ha llevado a Jon a esa situación agónica. Otros pensarán que son dos víctimas opuestas de la misma tragedia

[512] Declaraciones de Armendáriz, *El Diario Vasco*, 9/3/1986.

que irónicamente se encuentran en un momento dado. La intención de Armendáriz es precisamente ésa, que la película genere una corriente de pensamiento entre ella y el público:

> "Yo creo que es un momento dramático en la película donde el personaje está con una mirada absolutamente desesperada y entonces hay otra mirada que puede ser tan desesperada como la de él, pero desde las antípodas. Entonces yo creo que es el propio espectador el que tiene que interpretar eso. (...) Si el protagonista o el otro dice lo que tiene que ser ya al espectador lo coartas y no puede hacer su propia valoración de ese momento, de esa visión o de ese plano"[513].

El cineasta inició la filmación en abril, durando el rodaje 77 días. Los cambios de tiempo dificultaron un trabajo en que la homogeneidad de luces era fundamental. La película no tuvo el éxito de taquilla de *Tasio*, pero funcionó muy bien a pesar del tono sórdido y poco comercial empleado. De hecho, ya se ha señalado al principio del capítulo, es la película vasca más taquillera entre 1985 y 1989[514].

---

[513] Entrevista con Armendáriz, 11/10/92. Este peso de la mirada en la película explica una secuencia que generó problemas entre la crítica. En la escena, Rafa y Jon compiten ferozmente en una partida de futbolín. Muchos vieron serios problemas de raccord en el mantenimiento de los ejes. Los futbolistas de un bando aparecían indistintamente a la izquierda y a la derecha. La explicación que da el cineasta vasco resulta convincente teniendo en cuenta la resolución global del film: "Ahí había un problema y es que toda ella está montada a partir de que los planos siempre son subjetivos del último de los tres personajes que se haya visto. Por ello estoy de acuerdo en que haya momentos de confusión, pero no había otra opción ortodoxa de montaje que esa..." (Declaraciones de Armendáriz, *Dirigido por...*, febrero de 1984, núm. 144, pág. 15).

[514] El presupuesto de la nueva producción de Elías Querejeta fue de 165.823.000 pesetas. El Gobierno Vasco aportó 20 millones de pesetas y el Ministerio de Cultura una subvención anticipada de 32 millones de pesetas. Un 50% del presupuesto se cubrió con la subvención adicional y el especial calidad. La recaudación en taquilla fue de 84.218.309 pesetas. En su estreno, dentro del certamen donostiarra, se hizo con la

A principios de octubre se estrena en San Sebastián *La monja alférez*, del director donostiarra Javier Aguirre. Tras una extensa, sorprendente y conflictiva carrera en el mundo del séptimo arte[515], Aguirre se lanza en 1986 a la realización de una idea que le obsesionaba desde hacia años, la plasmación en celuloide de las memorias de Catalina de Erauso, más conocida como la monja alférez.

Las productoras Actual Films y Goya Films se hacen cargo de este proyecto que va a contar con un presupuesto de 71.111.000 millones de pesetas[516]. Una cantidad escasa teniendo en cuenta que la historia incluye batallas, un vestuario adecuado al tratarse de una producción de época y una localización variada[517]. El guión lo firma Alberto S. Insua y

---

Concha de Plata del Festival.

[515] La trayectoria de este cineasta vasco se sale de la normalidad, prestándose inevitablemente a la polémica. Tras su paso por el IICC de Madrid inicia una extensa obra que va a tocar todos los géneros posibles. Desde la sonrojante comedia española de la época con *Pierna creciente, falda menguante*, al cine de terror (*El gran amor del conde drácula*), pasando por el documental, el musical, y horrorosos productos para niños como *Rocky Carambola*, con Torrebruno al frente del casting, -toda una invitación a la huída-, o la serie de películas para el repelente grupo infantil musical "Parchis". Aparte de estos productos que el autor siempre ha considerado como "alimenticios", y que le han reportado cuantiosos beneficios de taquilla, Aguirre desarrolla una actividad experimental en cortometrajes que tiene su plasmación más significativa en la serie *anti-cine* con títulos como *Fluctuaciones entrópicas*, *Espectro siete* o *Uts Cero*. Santos Zunzunegui ha estudiado esta última faceta con detenimiento, revelando las influencias oteizianas patentes sobre todo en *Uts cero* (Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, op. cit., págs. 187-190.). En 1980 dirigió *Vida perra*, largometraje en el que prosigue la línea experimental de sus cortos y en 1981 contacta con el Gobierno Vasco para el que realiza unos documentales turísticos titulados *Rutas de Euskadi*.

[516] La aportación del Gobierno Vasco fue de 20 millones de pesetas. La subvención anticipada del Ministerio de Cultura ascendió a 24 millones de pesetas. Conseguiría también un 25% del costo del presupuesto por el especial calidad, y un 18% en concepto de subvención adicional.

[517] El rodaje se inició a finales de diciembre de 1985 y se prolongó hasta los últimos días del mes de febrero. La

el propio Aguirre, basándose en las memorias de Catalina de Erauso y en el libro *The spanish military nun* de Thomas de Quincey.

Catalina de Erauso fue un personaje real que nació en San Sebastián en 1592. Entró de niña en un convento, pero su temperamento rebelde no era el más apropiado para la vida monástica y en 1607 se escapó, recorrió España disfrazada de hombre y embarcó hacia América. Siempre con su verdadera identidad sexual oculta, se alista como soldado y gracias a su valor asciende al grado de alférez. Su condición femenina fue descubierta al ser curada de unas heridas. De vuelta a España fue recibida por el rey Felipe IV que le concedió una pensión vitalicia y por el Papa, que le permitió seguir vistiendo como un hombre. Volvió a América donde murió en 1635.

El trabajo de Aguirre a la hora de inmortalizar para el cine las andanzas de esta singular mujer del siglo XVII es más bien discreto. Está claro que el problema esencial está en el tratamiento dado al personaje femenino. Evidentemente, hay que hacer creíble el que una actriz pueda pasar por un hombre. Emilio Gómez Muriel no lo conseguía en la horrorosa versión que hizo de la historia en 1944 al colocar, -en un alarde de incapacidad artística notable-, protagonizando la película a la hermosa María Félix cuidadosamente maquillada. Aguirre, con más sentido común, da ese papel a Esperanza Roy, una gran actriz que debidamente adaptada sobrelleva como puede este complicado trabajo.

Las posibilidades sexuales que ofrecía la historia se desperdician lamentablemente. Los primeros acosos que recibe Catalina por parte de las damas españolas instaladas en las colonias son saldados siempre con la fuga por piernas de nuestro ambiguo héroe. Sólo conforme se acerca el final de la película, algún furtivo beso y el recuerdo de Inés, una novicia que murió por irresponsabilidad de Catalina, asoman una ligera sospecha de amores lésbicos. El enfoque de Aguirre es demasiado serio y rígido siendo incapaz de saborear y recrearse en la picaresca que encerraba la historia. El afán

---

filmación se localizó en Andalucía, (en Sierra Nevada se improvisaron los Andes), en los alrededores de Madrid y en diversas localidades del País Vasco como San Sebastián, Hondarribia, Azpeitia y Orio.

del director se centra ante todo en describir el proceso de una rebeldía colocando a Catalina como una representante adelantada en su tiempo del feminismo:

> "Catalina de Erauso se escapó del convento en el que le habían obligado a recluirse -a principios del siglo XVII- vistiendo ropas de varón y embarcando hacia tierras americanas en busca de su realización personal. No se trata una homosexual ni de un travestí tal como lo entendemos ahora: es un caso muy especial de mujer que no acepta su condición porque es consciente de que ser mujer, en su época, es ser *menos*, significa limitar su capacidad de actuación y poner coto a su necesidad de ejercer la libertad de elegir. Ser mujer equivale a estar encerrada en una cárcel y esto es inadmisible para ella: su transexualismo es, sobre todo, un acto de rebeldía, una no-aceptación de lo que ser mujer significa en cuanto a no tener los mismos derechos de ser hombre, de ser persona, de *ser*[518].

Por lo demás, *La monja alférez* se resiente de un presupuesto demasiado reducido que se ve incapaz de ambientar con dignidad el período retratado. La pobreza del vestuario y las localizaciones son una buena muestra de ello. Por otro lado, hay lagunas técnicas que lastran demasiado el discurrir del film. La batalla contra los indios araucanos, por ejemplo, es un alarde de falta de imaginación en la resolución de la violencia de masas en el cine. El envaramiento de las figuras de reparto roza a veces el ridículo, sin saber muy bien si se debe a incapacidad dramática de los actores escogidos o a un fallo en la dirección de actores. La película, en suma, por su hechura, parece más un trabajo televisivo sin demasiadas pretensiones que un largometraje destinado a hacer carrera comercial.

La crítica acogió con frialdad la película. Según publicó la prensa en esos días, hubo división de opiniones y mientras en San Sebastián recibía peor trato que en Bilbao, la radio

[518] Javier Aguirre, "La monja alférez", *Fotogramas*, diciembre de 1986, núm. 1725, pág. 65.

era más favorable que la prensa. Javier Aguirre no escondía su desengaño por el trato recibido sobre todo en su ciudad natal:

> "A mí me sorprendió un poco alguna crítica que me hicieron en San Sebastián. Seguimos igual que cuando me fuí. Yo tenía un cierto miedo a lo que podía decir don José Berruezo, el hombre que más sabe del personaje Catalina de Erauso. Mi miedo estaba en que yo había introducido un personaje que pudo existir pero del que no se tiene constancia y temía que un historiador pudiera tener reparos a la introducción de una ficción en lo que era narración histórica. Pero Berruezo comprendió perfectamente lo que era y pretendía ser la película. A quien mejor conoce la historia más le tenía que gustar. Por eso me sorprendió que en San Sebastián otros no la comprendieran. Yo estoy contento de la película, es la película que quería hacer; me he quitado un peso de encima, porque era un tema que me obsesionaba"[519].

La recaudación conseguida, 9.829.641 pesetas, revela por sí sola el fracaso económico del film de Aguirre.

El último estreno de un largometraje vasco en este año se produce a finales de octubre en el marco de la 31º Semana de Cine de Valladolid. El título de la película es *Adiós, pequeña*, una muestra de cine negro realizada por Imanol Uribe que se aleja así de la temática política vasca de su obra anterior, aunque siga captando de alguna forma el ambiente autóctono ya que el film está localizado en Bilbao. El origen del nuevo trabajo está en un proyecto titulado *Rangun*, ofrecido por el productor Javier Inchaustegui. El relato, que incluía a un agente de la CIA envuelto en una trama ambientada en Bilbao, no convence a Uribe que decide dejar por imposible ese guión. Pero la posibilidad de hacer cine negro sigue en

[519] Jose Luis Torre Murillo, "Javier Aguirre: "La monja alférez me obsesionaba"", *El Diario Vasco*, 25/1/1987. El personaje introducido con cierta libertad al que se refiere Aguirre es Inés, la novicia que muere cuando Catalina no es más que una adolescente y que sin embargo, va a estar presente en el corazón de la protagonista durante toda la película.

pie y los dos cineastas se ponen en contacto con Andreu Martín, un escritor catalán especialista en novela negra, para adaptar alguno de sus libros al cine. Después de largas discusiones, Uribe se decanta por la obra titulada *El mono y el caballo*. Andreu escribe un primer guión que no va a convencer al cineasta. Uribe contrata entonces a otro guionista, Ricardo Franco, y entre los dos redactan un nuevo guión que aunque partía de la idea original del libro de Andreu, al final poco tendrá que ver con la novela.

En *Adiós, pequeña*, título que hace clara referencia a *Adiós, muñeca*, una de las obras más famosas de Raymond Chandler, Beatriz, una joven abogado de buena familia, consigue gracias a la influencia de Fidel, su padre, la defensa de Lucas, un hombre acusado de tráfico de drogas. Un caso aparentemente rutinario se convierte de pronto en un círculo de engaños en el que se ve envuelta la ingenua letrada. Conforme avanza la trama, todo se complica al caer enamorada Beatriz de Lucas y al descubrirse que éste en realidad trabajaba para gente importante a quienes ha engañado escondiendo parte de la droga antes de ser detenido. La búsqueda del alijo oculto por parte de la organización que lo había preparado todo lleva el peso de la acción hasta llegar al asesinato de Lucas. Es entonces, al final la película, cuando se descubre que Fidel es en realidad el jefe de la operación. La venganza de Beatriz adoptará aires de tragedia griega.

Poco se puede reprochar a las cualidades técnicas del film. La efectiva puesta en escena de Uribe, los suaves movimientos de cámara y la adecuada posición de ésta en todo momento, proporcionan un grado de brillantez que corrobora el talento de Uribe, algo ya implícito en sus tres largometrajes anteriores. El tratamiento del paisaje urbano de Bilbao como escenario de una intriga policíaca funciona gracias a la sensibilidad del director para captar la esencia de los bajos fondos y al director de fotografía, Ángel Luis Fernández, que sólo con la luz, -gris, brumosa y mortecina en los barrios obreros de la margen izquierda de la ría, clara y luminosa en la zona elegante de la ciudad-, describe con solidez los diferentes ambientes en que se desenvuelve la historia.

Donde falla estrepitosamente *Adiós, pequeña* es en las lagunas internas del guión y en la inconsistencia de la

relación amorosa entre Beatriz y Lucas. Por de pronto, los personajes creados a imitación del cine negro americano, "no son de verdad"[520], como el propio Uribe admite. El afán de descontextualizar por completo su película, intentando dejar atrás por todos los medios su etapa anterior, daña mucho la credibilidad del film.

Además hay demasiados cabos sueltos en el desarrollo de la historia. En ningún momento quedan claras las razones del padre para involucrar a su hija al encomendarle ese caso. Del mismo modo, resulta difícil de entender cómo es posible que el socio de Fidel en todo el turbio asunto desconozca, hasta que los matones violan a Beatriz, que la abogada de Lucas es la propia hija del jefe. Igualmente, sorprende que Fidel no tome represalias contra los violadores de su hija. Para aumentar el desconcierto, en la escena final Beatriz, -que ha ido madurando, pasando de ser una chica en busca de un trabajo sólo para no aburrirse demasiado, a ser una especie de viuda negra[521] que va eliminando a tiro limpio a los implicados en la muerte de Lucas-, se acerca con ternura a su padre y le abraza. Acto seguido se congela la imagen y se oye un disparo, sugiriendo que la venganza se ha consumado con la eliminación de Fidel, aunque muchos opinaron que Beatriz se había suicidado. El final abierto, ya hemos visto casos anteriormente, plantea inevitablemente estas dudas[522].

---

[520] Conversación con Imanol Uribe, 15/6/1992.

[521] Más que una viuda negra, Beatriz se convierte en una viuda roja. El proceso de transformación de la personalidad viene remarcado por un gradual cambio del vestuario que luce la actriz protagonista. Los modelos blancos y elegantes van dejando paso, conforme Beatriz devana la madeja, a una ropa más descuidada como los vaqueros. Al final, una gabardina de un rojo chillón le acompaña en su papel de ángel exterminador.

[522] La película de Uribe guarda ciertas similitudes con *Golfo de Vizcaya*. En ambas, el protagonista se llama Lucas. Las dos muestran su preferencia por el paisaje bilbaíno para rodar una trama compleja y oscura. La imagen congelada al final aparece en las dos películas, sólo que en *Golfo de Vizcaya* se da en un momento conflictivo del ritmo interno del film, mientras que en *Adiós, pequeña*, al no romper la curva dramática, no deja tan mal sabor de boca en el espectador. Por último, las dos cintas naufragan al fracasar la historia de amor entre los protagonistas, elemento básico por otra parte para el desarrollo de las dos tramas.

El mayor fallo quizás viene dado por la escasa credibilidad en la construcción dramática del amor entre Lucas y Beatriz. Era esencial que quedara claro que sólo una fascinación sexual podía servir para unir a dos personajes con tan pocos puntos en común. Esa atracción debía ser convincente porque es lo que desata el interés de Beatriz por adentrarse en las profundidades de la cloaca y la furia final que acaba en un auténtico baño de sangre. Pero lamentablemente, no hay un desarrollo que explique un acercamiento apasionado entre los dos personajes, llegándose, de pronto, a una escena en la que se da una relación sexual que además está pésimamente resuelta. Uribe reconoce este fallo y lo achaca a problemas en el rodaje entre los dos actores protagonistas, Fabio Testi y Ana Belén[523].

El pase de *Adiós, pequeña* en la Sección Oficial del Festival de Valladolid fue acogido con abierta decepción entre la crítica especializada que esperaba, tratándose de un cineasta tan sólido como Uribe, un producto más entonado que el ofrecido. Hoy en día, el propio cineasta vasco es el crítico más contundente de la película, hablando de ella como de la experiencia cinematográfica más negativa de su carrera. Según el director, el cúmulo de problemas y despropósitos presentes ya desde antes del rodaje y durante el mismo, provocaron una debacle que desbordó todos los planteamientos iniciales:

> "Es una película que tuvo muchos incidentes, en el sentido de que fueron pasando cosas y siempre se resolvían para mal. Desde el actor protagonista, que después de hacer muchos castings conseguí decidirme por Lambert Wilson. Y unas semanas antes de rodar, el tío entró en crisis por una película fallida francesa que había hecho y decidió que todos sus proyectos los posponía y que se iba por ahí a descansar. Hubo que buscar sobre la marcha una

[523] "Entre Ana y Fabio no había muy buena relación. Ya había habido muchos problemas. Fue una secuencia que se rodó después en Madrid. No se rodó en condiciones, estábamos ya todos muy crispados. Esa secuencia es muy fallida" (Conversación con Uribe, 15/6/1992).

> alternativa que fue Fabio Testi y fuimos a Roma dos días antes a ficharle. Desde ahí, hasta mil incidencias a lo largo de toda la película. Yo tuve problemas con Ana Belén, no teníamos la misma onda... no sé, son cosas que de repente, la propia dinámica de la película se va a haciendo difícil, no salen las cosas bien, salen mal"[524].

La película, rodada durante siete semanas a partir de finales de marzo, no contó con la ayuda del Gobierno Vasco. A pesar de todas las dificultades, funcionó bastante bien en taquilla, aun quedando lejos de éxitos anteriores de Uribe[525].

---

[524] En este sentido, la filmación de la escena final fue toda una odisea. En principio iba a rodarse en el puerto. Pero el día que el equipo acude a la localización se encuentra con una huelga -son tiempos de reconversión- que le impide trabajar. Uribe se ve entonces obligado a improvisar sobre la marcha otro final. En un plano general muy estático Beatriz, después de haber matado al socio, entraba en la casa de su padre, se oía un disparo y poco después otro, finalizando ahí la historia. Pero también hubo que cambiar los planes ya que cuando fueron a rodar se encontraron con la casa totalmente cambiada. Habían talado todos los árboles del jardín porque iba a pasar por allí una autopista. Se vuelve entonces a la idea inicial y se rueda en un callejón que daba al puerto debidamente preparado como si fuera el propio puerto.

En medio de estos contratiempos estaba Ana Belén, que al parecer vivió una tensa relación profesional con Fabio Testi y con Imanol Uribe. Los rumores sobre el pésimo ambiente en que se desarrolló el rodaje del film fueron constantes en el momento del estreno: "Yo no sé si es cierto que Ana Belén se cotiza sobre los diez millones, y menos aún si es verdad que sus relaciones con Uribe han sido tan fatales como para llegar al punto de semi-dirigirse ella misma, aunque la película -comparada con otras de Uribe- sí parece hacerlo sospechar." (José Enrique Monterde, "Crítica de *Adios, pequeña*", *Dirigido por...*, 12/1986, núm. 142, pág. 69.) Por supuesto, en el momento del estreno todo fueron sonrisas y desmentidos de rumores. Ana Belén fue la primera en negar cualquier desavenencia: "Hija, no sé, yo creo que la gente es gilipoyas, jolín." Sin comentarios... (Declaraciones de Ana Belén, *Diario 16*, 31/10/86.)

[525] La productora que llevó a cabo el proyecto se llamaba Travelling Films. El presupuesto se cifró en 118.642.000 pesetas. Contó con una subvención anticipada del Ministerio de Cultura que ascendió a 40 millones de pesetas, cubriendo un 50% del presupuesto con el especial calidad y la ayuda adicional. La recaudación fue de 76.051.114 pesetas. Contó

El año se cierra con el estreno el 29 de diciembre en Durango de *Oraingoz izen gabe* (Todavía sin nombre). El proyecto, que en principio se plantea como un corto y acaba en mediometraje, parte en su base argumental de un relato corto de Borges titulado *La intrusa*. A partir de ahí, el escritor Bernardo Atxaga escribe el guión que va a llevar a celuloide el realizador vasco José Julián Bakedano[526]. En la película, la convivencia tranquila de dos hermanos, Ramón y Manuel, que viven apartados en un caserío, se ve turbada por la presencia de una prostituta que ha sido cedida a Ramón para saldar el pago de una deuda. La entrada de Ester en el hogar rompe ese imperceptible pero consistente vínculo existente en el caserío. Las reticencias de Manuel hacia Ester se van convirtiendo en deseo, por lo que se llega a un acuerdo tácito y los dos hermanos comparten el lecho de la mujer. Al final, en un intento desesperado de encontrar el equilibrio perdido, Ester es asesinada por Ramón.

En la primera parte de este estudio ya se ha comentado la importancia del euskera en esta película. Luis Iriondo, que interviene en un corto papel, destacó que "por vez primera, se da en euskera una articulación dramática del lenguaje"[527]. De hecho, el guión fue readaptado al euskera que se habla en el Duranguesado ya que, según declaró Felix Arkarazo, "el euskera de Atxaga se nos hacía un poco difícil para decirlo con naturalidad"[528]. El papel de Ester, interpretado por Elene Lizarralde, una actriz que ya había intervenido en un corto papel en *La fuga de Segovia*, habla en todo momento en castellano para acentuar el carácter "intruso" de la prostituta.

---

también con la colaboración de TVE.

[526] De Bakedano ya se ha hablado al comentar su trabajo sobre el arte vasco en el *Ikuska 9* y al tratar *la película Sabino Arana*. Antes de dirigir *Oraingoz izen gabe*, este cineasta nacido en Durango había realizado muchos documentales sobre el mundo del arte del que destaca el inspirado *Chillida: retrato en casa*, de 1983.

[527] Declaraciones de Luis Iriondo, *Egin*, 30/12/1986.

[528] Declaraciones de Felix Arkarazo, *Punto y Hora*, 15-22/10/1987.

El film de Bakedano está narrado a través de un flash-back en el que Manuel relata el suceso a un juez. La transición entre el recuerdo y el relato a veces es demasiado brusca. Hay de todos modos fallos más evidentes, como el papel de la música en el film, una presencia constante que en determinados momentos sobra, o ese horrible plano final en el que el teleobjetivo encuadra en un movimiento rápido el caserío de los hermanos. Pero en general, *Oraingoz izen gabe* sorprende por su innegable encanto. El estudio sobre la degeneración sicológica que provoca la endogamia vital en que se desenvuelven Ramón y Manuel funciona a la perfección gracias a la riqueza del guión y a la brillante interpretación de los actores, entre los que destaca Elene Lizarralde, un rostro hermoso capaz de trasmitir una variedad infinita de emociones con un leve gesto. Iro Landaluze y Felix Arkarazo realizan también un gran trabajo interpretativo.

La obra de Bakedano guarda claras connotaciones con los tres mediometrajes de la serie Irati ya que, al igual que éstos, presenta la misma duración, un rodaje en euskera y el equipo técnico encargado de realizar el film es del país, exceptuando en este caso al excelente director de fotografía Gabriel Beristain, un mexicano oriundo de vascos que había obtenido en 1985 el oso de de plata de Berlín por su trabajo en *Caravaggio* de Derek Jarman.

La excelente acogida de crítica y público deja en el fondo un sentimiento de frustración al pensar en la nula carrera comercial que va a gozar un film tan logrado pero lastrado por su metraje, mientras otros con presupuestos elevados y duración adecuada para la exhibición aburren y desalojan las salas los días del estreno:

> "Bienvenidos sean los aplausos. Más que por mí, por todo el equipo que ha hecho posible este logro. Y porque dado lo restringido de los canales en que se va a exhibir -al tratarse de de una película de 52 minutos- necesitará de todas las ayudas para amortizar los treinta y pico millones que nos ha costado. Hemos recibido siete millones largos del Gobierno Vasco y tres millones del Ministerio de Cultura, que nos ha concedido los 40 puntos, máximo

de calidad técnica y artística"[529].

3.5.3. La producción vasca en 1987.

1987 no va a ser el año de ETA. Si en noviembre del año anterior la policía francesa había asestado un duro golpe a la organización al descubrir un importante arsenal y documentación en la empresa Sokoa, en enero de este año la policía española logra desarticular el Comando Madrid que venía operando en la capital en los últimos años. En marzo se da a conocer la muerte en accidente del líder de ETA Txomin Iturbe Abasolo. Pero si hay un suceso que repercute negativamente en el historial de ETA, va a ser el atentado del 19 de junio en el supermercado Hipercor de Barcelona. La organización armada coloca una bomba en el aparcamiento situado en los bajos del centro comercial que al explotar deja sin vida a 21 personas, hiriendo además a 29. Las hipócritas excusas de siempre, con las expresiones utilizadas en estos casos como "grave error", "sincera censura", o "desgraciado accidente" revelan hasta qué punto ha degenerado ETA, tanto en lo ético como en lo político. A partir de Hipercor ya nada será como antes.

Antes de la tragedia de Hipercor los datos institucionales más importantes a destacar son el acuerdo de Gobierno logrado en febrero en la CAV entre el PSOE y el PNV y las elecciones del 10 de junio a municipios, a Juntas Generales en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, y al Parlamento navarro y europeo.

En la CAV, el PNV prosigue su bajada a los infiernos desde que el partido se escindió y baja de los 74 junteros obtenidos en las municipales de mayo de 1983 a 33 ahora. El PSOE también retrocede (39 a 32). EA irrumpe con fuerza logrando 33 junteros y HB incrementa notablemente su presencia (21 a 31). AP, que ya tenía pocos junteros, baja

[529] Jose Luis Iturrieta, "Bakedano rompe una lanza en pro del cine creativo y euskaldún", *Deia*, 3/1/1987. *Oraingoz izen gabe* fue presentada posteriormente en la Zona Abierta del Festival de San Sebastián en la edición de 1987 siendo acogida de nuevo favorablemente por la crítica y el público.

ostensiblemente (14 a 7), mientras EE, aún quedando muy lejos del resto de partidos nacionalistas, aumenta el doble su presencia (6 a 13).

En Navarra, el PSOE sufre grandes pérdidas y ve rebajada su representación de 20 parlamentarios obtenidos en mayo del 83 a los 15 de ahora. UPN sube un escaño (13 a 14), igual que HB (6 a 7). EA surge con 4, al igual que el CDS, mientras AP se queda con 2 y EE con 1. El PNV, que tenía una escasa presencia, (3 parlamentarios), desaparece de la escena política navarra.

En Europa el PSOE logra 28 escaños, seguido de lejos por AP con 17. De los partidos nacionalistas sorprende el escaño logrado por Txema Montero en representación de HB, que ha logrado presentándose en solitario en todo el Estado 363.015 votos. EA, en coalición con PNG y ERC, también obtiene su escaño ocupado por Carlos Garaikoetxea, mientras el PNV, en coalición con PGN, culmina el desastre electoral de este año quedando fuera del Parlamento europeo.

Mientras, el conflicto entre el Estado y ETA prosigue alternando la cada vez más contundente colaboración de Francia contra el colectivo de refugiados y el inicio de contactos entre representantes del Ministerio del Interior y la cúpula de ETA. A la vez, el GAL desaparece con el atentado sobre García Goena en julio. El nombre de Amedo, un comisario de la policía española, salta a la palestra al ser citado por un semanario portugués como reclutador de mercenarios para el GAL. Felipe González, Barrionuevo y compañía, contemplan impotentes cómo el monstruo al que han dado vida se vuelve ahora contra ellos.

El verano vasco de este año asiste impasible al ritual de la desproporcionada violencia de las Fuerzas de Seguridad del Estado contra la población. Al irrumpir la policía en el recinto festivo de Vitoria se producen 100 heridos. Durante las fiestas de San Sebastián, por orden gubernamental se imponen las banderas, lo que provoca la protesta de la Corporación municipal. Además, la manifestación en homenaje a la ikurriña es duramente reprimida. En fiestas de la localidad navarra de Goizueta son detenidas 16 personas y una brutal entrada policial en el recinto festivo de Bilbao deja 126 heridos. Y en medio de este ambiente, se suceden diversos contactos entre ETA y el Estado (se producen en agosto y

septiembre y se mantendrán hasta final de año). ETA recibe otro duro golpe este año. A finales de septiembre son detenidos por la policía francesa Santiago Arrospide, uno de los dirigentes de ETA, e Iñaki Pikabea. Es el preludio de la espectacular operación del 3 de octubre en que son detenidos en Iparralde 59 refugiados. La acción provoca diversos enfrentamientos en todo el País Vasco generándose nuevas detenciones.

Los contactos entre la organización armada y el Estado quedan en nada tras la reunión que mantienen a mitad de octubre. El 5 de noviembre, en Madrid, todos los partidos políticos excepto HB, EA y IU firman un Pacto de Estado contra el terrorismo. La respuesta de ETA a la situación creada es dada en Zaragoza, donde un coche bomba explota en una casa cuartel de la Guardia Civil muriendo 12 personas, entre ellas varios niños, y quedando heridas más de 40. La paz en Euskal Herria es en estos momentos una lejana utopía.

El estudio sobre la realización cinematográfica de este año se abre con el espectacular estreno el 24 de abril en el marco del Victoria Eugenia de San Sebastián, presidido por el lehendakari Ardanza y su gabinete de *A los cuatro vientos-Lauaxeta*, una producción de Ángel Amigo que conmemora el cincuentenario del bombardeo de Gernika. Ya hay noticias sobre el proyecto en abril de 1986. Prácticamente está asentada ya entonces la base original que va a dar lugar a la película. La dirección correrá a cargo de Zorrilla y el papel principal lo interpretará Xabier Elorriaga. El viceconsejero de Cultura en esta presentación resume perfectamente el tono que va a caracterizar al film:

> "La idea de Ángel Amigo se ajusta a nuestra intención de hacer una película humana directa y muy nuestra. No queremos limitarnos a una relación de los hechos, ni a hacer el típico film de bombardeo americano para el que por otra parte carecemos de medios económicos"[530].

La película se centrará en torno la figura de Esteban

[530] *Egin*, 11/4/1986.

Urkiaga, un destacado poeta conocido bajo el sobrenombre de Lauaxeta que ocupó a lo largo de la contienda una posición de importancia en el seno del Gobierno Vasco hasta su muerte, fusilado tras ser capturado por los nacionales. La imagen que se va a dar del poeta es un reflejo de la visión del actual Ejecutivo Autónomo al rememorar aquella tragedia, por lo que Aguirretxe recuerda que Urkiaga "durante su prisión escribió una poesía de esperanza, tolerancia y solidaridad que coincide con el mensaje que queremos dar en la conmemoración del aniversario"[531].

Una vez que Ángel Amigo ha puesto la base de la historia, se redacta un guión en el que interviene el propio director, Juan Antonio Zorrilla, Xabier Elorriaga y Arantxa Urretavizcaya. El presupuesto de *Lauaxeta*, 180 millones de pesetas, convierte el primer largometraje de Igeldo Zine Produkzioak en la producción más cara de la historia del cine de Euskadi en estos momentos[532]. El rodaje se inicia a finales de octubre del 86 y se prolonga durante ocho semanas. La prensa local destacaba las ocho horas de duración que costó realizar la escena de la evacuación de Gernika en la que intervienen trescientos extras. El Gobierno Vasco ha apostado fuerte, como ya hiciera con *La conquista de Albania*, por una película con claras opciones de perpetuar su imagen a la posteridad. Pero de nuevo el fracaso se va a encargar de enterrar con crueldad esos sueños de gloria.

En *A los cuatro vientos* hay un mensaje remarcado hasta la saciedad por los guionistas. La indefensión de una población civil, pacífica y laboriosa, contra una agresión exterior frente a la que no estaba preparada. Las notas en este sentido son constantes. Valga como ejemplo el plano del niño disparando con un tirachinas a los stukas de la Legión Cóndor o la irritada réplica de Urkiaga cuando el asesor militar francés critica la disposición de las trincheras construidas por el cuerpo de zapadores del ejército vasco en una colina:

[531] Ibidem.

[532] Se desconoce la cifra concreta contenida en la partida especial dispuesta por el Gobierno Vasco para sufragar *Lauaxeta*. El Ministerio de Cultura participó con 70 millones de pesetas aunque luego no hubo ayuda adicional ni especial calidad.

"Los militares son ellos. Y lo que es mas, facciosos. Nosotros somos una república civil ¡Y a mucha honra!". La propia configuración del personaje central, el poeta Lauaxeta, parte de esta premisa y se refuerza su vena literaria, su personalidad de artista, contraponiéndola a su impuesta labor militar.

El gran fallo de la película descansa precisamente en la ingenua simpleza con que se desarrolla todo este esquema. La construcción dramática de Esteban encierra en un callejón sin salida a un Elorriaga que además no está nada inspirado en su papel. El poeta, más que un civil incorporado a filas, sobre el guión es una mezcla de santurrón timorato y héroe de factoría Disney. A lo largo de la película recibe constantemente los parabienes y saludos de la buena gente del pueblo que admira su obra y la bondad natural del protagonista. En el bar donde los gudaris reponen fuerzas, esquiva a una prostituta que le ofrece sus favores porque hay que insistir, Esteban es la decencia personificada. Se preocupación por conseguir mantas para los niños refugiados es casi una obsesión y en un momento determinado, en medio de una escaramuza en el bosque contra un carlista navarro, se niega a disparar aun estando su vida y la de los compañeros que le acompañan en peligro[533]. Es evidente, fijándonos en esta última postura, que los autores pretenden decirle al espectador que Esteban era un poeta y no un militar, pero lo único que queda claro es que ese tipo es un redomado imbécil porque pone su vida y la de los que le acompañan en peligro. Desde luego, si todos los altos mandos en la zona vasca leal a la República eran tan inútiles, -Esteban Urkiaga al parecer ocupaba el cargo de comandante-, lo raro es que Mola no hubiese entrado en San Sebastián y Bilbao antes. La caracterización de Elorriaga en un papel tan poco agradecido dejó mucho que desear. Un crítico la analizaba en un brillante análisis lleno de crueldad, humor e ironía:

[533] La escena tiene además un mensaje político añadido. Cuando los gudaris abaten al voluntario carlista, Esteban se acerca para ofrecerle una cruz, mientras le habla en euskera. Dos hombres en distintos bandos, hablando una lengua común, destacan el trágico carácter de guerra civil dentro de otra guerra civil.

> "El relato falla justo por lo básico: Xabier Elorriaga pone la cara impávida que en él es habitual y está hecho un armario con *txapela*. Ni siquiera el buen hacer de la otra protagonista, Anne Louise Lambert, una australiana que trabajara en *El contrato del dibujante*, logra alegrar un poco la impresión de *ertzaina* sosaina que Elorriaga trasmite"[534].

La simpleza en el trazo del personaje central hay que extenderla a la composición de los contendientes de uno y otro bando. Los gudaris que defienden la colina forman, en un momento de tregua, una banda musical que provoca la emoción de Esteban que musita entre sorprendido y admirado -"Beethoven"-, al oír la melodía surgir en la montaña. Los nacionales son unos indeseables sin escrúpulos dispuestos a pasar por las armas al primer ser humano que encuentren en su camino. Y el periodista francés, que no oculta su simpatía por el bando fascista, es retratado con un afán caricaturesco que incluye poses "cínicas" más propias de culebrones venezolanos y un arrebato de cobardía que le lleva a arrodillarse frente al pelotón de nacionales que casi le fusila al capturarle junto a Urkiaga. Una vez revisada la crónica de aquellos terribles días, a nadie con un mínimo de rigor histórico le puede quedar duda de quién fue en este sangriento baile de muerte la víctima y quién fue el agresor. Pero de ahí a acometer la realización de una película que se pretende seria con un punto de partida tan infantil y maniqueo hay todo un abismo.

Por lo demás y como ya había anunciado Aguirretxe, se descarta el tono épico de la guerra por motivos económicos y se elige una dimensión íntima más acorde con el presupuesto con el que cuenta la productora. A pesar de que Amigo no comete esta vez el error de *La conquista de Albania*, vender una imagen que luego no se da en la pantalla, es inevitable sentir una cierta decepción al contemplar el incendio de la maqueta que pretende evocar las ruinas de Gernika. Las secuencias de guerra se realizan con cámara en mano y para la

[534] Miguel Bayón, "Santoral peneuvista", *Cambio 16*, 25/5/87.

inevitable historia de amor entre Esteban y una hermosa y solvente actriz australiana que incorpora un papel inventado para la ocasión, se emplean los planos cortos de rigor y una iluminación muy cálida.

La crítica vapuleó sin piedad la nueva producción de Ángel Amigo. Además en Madrid fue acusada de hacer propaganda al PNV. Indudablemente *Lauaxeta* fija en celuloide un momento histórico en el que el PNV tiene un gran protagonismo. El mismo tratamiento idealizado, -casi se puede hablar sin temor a exagerar de hagiografía-, dado al personaje, militante de esta formación nacionalista, revierte sobre el propio PNV. Si se puede decir que *Lauaxeta* es una película hecha a mayor gloria del PNV, también es cierto, y esto se comentó muy poco, que hay un deliberado esfuerzo en dotar a Urkiaga de una visión política tendente a acercar a los sectores de izquierda encuadrados en el Frente Popular con la derecha nacionalista leal a la República.

En una escena determinada, Esteban cruza su mirada con un miliciano que se dirige al frente. Acto seguido un flash-back rememora un primer encuentro entre los dos hombres. El miliciano participaba en una manifestación obrera y al pasar bajo el balcón de un batzoki en el que Esteban, junto a otros miembros del partido, observaba el paso de los obreros, se producía un intercambio de insultos. Cuando la acción vuelve al tiempo actual de la historia, Esteban y el miliciano se saludan y se desean suerte en la batalla. Hay que enterrar los roces del pasado para derrotar al enemigo común:

> "Se intentó integrar ahí que la guerra fue no de nacionalistas solo. Incluso él aparece de oficial del ejército republicano todo el rato. No va con el kaiku... era muy republicana. Yo creo que más que nacionalista era republicana. En Madrid se lo tomaron como apología del PNV con lo cual una vez más condiciona todo. Yo creo que cuando la vean dentro de 20 años se verá que es una película del Frente Popular. Totalmente"[535].

[535] Conversación con Ángel Amigo, 14/4/1992.

Lauaxeta es una obra difícil de juzgar porque debido al tema tratado y a la lograda reconstrucción ambiental, el film consigue pulsar los resortes más íntimos del espectador, y más si éste ha tenido alguna relación con los hechos. Amigo señala que "los de la guerra que lo han visto lloran todos como locos"[536]. La cercanía con que se aborda el relato favorece estos sentimientos. Las escenas finales de evacuación de los niños en el puerto de Bilbao, realizadas en montaje paralelo con el ajusticiamiento de Esteban, presentan una resolución emotiva y real. Las imágenes de los padres separándose de los hijos parecen salidas de un documental de la época y constituyen en sí mismas todo un alegato vibrante de fuerza contra la violencia de los militares. Lástima que este instante sea tan sólo un momento aislado y que la película discurra por cauces más fallidos perdiéndose una gran oportunidad para retratar una fase de nuestra historia que por sus contradicciones e intensidad ofrecía muchas posibilidades. *Lauaxeta* recaudó 19.429.599 pesetas. Escaso balance teniendo en cuenta el presupuesto.

El tema del bombardeo originó otros dos proyectos cinematográficos, sólo que éstos, al estar adscritos al género documental y contar con una duración inferior a la hora, carecían de medios para acercarse al gran público. En *Gernika: the spirit of the tree-arbolaren espiritua* (Gernika: el espíritu del árbol), Laurence Boulting realiza una película mezcla de documental y ficción. Tres personajes de la cultura vasca, el historiador Martín Ugalde, el escritor Bernardo Atxaga y el escultor Eduardo Chillida, muestran sus impresiones sobre lo que supuso el bombardeo o sobre el significado simbólico de Gernika. Mientras se recrea tímidamente el ataque contra la histórica villa vizcaína, una voz en off da unos ligeros apuntes sobre la identidad del pueblo vasco y su singularidad histórica. Las imágenes documentales de la guerra civil en Euskadi se funden al final con tomas actuales de represión policial en las calles. Son las escenas más terroríficas, lo cual es, tristemente, muy significativo.

El otro documental se titula *Gernika Filmea*. Está

[536] Ibidem.

dirigido por Enrique Acha y se plantea también como una reflexión sobre lo que supuso el bombardeo[537]. Partiendo de un apasionado sentimiento nacionalista, patente en el texto que lee el niño al inicio del documental, se combinan con habilidad declaraciones de testigos de la masacre. El interés de este trabajo radica en que el autor consigue los testimonios, tanto de civiles y gudaris presentes en Gernika aquel fatídico día, como de ex-nazis de la Legión Cóndor. La presencia de éstos últimos, un hecho de indudable valor histórico, remite inevitablemente a las cínicas mentiras lanzadas por Franco tras el bombardeo, negando toda responsabilidad en la destrucción de la villa, acto que cargó a las espaldas de las propias víctimas inventando la burda patraña de que el bando "rojo-separatista" había minado Gernika después de abandonarla en retirada.

En mayo otro estreno se asoma a las carteleras vascas. Se trata de *Kareletik-Por la borda*, otro paso de la productora Irati en la consecución de un cine realizado en euskera. Esta vez el proyecto no va a contar con la producción del Gobierno Vasco como las tres películas anteriores, aunque si gozará de ayudas institucionales, tanto de Madrid como de Vitoria[538]. La gran diferencia es que ahora Irati se arriesga a lanzarse a la carrera comercial al abordar un proyecto con duración de largometraje. Anjel Lertxundi repite experiencia y vuelve a ponerse detrás de la cámara para trasladar al cine una novela propia, rodada en el mar en la época invernal y en las poblaciones de Mutriku, Orio y Getaria.

El argumento de *Kareletik*, basado en un hecho real ocurrido en Orio[539], se centra en la tripulación de un barco

---

[537] El film de Laurence Boulting fue producido por Eresoinka y Waveband Films. El Gobierno Vasco aportó 10 millones de subvención. El trabajo de Acha, producido por Mikel Aguirre no obtuvo ninguna ayuda.

[538] La película partía de un presupuesto discreto, 63.490.000 pesetas. El Gobierno Vasco concedió 20 millones de subvención. El Ministerio de Cultura, en concepto de subvención anticipada, aportó 21 millones de pesetas. Además, un 14% del presupuesto se cubrió con la subvención adicional y un 25% con el especial calidad.

[539] La prensa destacaba en aquellos días que dos posibles protagonistas del film no quisieron trabajar en él porque

que compagina su actividad pesquera con el contrabando. Pronto las cosas se complicarán al pasar del tráfico de tabaco a las drogas. A la vez, Miel se enamora de Karmen, la antigua novia de Agustín y los dos marineros entablan pronto una relación de odio por el amor de esa mujer. La tragedia llega una noche en alta mar cuando alguien empuja a Agustín y lo arroja por la borda, desapareciendo éste en el mar. Las sospechas caerán evidentemente sobre Miel, creándose en el pueblo una insoportable ambiente en su contra. Pero la aparición de Agustín al final de la película, cuando todo el mundo le daba ya por muerto, desvelará la verdadera identidad del asesino.

El escaso acierto del director al resolver la trama negra que se desarrolla en la película lastra demasiado el resultado final de un proyecto en el que el ritmo narrativo y el suspense apenas existen. Otra cosa es el tratamiento dado a los ambientes, el aspecto indudablemente más logrado de *Por la borda*. La vida de los pescadores en alta mar está retratada con fidelidad, lo cual es doblemente meritorio, teniendo en cuenta las dificultades de plantear un rodaje sobre un barco que avanza a una velocidad de 8 a 10 nudos agravado, además, por el mal tiempo. Los mareos y las incomodidades del equipo técnico no impidieron dotar al film de esa sensación casi documental, patente sobre todo en esas escenas de pesca de atún en la que intervienen los propios actores.

Igualmente, el ambiente de cotilleos y sospechas maliciosas que corroe al pueblo refleja con acierto esa violencia sumergida y cotidiana descrita ya antes por Uribe en *La muerte de Mikel* y por el propio Lertxundi en *Hamaseigarrenean aidanez*:

> "Creo que tanto en *Hamaseigarrenean aidanez* como en *Por la borda*, hay unos componentes de funcionamiento sicológico sobre la violencia que son para mí paradigmáticos. Yo siempre suelo decir que el personaje de *Hamaseigarrenean* no hubiera muerto si

---

consideraban que la historia todavía estaba viva. Además, una mujer participó como figura de reparto porque la historia le recordaba a una situación similar que vivió su marido. ("Carmen Izaga: Anjel Lertxundi apuesta nuevamente por la sobriedad", *Egin*, 21/5/1987).

> no hubiera habido gente que lo hubiera jaleado. No se hubiera enfrentado a esta bestialidad sin gente que hubiera apoyado esa apuesta. Porque pierde todo el sentido. La violencia necesita el ropaje y el celofán de un cierto hábito social. Porque si no, pierde totalmente el sentido y desaparece. Está claro el tema, por ejemplo, del terrorismo sin soporte social en Alemania, en Italia, etc. Entonces cuando desaparece ese celofán, el terrorismo se disuelve como un azucarillo. O en el caso de *Kareletik*, la murmuración que es capaz de provocar una muerte, cosa que en este país ha sucedido tantas y tantas veces. "Algo habrá hecho". Cuando ETA mata a un policía, cuando mata a un chivato, cuando mata a un traficante, "algo habrá hecho". Entonces todo ese componente, como las pintadas de las paredes, que ya te están avisando y ya te están culpabilizando de algo. Cuando yo estoy haciendo *Kareletik* o *Hamaseigarrenean* estoy hablando de un tipo de comportamientos que son muy nuestros y que también se reflejan en otros comportamientos nuestros, ya mucho más políticos"[540].

Dentro de este trabajo de ambientación, hay que lamentar la persistencia de cuadros costumbristas-típicos del país más propios de otros tiempos, por desgracia todavía no superados, como ése en que la tripulación entona cánticos en cubierta o la fiesta de despedida de un marinero que va a casarse, resuelta con la escasa gracia que al parecer caracteriza a los vascos (o por lo menos de eso nos quieren convencer nuestros cineastas). El área interpretativa queda bien cubierta ante el buen hacer de Patxi Bisquert en el papel de Miel, la seguridad de la debutante Lourdes Orube y la eficacia de Mario Pardo. Mención aparte merecen Felipe Barandiarán y Mikel Garmendia. Los dos habían protagonizado ya el anterior trabajo de Lertxundi. Barandiarán realiza una brillante interpretación del desagradable Agustín, mientras Garmendia acapara la atención del espectador al dar vida al borracho Balantxas en

[540] Conversación con Anjel Lertxundi, 23/9/1992.

un papel que le consolidó como uno de los mejores secundarios del cine de Euskadi.

El público, como ya viene siendo habitual entre la producción vasca, no prestó demasiado atención al trabajo de Lertxundi. El film recaudó 3.678.450 pesetas. La crítica tampoco apoyó al film de Lertxundi, aunque premios como el de interpretación conseguido por Mikel Garmendia en el Festival de Cartagena o el primer premio de cine de ficción en el Festival "Do mar e das ilhas" en las islas Azores, sirvieron para maquillar algo esta mala acogida.

En la XXXII Semana de Cine de Valladolid, celebrada en octubre de este año, se presenta a concurso una producción vasca titulada *El amor de ahora*. Producida por Luis Eguiraun para Sendeja Films y dirigida por Ernesto del Río[541], la historia de este proyecto se remonta a la primavera de 1986. Ya entonces, la prensa aporta noticias sobre esta película, mezcla de triángulo amoroso y cine de militancia política. Los autores revelan entonces el tono que va a desprender la película, declarando que "no hay secuencias espectaculares" y que en realidad, a la hora de construir la estructura dramática de la historia, "se aborda lo cotidiano, lo intimista". El largometraje que "cuenta una historia de amor con ribetes del pasado que se reproducen continuamente en la memoria de los protagonistas e interfieren en su presente" va a filmarse en paisajes tan diferentes como el área metropolitana de Bilbao y diversos pueblos de la Rioja alavesa. Se pretende con ello mostrar "contrastes de paisajes, luces y atmósferas" para reforzar el poder del entorno y su influencia sobre los personajes[542].

El rodaje se inicia en septiembre de 1986 y va a durar siete semanas. Y como es el arte el que imita a la vida y no al revés, o si se quiere, la realidad supera la mayoría de las veces a la ficción, el asesinato de Yoyes, perpetrado en ese mismo mes, va a lograr que la sombra de su cadáver planee con

[541] Ernesto del Río nace en Bilbao y antes de abordar su primer largometraje había codirigido junto a Luis Eguiraun dos cortometrajes, *Octubre 12* (1982) y *El Ojo de la tormenta* (1983). Ambos lograron en su momento numerosos premios.

[542] Declaraciones de Ernesto del Río, *Egin*, 5/3/1986.

insistencia sobre el film, que casualmente, aborda el tema de la reinserción social. La trama de *El amor de ahora* se basa en el abandono de las armas de Arantza y Peio (Patxi Bisquert y Klara Badiola), una pareja unida por el amor y la militancia en ETA. Al cruzar la frontera y encontrarse con la "normalidad" su relación se va a resquebrajar ante las dificultades de adaptarse a la nueva situación. La amargura que se apoderará de Peio ante la falta de perspectivas laborales y el encuentro de Arantza con Luis (Antoni Valero), un antiguo compañero de la "otra" vida, aumentará la zanja que se ha abierto entre el matrimonio.

De nuevo un film vasco que, puesto sobre la mesa, ofrecía serias posibilidades de llegar lejos, fracasa al malograrse en su resolución técnica. La película acusa demasiado esa falta de naturalidad que paraliza habitualmente a los cineastas de Euskadi al abordar el cine político. Esta rigidez en el planteamiento, unida a la falta de garra, los tiempos muertos en la narración, esas idas y venidas de Arantza que según el autor pretenden reforzar la idea de desamparo en que se mueven los personajes, pero que sólo consiguen aburrir al espectador[543], y las deficiencias en la dirección de actores, encierran a *El amor de ahora* en un atolladero de imposible salida.

La defensa de la opción política de la reinserción queda reflejada en la película a partir del personaje de Lombardi (Walter Vidarte), que está realizando un reportaje sobre la actualidad de Euskadi. Lombardi interroga a Luis y a Arantza y éstos van delimitando, gracias a este recurso tan poco imaginativo, el mensaje anti-ETA del film. Al cuestionarles sobre la impresión que tenían sobre la muerte, Luis contesta que "la muerte es la misma para todos, para ellos y para nosotros", mientras Arantza dice que "para los que no están, la muerte no es nada, para los que vivimos, es el recuerdo". Después, cuando Lombardi pregunta, "¿Qué ha quedado en el

[543] "De ahí la presencia continua del viaje. Los personajes van y vienen, se mueven como para dejar claro lo azaroso de la vida y de los sentimientos que te llevan de un lado a otro. Se intenta captar el espíritu de la época, de ésta, de la que se vive ahora; quizá por eso, los protagonistas no saben muy bien donde quedarse." Declaraciones de Ernesto del Río, *Deia*, 18/8/1986.

camino?", la réplica marcará el duro alegato para los que se niegan a entonar el adiós a las armas: "La costumbre de creerse imprescindible, de no entender que los pueblos saben defenderse por sí mismos. Ese ha sido nuestro fracaso."

La película fue muy mal acogida por la crítica en su pase por el Festival. En su posterior estreno en Euskadi, Ernesto del Río se quejaba de que el film no había sido entendido en Valladolid porque "allí tienen una imagen muy mediatizada del País Vasco y esperaban una historia de acción y tiros"[544]. Lo cierto es que la crítica local también trató con dureza a una película que pulverizó todos los registros negativos registrados hasta el momento con sus 1.061.525 pesetas de recaudación, a excepción, por supuesto, de la imposible *El anillo de niebla*[545].

La constatación de que la producción vasca se ha internado en un proceso de radical alejamiento del público queda patente con otras dos producciones de este año.

Abenturak eta kalenturak (aventuras y desventuras) es el segundo largometraje de dibujos animados en la corta historia del cine de Euskadi. La realización corre a cargo el mismo equipo técnico de *Kalabaza tripontzia* aunque esta vez la dirección la firma Luis Goya. La productora del film, Trenbideko Filmeak, contó con una subvención del Gobierno Vasco. Bernardo Atxaga es el autor del guión que cuenta las andanzas de los borricos Josetxo, Olegario, Patxiku y Mikel y las peripecias que han de sufrir hasta llegar a convertirse en unas estrellas del rock. El film, al contrario que *Kalabaza tripontzia*, no llegó a exhibirse en las salas comerciales.

Lo mismo le ocurrió a *El polizón del Ulises*, la segunda colaboración de Aguirre con las instituciones vascas[546]. El

---

[544] Declaraciones de Ernesto del Río, *Diario Vasco*, 12/12/1987.

[545] El presupuesto de la película era de 70 millones de pesetas. El Gobierno Vasco concedió 20 millones de pesetas, mientras el Ministerio de Cultura aportaba 21 millones de pesetas. A esto hay que sumar el 17'5% del presupuesto en concepto de subvención adicional y el 25% por el especial calidad.

[546] La obra partía con un presupuesto nada desdeñable, 81.155.350 pesetas. El Gobierno Vasco concedió una subvención de 20 millones de pesetas. El Ministerio de Cultura aportó a

director donostiarra va a adaptar para la pantalla una novela de Ana María Matute trasladada, como ya hiciera Eloy de la Iglesia con Henry James, al paisaje vasco, justificando así la subvención autonómica:

> "Aunque la novela de Ana María Matute parece estar presente en el Pirineo catalán, yo voy a tratar en mi película de referirme al vasco. La historia, que se centra en el ambiente de un pueblo de montaña, es muy universal pero va a tener connotaciones vascas en el film"[547].

El rodaje se realiza a finales de enero de este año en las localidades de Bera, Artikutza, Endarlatza, Alzate y Valle de Régil. Por lo demás, aquí acaban las referencias vascas que pueda tener la película. La obra tiene además un aire deliberado de atemporalidad que deja al espectador un amplio margen para situar la narración en una época e incluso, -a pesar del tipicismo vasco de los verdes paisajes navarros-, en el espacio. Al fin y al cabo *El polizón del Ulises* es un cuento para niños y si algo caracteriza a los cuentos, precisamente para aumentar el aire de ensueño y misterio, es su indeterminación.

El relato arranca cuando unos gitanos abandonan un bebé en la puerta de un caserío en el que viven tres hermanas, interpretadas por tres figuras señeras de la escena española, Imperio Argentina, Ana Mariscal y Aurora Bautista. Tras adoptarlo, Jujú crecerá uniendo en su personalidad las peculiaridades de cada hermana, -el trabajo, la sensibilidad y la fantasía-, en una dramatización de personajes, por cierto, bastante elemental que impide aprovechar la posibilidad de

---

su vez 34 millones de pesetas. ETB, como viene siendo habitual en esta época, se desmarca del proyecto. Aguirre se quejó en su momento del abandono del ente televisivo con respecto a la producción vasca: "ni siquiera voy a intentar que ETB compre los derechos de antena de la película, porque cuando negocié la adquisición de los de mi último film, *La monja alférez*, tuvieron conmigo unas relaciones muy poco formales y he desistido de volver a trabajar con ellos" (*Egin*, 4/2/87).

[547] Declaraciones de Javier Aguirre, *Egin*, 4/2/1987.

sacar el máximo de este reto interpretativo. El niño, que ante todo ha potenciado su capacidad de ensoñación, ha construido en lo alto del caserón un barco imaginario, el Ulises, a bordo del cual viaja a lugares lejanos. Todo cambia con la aparición de un fugitivo que se esconde en la casa. El niño lo descubre y lo oculta en su desván. La amistad que crece entre los dos y la posibilidad de huir con su nuevo compañero de aventuras cambiará para siempre la existencia de Jujú.

Como en casi todas las películas en que hay niños de por medio, *El polizón del Ulises* se resiente de un tratamiento sensiblero que dificulta mucho el seguimiento del film. Las escenas en que el niño pelea contra invisibles espadachines que le salen al paso o navega por los mares del sur entre el polvo del desván, son particularmente detestables. Con este enfoque, la sensación de fascinación por la aventura se desvanece. De nuevo Aguirre deja para el cine de Euskadi una obra bastante discreta. La producción de este año ha tocado definitivamente fondo.

Cuando ya está finalizando 1987 y el balance que deja el año se viste de desolación, un soplo de aire fresco llega de Bilbao con el estreno en diciembre de la primera comedia de enredo rodada en Euskadi. *Tu novia está loca* es el título de la nueva película, dispuesta desde su preparación a romper moldes dentro del encorsetado mundillo cinematográfico vasco.

El proyecto parte de la empresa Creativideo, afincada en Bilbao y dedicada hasta ahora al video profesional y a la realización de cortometrajes. En 1985 llegaron a ganar el primer premio del Festival de Vitoria con el video *Antes de las guerras* del grupo Eskorbuto. Con un método de trabajo que remite a los años dorados del cine, -las funciones se reparten entre Luis Marías (guión), Enrique Urbizu (dirección) y Joaquín Trincado (producción)-, el film empieza a rodarse en enero de 1987. Los decorados fueron construidos por Mikel Aranburuzabala en una vieja fábrica de insecticidas abandonada cerca de Amorebieta, con lo que se evitó el tradicional peregrinaje a Madrid o Barcelona para rodar las tomas de interior, lo cual constituye otra novedad aportada por Creativideo, mientras los exteriores se localizan íntegramente en Bilbao.

La trama gira en torno a un triángulo amoroso entre Amaia, una agresiva ejecutiva de publicidad, Mikel, un abogado

de escaso sentido práctico y un famoso actor, Juan Vergara, mezcla de galán de CIFESA y teenager desencantado de la época dorada de Hollywood. Las circunstancias obligan a Juan y a Amaia a pasar la noche juntos al haber sido encadenados por un inepto guardia urbano fugado de los estudios de Keystone. La lucha entre los dos hombres parece inevitable, pero ahí está de nuevo el genial policía para esposar esta vez a los dos enamorados. En medio de un desfile de secundarios a cada cual más grotesco, se llega a un final sin desenlace trágico, pues los protagonistas comprenden, muy inteligentemente, que un buen ménage à trois, ofrece en el fondo infinitas posibilidades.

El propósito de los autores es realizar "una película de humor dentro del género de la alta comedia, el más difícil, y de paso desdramatizar un poco la imagen de los cineastas vascos, siempre tan serios y trascendentes"[548]. La apuesta, ya se ha señalado en otros momentos de este estudio, no hace demasiada gracia a las instituciones, por lo que Creatividéo tendrá que arriesgar a lanzarse a la aventura con la única ayuda del Ministerio de Cultura, que demuestra tener mucha más vista que el Gobierno Vasco:

> "El reto era muy atractivo para nosotros. No queremos romper el molde del cine vasco, pero intentamos hacer un cine sin compromisos, que no plantee problemas y que haga reír al espectador. Evidentemente nuestra línea no es concordante con la que mantiene el departamento de cinematografía del Gobierno Vasco y de ahí que se nos haya negado la subvención. En consecuencia, cuando propusimos la compra de los derechos de antena a Euskal Telebista, ni tan siquiera hemos recibido contestación. Ni un acuse de recibo"[549].

---

[548] A. Hernando, "El cine vasco se enfrenta a su primera comedia de enredo", *ABC*, 28/12/1986.

[549] Antton Etxebarrieta, "*Tu novia está loca*, primer largometraje de Enrique Urbizu", *Imágenes de Actualidad*, 1 al 15 de abril de 1987. El presupuesto del film se cifró en 62 millones de pesetas. La subvención anticipada del Ministerio de Cultura llegó a los 23 millones de pesetas. En concepto de subvención adicional se cubrió un 13% del presupuesto y por el

Al tratarse de la primera aproximación al género de la comedia, es inevitable el debate sobre las influencias que nutren el primer largometraje de Urbizu. Por de pronto, la crítica la asoció inmediatamente a la comedia madrileña. Cierta similitud de situaciones y la participación de actores como el Gran Wyoming, Willy Montesinos o Antonio Resines avalan esta teoría. También se apreció cierta afinidad con la comedia americana, comparándose el tono de la película con obras como *La fiera de mi niña* o *La tentación vive arriba*. Los autores, por su parte, reniegan absolutamente de cualquier semejanza con la comedia madrileña señalando que *Tu novia está loca* es un cálido homenaje a las viejas comedias de Hollywood, mostrando su adoración por maestros del género como George Cukor, Billy Wilder o Ernst Lubitsch. Pero sus raíces se hunden todavía más profundamente:

> "Si hay que hablar de influencias, ante todo la comedia clásica americana, con aportaciones del género de los sesenta e, incluso, del género mudo y el comic. Nada que ver con la comedia española habitual"[550].

Tu novia está loca es una obra que se resiente ante todo del escaso oficio de los debutantes cineastas vizcaínos. Los continuos errores en el manejo elemental del lenguaje cinematográfico dejan en evidencia sucesivas faltas de raccord de posición de los actores en el espacio al cambiar de plano o fallos de encuadre que acusan sobras de pantalla por todas partes. Pero estas incorrecciones van acompañadas también de una frescura que beneficia mucho a la película. Hay momentos realmente brillantes como la entrada de los personajes de la Asociación para los Valores Tradicionales en la agencia de publicidad cuando Amaya y Juan están esposados. O el almuerzo en el selecto club privado al que acude, muy a su pesar Mikel, esposado ahora a Juan.

---

especial calidad un 25%.

[550] Declaraciones de Enrique Urbizu, *El Faro de Vigo*, 26/3/1988.

El tratamiento de los personajes secundarios, así mismo, no tiene desperdicio. El trío protagonista formado por Santiago Ramos, Antonio Resines y Ana Gracia, maneja con soltura y credibilidad la espectacular trama amorosa, logrando además Urbizu a través de la actriz Ana Gracia dotar a la película de una extraña sexualidad absolutamente novedosa en el puritano cine de producción vasca. El Gran Wyoming, por una vez, demuestra poseer cierto talento cómico en su caracterización de detective privado al más puro estilo bogartiano que malvive nutriéndose de asuntillos de poca monta. Alex Angulo, impagable en su papel de Yuste, es un mediocre abogado que finaliza todas sus ridículas intervenciones con un todavía más ridículo "opino". Ramón Barea como el policía inepto, Pepo Oliva como el boxeador sonado o María Barranco, que tras su corta intervención aquí haría furor con Almodóvar, completan un casting en el que la sonrisa está garantizada.

La crítica, a pesar de las irregularidades y defectos que rebajan demasiado la calidad global del film, acogió la película con simpatía. El público desde luego respondió a la divertida propuesta de Creatividéo. Los 53.284.299 pesetas recaudados en taquilla hablan por sí solos del éxito de esta producción. En unos momentos regidos por el aburrimiento más absoluto, el descarado debut de Urbizu invita al optimismo.

3.5.4. La producción vasca en 1988.

Políticamente hablando, el año se inicia con la firma del Pacto de Ajuria Enea (12 de enero) que aglutina a todos los partidos políticos exceptuando a HB en un frente común contra la lucha armada de ETA. Ésta, que considera la iniciativa de "antiabertzale y antinatura", ofrece una tregua encaminada a llegar a "una mesa de negociaciones que aborde la puesta en práctica de un nuevo marco político dimanado de la alternativa democrática KAS y que suponga la normalización política y la construcción nacional de Euskal Herria". El 19 de febrero el Gobierno Español acepta el envite y se inician de nuevo unas conversaciones que no empiezan con buen pie ya que el representante español tan sólo plantea a la delegación de ETA el tema de la reinserción social. Esta situación explica el secuestro de Emiliano Revilla el 25 de febrero que provoca la

suspensión definitiva de los contactos.

Ajeno a este diálogo de besugos sin futuro ni posibilidad alguna, el sangrante coste social que se ha cobrado la política económica del Gobierno en su adecuación a la CEE que ya se ha cobrado en este año la escalofriante cifra de tres millones de parados, explota en la primavera con la reactivación de la lucha obrera. En abril, las barricadas vuelven a Euskalduna y en mayo, Bilbao denuncia en la calle el desmantelamiento industrial que está asolando el suelo vasco. El 14 de diciembre, una huelga general denunciará en todo el Estado la política económica del Gobierno.

Mientras, ETA prosigue su actividad armada. En abril acribilla a tiros a dos policías en Vitoria. En mayo cae en atentado perpetrado en Eibar Sebastián Azpiri, acusado por la organización de tráfico de drogas. En junio, diversos sectores de la izquierda abertzale se unen en distintas acciones dirigidas a erradicar esta plaga. El 6 de junio, ETA atenta contra la vida de Francisco Zabaleta en Elgoibar al que acusa también de implicación en asuntos de narcotráfico. El pleno municipal de Elgoibar condenará la acción armada y acusará a HB de estar a la sombra de la misma. En el pueblo, días después, se celebrará una manifestación contra ETA por este atentado. El 27 de junio, HB convoca una manifestación contra el tráfico de drogas que va a ser prohibida. En Lezo se dan graves enfrentamientos entre vecinos y traficantes que acaban siendo expulsados de la localidad guipuzcoana. La Guardia Civil ocupa Hernani por el mismo problema. En septiembre, después de una nueva campaña contra intereses franceses desarrollada en el mes de agosto, ETA atenta en Santurce contra José Luis Barrios, al que acusa de colaborar con la policía y traficar con drogas. Pocos días después se estrena en San Sebastián *Ander eta Yul*, una película cuyo argumento se centra precisamente en el reencuentro de dos amigos, uno militante de ETA y el otro traficante de droga. De nuevo el arte imita a la vida, demostrando que ésta a veces, por desgracia, es bastante más interesante.

A principios de octubre, en Navarra, por iniciativa de su presidente de Gobierno, el socialista Gabriel Urralburu, se promueve una iniciativa similar a la adoptada en la CAV, firmándose un pacto contra la violencia de ETA. No es este un mes de todos modos de buen recuerdo en la lucha gubernamental

contra la organización armada vasca. Amnistía Internacional reitera sus acusaciones contra el Gobierno Español por torturas. La Audiencia Nacional decide procesar a los funcionarios del Estado Amedo y Domínguez por su implicación con el GAL. Si el sonrojo de por sí no es ya inevitable, ETA asesta un duro golpe liberando a Revilla tras 249 días de secuestro. Un atribulado Corcuera invoca a la impotencia declarando que "hubiese preferido que lo liberasen las Fuerzas de Seguridad del Estado". Poco después, ETA lanza un comunicado reiterando la oferta de tregua mientras llama al Gobierno Español a negociar. Se están sentando las bases de las conversaciones de Argel celebradas en los primeros meses de 1989.

Si exceptuamos la presentación de *Gran Sol* en el mes de abril, todos los estrenos que se producen en este año se asoman a las carteleras en el Festival de Cine de San Sebastián. En Zabaltegi (la Zona Abierta del certamen, paralela a la Sección Oficial) se presentan *Ander eta Yul*, primer largometraje de Ana Díez y *Balanza-Viento de cólera*, de Pedro de la Sota. Dentro de la Maratón de Cine Vasco se proyecta el documental *Crónica de la Guerra Carlista-Karlistadaren kronika (1872-1876)* de José María Tuduri.

Gran Sol, una película de ambiente marino basada en la novela homónima de Ignacio Aldecoa, dirigida por el cineasta catalán Ferrán Llagostera, fue estrenada el 25 de abril en Vitoria y es el resultado del convenio de colaboración cinematográfica entre el Gobierno Vasco y el de Catalunya. El acuerdo, siguiendo las informaciones aportadas por la prensa, fue firmado por el Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, Joseba Arregi y el Director General de Cinematografía de la Generalitat y en él se establece la voluntad de realizar coproducciones o financiaciones comunes, así como el aprovechamiento mutuo de medios materiales. Las cifras barajadas en distintos medios cifran la participación vasca en 20 millones y la catalana en 15, mientras la Diputación alavesa también colabora dando los cuatro millones en pago de derechos de autor. La compra de derechos de antena la realizaba TV3 por 30 millones, mientras que Madrid se desvinculaba, negándose a subvencionar la película, siendo muy criticada esta postura por parte de los responsables del

proyecto[551].

El rodaje se inició en noviembre de 1987 y finalizó en enero de 1988. Las dificultades que entraña la filmación en alta mar habían hecho desistir de llevar al cine esta novela a cineastas como Bardem y Camus. Ferrán Llagostera, que había estado embarcado durante nueve meses al igual que el propio Aldecoa, trabajó durante diez años en el guión hasta que se decidió a lanzarse de lleno a la aventura. Para entonces, como es lógico, la fusión entre la obra literaria y el cineasta era total:

> "El libro cayó en mis manos justamente cuando estaba embarcado. Miraba a mis compañeros de faena y decía, coño, son tal como él los describe, con toda su fuerza y su humanidad. Los diálogos entre los personajes están tan bien, son tan de verdad, que no los he tocado. Claro que la obra no se puede trasladar tal cual al cine porque es extensa y muy profunda. Yo me he centrado más en unos personajes que en otros y tengo una ventaja, que cuando se habla de peces, de paisajes o de tormenta, yo lo enseño"[552].

Para evitar los mareos se acudió a la acupuntura, pero eso no impidió que Felipe Barandiarán, uno de los actores principales, se viera obligado a abandonar el trabajo tras el primer día de rodaje. La película recuerda mucho a *Kareletik*. Luis Iriondo y Patxi Bisquert repiten papel de capitán y

---

[551] En la producción de *Gran Sol* participaron Irati Filmeak (San Sebastián), Centre Promotor de la Imatge (Barcelona), Lauren Film (Barcelona), Mare Nostrum (Barcelona) y Productora catalana de Televideo (Barcelona). El presupuesto fue de 101.755.000 pesetas y al final el Ministerio de Cultura debió rectificar su postura inicial para involucrarse en la financiación de la película. Por lo menos, en el trabajo de Patxi Azpillaga se anota la participación del Ministerio en 20 millones de pesetas como subvención anticipada y un 50% del presupuesto en concepto de subvención adicional y especial calidad.

[552] Carmen Gutiérrez, "La viuda de Aldecoa asistirá al estreno de "Gran Sol", película basada en la novela del escritor", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*", 27/3/1988.

marinero respectivamente. Pero si Lertxundi mezclaba la intriga con el retrato de la vida en el mar, Llagostera se centra en este último aspecto, realizando un verdadero documental ficcionado (o mejor dicho, una ficción documentalizada) donde cobra el máximo interés la difícil convivencia entre unos hombres que se ven encerrados durante semanas en un espacio reducido con todas las tensiones y conflictos que pueden darse en una situación así.

No falta, como en *Kareletik*, el inevitable personaje borrachín que acaba siempre metido en peleas (si este papel lo bordaba Mikel Garmendia en la cinta de Lertxundi, ahora Carlos Lucena repite con el mismo acierto este reto) o las irreprimibles escenas de los arrantzales cantando en euskera recordando el hogar, aquí en la inolvidable, por mala, escena en que Iriondo contempla con cara de cordero degollado el mar mientras entona una triste melodía que ayuda a poner la nota folklórica a la película. Lo más logrado del film está en la brillante dirección de actores, en el acertado tono épico que se da de la vida en el mar -hecho que se incrementa al final con la muerte en accidente del patrón- y en el realismo que destila la película de principio a fin.

La recaudación en taquilla fue bastante discreta, 5.185.314 pesetas, aunque el film consiguió en el Festival Internacional de Cine del Mar de Cartagena el premio a la mejor película y a la mejor interpretación (Carlos Lucena).

Ocupándonos ya de la exhibición presente en el certamen donostiarra de este año, empezaremos por analizar *Ander eta Yul*. El origen de este nuevo film financiado al cien por cien por las instituciones autonómicas se remonta a un guión escrito por Ángel Amigo y Ana Díez[553] ganador de un concurso

[553] Ana Díez nace en Tudela (Navarra), pero su juventud transcurre en Pamplona. Sus inicios cinematográficos son realmente curiosos. Tras licenciarse en medicina, viaja a Centroamérica con su compañero, que había logrado una beca en México. Allí, ella también consigue una beca para un curso de especialización de Medicina, pero en el último momento, después de leer un anuncio en el periódico, cambia el destino de la beca y se matricula en el Centro de Capacitación Cinematográfica de México donde estudia dirección. Tras tres años de estudios realiza un documental titulado *Elvira Luz Cruz: máxima pena*, galardonado con un alud de premios. De vuelta en el País Vasco, la cineasta navarra empieza a trabajar desde la base. Consigue un puesto de encargada de

convocado por el Gobierno Vasco. La endeblez de este primer escrito obliga a contactar con Ángel Fernández Santos para fortalecer la columna vertebral de la historia. Su aportación será fundamental:

> "Es Ángel Fernández Santos el que introduce una serie de elementos dramáticos y cinematográficos importantísimos en nuestra historia. Tiene mucho peso en *Ander eta Yul* (...) nuestra estructura dramática era muy mala, era malísima y la aportación de Ángel es básica"[554].

El rodaje se realiza entre mayo y junio de este año en San Sebastián, Rentería, Martutene, Hernani y Astigarraga, con sonido directo y en euskera. Ángel Amigo, productor de la cinta, destaca la importante participación de técnicos autóctonos en este proyecto, que conlleva a su juicio "la consolidación de un sector profesional cualificado que no existía y la creación de puestos de trabajo jóvenes":

> "Cuando hicimos *La fuga de Segovia* solo un diez por ciento de los técnicos y actores eran vascos, y además estaban escasamente especializados, pero en *Ander eta Yul* el noventa por cien son de aquí"[555].

Entrando en el análisis de la película, lo que en ella se narra es, según ha declarado la propia directora vasca en diversas ocasiones, "la historia de un desencuentro amistoso"[556]. Todo se inicia con el regreso a Rentería de Ander, un traficante de drogas recién excarcelado que se ve obligado a volver a Euskadi ante la desesperada situación

---

casting y auxiliar de dirección en la productora Irati cuando ésta realiza los tres mediometrajes en euskera. Luego trabaja en los repartos de *27 horas* y *Lauaxeta*. Ángel Amigo le dará la oportunidad de dirigir su primer largometraje con *Ander eta Yul*.

[554] Conversación con Ana Díez, 8/5/1992.

[555] Declaraciones de Ángel Amigo, *Navarra hoy*, 29/5/1988.

[556] Declaraciones de Ana Díez, *El Diario Vasco*, 26/6/1988.

económica en que ha quedado tras su temporada en prisión. Pero ese retorno accidental, -Ander en un diálogo con Yul aclara su situación señalando que "no he vuelto, estoy de paso"-, se torna lentamente en asentamiento definitivo ganado por el aroma recuperado de los antiguos recuerdos familiares, el amor con una muchacha de la localidad y el reencuentro con su íntimo amigo Yul, compañero de seminario y excursiones montañeras que ahora milita en ETA y al que Ander en un momento dado le dice, más con ironía que en tono de reproche, "yo colgué la sotana Yul, pero tú sigues dando hostias". Pero los acontecimientos desbordarán a Ander y la compleja situación de una tierra que ha cambiado demasiado desde los tiempos en que él la abandonó, acabarán quebrando toda posibilidad de amor y la amistad de antaño desembocará en muerte.

En *Ander eta Yul* en realidad hay dos películas en una. Una narra el regreso de Ander y su relación con Yul. La otra se ciñe a la historia de amor entre Ander y Sara. Ambas gozan de suficiente independencia y sólo el personaje de Ander las une de algún modo. De hecho y deliberadamente, el propio tratamiento fílmico es totalmente opuesto. La historia de amistad en la que queda integrada toda la trama política y los aspectos relacionados con ETA está resuelta con un ritmo muy vivo fundamentado sobre todo en la utilización de planos cortos. La historia de amor, en cambio, adquiere un tono onírico patente en un ritmo sosegado, en unos compases musicales dominados por las notas del piano y en el uso de lentos planos secuencias que mecen a los personajes en la tranquilidad de un mundo feliz que se contrapone ferozmente a la difícil realidad vasca de los ochenta. La propia aparición de Sara entre el vaho del cristal del autobús que ha traído de vuelta a casa a Ander o la despedida de los dos amantes, separados de nuevo por un cristal en el que Sara escribe un mensaje imposible ("Udan hemen" (en el verano aquí)), dejan en el espectador la idea de que quizás Sara tan sólo sea producto de la imaginación de Ander.

Este planteamiento presenta a priori dos serias dificultades. La primera, el conseguir que ambas realidades se fusionen en la misma historia. La otra, evitar caer en el terreno del amaneramiento cursi y afectado. El engarce de los dos relatos se mantiene a duras penas pues el contraste de los

escenarios es demasiado radical. En el segundo aspecto, la cinta bordea peligrosamente los límites que separan la frontera entre la sensibilidad y la sensiblería. Esto se hace evidente en ciertas intervenciones de Sara, a la que los guionistas, para bosquejar una personalidad especial, hacen decir cosas como "me gustan los bares vacíos, basta con un canuto para que se llenen de gente que tú quieres ver" o "a mí solo me gusta la bahía cuando se va todo el mundo, al terminarse el verano". Pero estos momentos son los menos y en realidad lo que al final se llega a echar de menos es que la película no profundice más en este romance llevado con verdadero talento por la directora.

La parte del film que aborda la historia de amistad entre Ander y Yul resultó más polémica debido al acercamiento sobre los modos de actuación de ETA. El encuentro entre los dos amigos se produce en medio de un atentado. Ander sabrá desde el primer momento a qué se dedica Yul. Lo que desconoce son las dudas que arrastra dentro de su vida militante. Los tímidos intentos de razonamiento con Ataun, el jefe del comando, más que configurar la personalidad determinada del personaje, sirven para explicar en un recurso un tanto artificioso los modelos de conducta internos de ETA. Esto se hace evidente por ejemplo en el intercambio de opiniones que sigue a la muerte en atentado del guardia civil retirado:

> *Ataun*: Lo del Kiosko estuvo perfecto.
> *Yul*: Pues no era una acción muy complicada. Ni el viejo ese tampoco era nadie del otro mundo.
> *A*: Nosotros no estamos para decir quién sí, quién no. Estamos para dar leña. Esta es una organización militar. Unos deciden y otros ejecutan. Y es más difícil decidir que hacer. Entonces... ¿No te parece nadie un tipo que fue guardia civil?
> *Y*: No es eso Ataun...
> *A*: Si no es eso, qué coño es.
> *Y*: No sé, no lo he pensado.
> *A*: Eso es, no lo pienses.

Si en todo lo referente al tema del hombre que regresa se puede ver la mano de Fernández Santos en el guión, en estos diálogos se vislumbra el toque de Amigo, dada su evolución

política desde los tiempos de la actividad armada. A esta discusión logística sigue un atentado contra la Delegación de Hacienda. La mala fortuna hace que un trapero coja la bolsa con explosivos y la deposite en el carro donde amontona todo lo que encuentra. La explosión dejará al trapero sin su burro. En la siguiente secuencia Ataun y Yul en coche se cruzarán con el buhonero que arrastra ahora el carro, revelando en una alegoría un tanto simple la inutilidad de la lucha de ETA. La posterior campaña contra los narcotraficantes, en realidad contra los pequeños camellos, degenera en otra leve protesta de Yul aplastada de nuevo por su fanático jefe:

> *Ataun*: ¿Qué coño te pasa?
> *Yul*: No me gusta esta campaña. No estoy de acuerdo con lo que estamos haciendo. Es demasiado fácil.
> *A*: ¿Y quién eres tú para no estar de acuerdo con la Ejecutiva?
> *Y*: ¿Pero ese no es trabajo de la policía?
> *A*: ¿Ah, sí? Desde cuando la policía se limpia camellos. Los detienen, les hacen pasar unos meses o unos años en la cárcel y luego los sueltan otra vez. Eso hacen.
> *Y*: Nosotros en cambio... los quitamos de en medio. ¿Y qué demostramos con eso?
> *A*: Que somos la verdadera policía. Eso es lo que demostramos. Que somos el Estado, el verdadero Estado, y no esa mierda de ahí abajo. En Euskadi hay mucha gente a favor de la pena de muerte para esos parásitos. Y esa gente ahora es nuestra, gracias a esta campaña que te parece tan fácil. Eso es política Yul. ¿Ahora también te parece fácil?

Todas las dudas que corroen a Yul se disiparán al final, cuando por orden de la dirección ejecute a Ander, que al fin y al cabo, no es más que un camello con la cabeza puesta a precio por ETA. Su acción le devuelve todo el crédito necesario para ser un perfecto militar. De hecho, su misión a partir de ahora será organizar y dirigir un nuevo comando. La organización no encontrará un herrialdeburu más eficaz.

Las crónicas del Festival hablaron de un significativo silencio tras el pase de la película de Ana Díez. De hecho, la

crítica local atacó al film con una violencia que causó sorpresa entre los medios periodísticos del resto del Estado:

> "En general la prensa local se ha mostrado en contra de la película y la misma revista del festival incluía en su reseña el disuasivo calificativo de *filme oportunista*. Por su parte el diario *Deia*, próximo al Partido Nacionalista Vasco (PNV), afirma que "los actores hacen lo que pueden en papeles inexistentes y por el film sobrevuela un fatalismo en caras, calles, y miradas que convierte a medio Euskadi en un Zombie desbocado. Si es que Euskadi existe, porque el PTV -Pueblo Trabajador Vasco- no aparece por ningún lado". En otro momento de la reseña llega a decir que es una película a la que la "crítica *extranjera* pone bien. Es que en el fondo son muy románticos y llegan a Sanse cantando *País Basc* de Raimon"[557].

Por su parte, en *Egin*, Mikel Insausti titulaba su crónica con un significativo "fabricantes de paranoias", hablando en su crítica de "chantaje emocional al espectador, presentando una panorama nacional crispado por el odio, donde los personas con un mínimo de sentimientos humanistas no pueden vivir"[558]. A esta virulenta oleada respondió la crítica española con un tono elogioso hacia el film, lo cual implicaba en el fondo, más que una alabanza a las cualidades técnicas de *Ander eta Yul*, una defensa de la opción política que representaba y una reacción de respuesta ante la campaña desatada en su contra.

Lo más curioso del caso es que la película tuvo serios problemas antes del rodaje con el Ministerio de Interior, el cual, tras pedir la productora uniformes de policía nacional para determinadas escenas, se negó a proveer del necesario atrezzo ya que el guión les pareció demasiado subversivo. Total, que mientras películas como *La muerte de Mikel*, *27 horas* o *Ke arteko egunak* (ésta de 1989) en las que se

[557] Ángeles García, "*Ander eta Yul*, historia de ETA y traficantes, acogida con frialdad", *El País*, 21/9/1988.

[558] *Egin*, 19/9/1988.

cuestiona con dureza el papel de las Fuerzas de Seguridad en Euskadi, gozaron en su momento de toda la ayuda del mundo para rodar escenas con uniformes reales de la policía, *Ander eta Yul*, un film que si se caracteriza por algo es por su corrosivo mensaje en contra de la lucha armada de ETA, se encuentra con la censura más radical por parte de los responsables de Interior. Una vez más la sutileza de los servicios de Inteligencia españoles queda manifiesta:

> "En la película no hay ninguna enseña policial. (...) Yo llegué a hablar hasta con el Gobernador de Guipúzcoa que era Tirapu entonces. Le enseñamos el guión, él me enseñó los calabozos, donde tenía a la gente, donde les interrogaban e incluso me dejaba rodar, -cosa que me pareció inaudita-, en el Gobierno Civil. Había una secuencia en que Ander lo detenían esa noche y salía del Gobierno Civil y me dejaban rodarlo, sin ningún problema. Le gustaba la historia y todo muy bien. Y bueno, nos ponemos a rodar y llega una carta de Interior en que no nos dejan usar ni uniformes... (...) Es curioso, porque Tirapu me da todas las facilidades y el momento en que estábamos rodando ninguna, absolutamente nada"[559].

Sin entrar en juzgar la película a partir de su contenido político, lo cual no deja de ser una falta de respeto a las creencias de los contrarios y una carencia preocupante de

[559] Conversación con Ana Díez, 8/5/92. La sorpresa por la actitud institucional hacia el proyecto fue comparable a la impresión recibida tras visitar los sótanos de la Delegación del Gobierno, tan cortésmente mostrada por el señor Tirapu: "Entrar en comisarías es otra. Es lo de lo verosímil o lo inverosímil en el cine. Realmente parece una oficina del INEM. Entonces yo rodé en una oficina del INEM, que es donde me dejaron rodarla. Excepto una cosa que claro, la pones y no es verosímil. El Comisario Jefe me enseñó uno de los cuartos donde interrogaban a la gente y estaba lleno de pósters de JARRAI, los puños, las ikurriñas y el preso, absolutamente desubicado, entra ahí y dice "pero bueno, ¿dónde estoy?". Pero yo pongo como decoración que la policía te pone todo decorado con toda la iconografía de ETA y no te lo crees".

sentido democrático, *Ander eta Yul* queda como un brillante debut, revelador de una cineasta con auténtico talento cinematográfico. Fallos bastantes evidentes, como una dirección de actores que flaquea muchas veces[560], una tendencia al planteamiento facilón, ya presente en el punto de partida uniendo a dos amigos íntimos que el paso del tiempo ha colocado en extremos tan opuestos, o una simpleza bastante ingenua en la puesta en escena de secuencias como la del comisario hablando solo contándole al espectador su historia personal con Ataun, la de los policías rodeando "disimuladamente" el bar, o la de los camareros mirando de reojo a Ander en un bochornoso intento de comunicar sospecha, impiden que la obra de Ana Díez vuele más alto para convertirse en un punto de referencia de la producción vasca.

Más numerosos son de todos modos los momentos en que el film destila un cine de gran calidad. El viaje en autobús desde la cárcel a Rentería, por ejemplo, resuelto con un plano fijo sobre el actor sentado en su butaca, nos cuenta sin necesidad de palabras diversas particularidades de la vida de Ander a través de objetos que maneja el actor mientras el paisaje va cambiando tornándose verde y gris conforme llega al País Vasco. Así mismo, la delicadeza y sensibilidad con que se resuelve la historia de amor, con una excelente utilización del plano secuencia y una elegante interpretación de la elipsis, fundamental para eliminar con soltura los tiempos muertos.

Igualmente, es de destacar el acierto al retratar a ese individuo que vuelve después de mucho tiempo a un lugar que ya no es para él por los vertiginosos cambios que se han ido produciendo, (en este sentido Ander es hermano gemelo del Lucas Moneo de *Golfo de Vizcaya*), y la angustia y desarraigo que produce este contexto, con referencias obligadas a personajes que pueblan las pantallas en la producción vasca de estos años como en *Siete Calles*, *La muerte de Mikel*, *27 horas*

[560] El trío estelar, Ander, Yul y Sara, está interpretado por Miguel Munárriz, Isidoro Fernández y Carmen Pardo. Entre los secundarios varios nombres ya fijos en el panorama vasco como Ramón Aguirre, Mikel Garmendia, Ramón Barea, Carlos Zabala o Aitzpea Goenaga. Casi todos son también rostros permanentes en las producciones de Igeldo. A destacar también la notable caracterización de Ataun, realizada por Joseba Apaolaza.

o *El amor de ahora*[561]. Por último, agradecer la estrechez mental de los censores de turno que se negaron a proveer del atrezzo necesario en materia policial para ayudar a hacer más creíble la película. A ellos debemos, como en otros muchos casos de la historia del cine, una de las secuencias más bellas del film. Al no poder contar con figuración uniformada, Ana Díez dispone a la policía fuera de campo en la escena de la manifestación, colocando a Ander caminando sólo entre el humo, la luz de las sirenas, los pelotazos y los insultos de la gente que corre a resguardarse en los portales, logrando impregnar el ambiente de una extraña poesía.

El público no quiso saber nada del film. Las cifras recogidas en taquilla, 4.749.969 pesetas, se traducen en otro rotundo fracaso comercial de una producción vasca que por lo menos obtuvo un triunfo moral al ser galardonada su realizadora con el premio Goya a la mejor dirección novel en 1990[562].

---

[561] El cine de producción vasca está lleno de personajes que ansían escapar del agobiante encuadre en que les fija la cámara. Casi todos acaban muriendo en el intento. En la película de Ana Díez, Ander acaba cayendo bajo las balas que dispara su propio amigo. A Yul, perdido en su propia encerrona, no se le puede vaticinar un futuro mucho mejor. Tan sólo Sara consigue romper el cerco tomando un autocar que la llevará a un sur luminoso y abierto que se contrapone al norte brumoso del País Vasco. Oyendo hablar a Ana Díez del regreso a Pamplona tras su estancia mejicana, es inevitable establecer referencias entre la cineasta y el personaje femenino del film: "Cuando volví tenía horror a todo: al amor, a la ciudad que perdí, al lugar que abandoné. (...) Tras conocer la luz de México no podía vivir allí. Creo que la culpa, en gran parte, la tiene la niebla" (Declaraciones de Ana Díez, *El Independiente*, 25/3/1990.)

[562] Con un presupuesto de 110 millones de pesetas, la producción de Igeldo contó con 70 millones aportados por el Gobierno Vasco. También colaboró Euskal Telebista y Televisión Española, siendo ésta, la primera vez que el ente público se involucraba en el rodaje de un film realizado en euskera.

Por otra parte, la sorprendente persecución estatal contra *Ander eta Yul* no acaba en los tristes días de su estreno. El pase por el segundo canal de TVE, previsto para el día 6 de febrero de 1992 a las 22'15, fue suprimido sin explicaciones, coincidiendo con el atentado perpetrado por ETA en Madrid ese mismo día, en el que murieron cuatro militares y un civil. El *Diario de Navarra*, un rotativo nada sospechoso de simpatizar con la causa abertzale, informaba el 9 de febrero

Balanza-Viento de cólera es otra de las películas vascas presentadas en el marco del certamen donostiarra. Dirigida por Pedro de la Sota, el responsable junto a J.J. Bakedano de *Sabino Arana*, la acción se ambienta en la Navarra del siglo XVII y narra una violenta historia de luchas por la posesión de unas tierras. El rodaje se realizó en el valle de Baztán durante el otoño de 1987, aunque el estreno no llega hasta casi final de 1988.

La película arranca con la llegada al Baztán de León de Balanzategi, desertor del Ejército de Indias que va acompañado de un fiel acólito, una mujer que lee las cartas y una joven prostituta. Su intención es hacer valer sus derechos como hijo bastardo del difunto Juan de Balanzategi, propietario junto a su hermano de un caserón con tierras en el valle vasco. El mercenario reclama parte de la propiedad en legítima herencia, pero el actual señor del lugar que vive allí de lo que da el cultivo y el ganado junto a sus dos hijas, se niega en redondo a dividir la propiedad, iniciándose entonces la guerra entre los dos bandos.

Una guerra en la que la naturaleza que rodea al caserón cobra vida convirtiéndose en un elemento de terror, ocultando siempre un peligro, un grito o un ataque. El bastardo se atrinchera en ella y la convierte en un refugio utilizado como base de operaciones para minar la moral de los dueños de la heredad. La presencia del hermoso paisaje va cobrando fuerza

---

que el gabinete de prensa de TVE, el 7 de febrero, había recibido la orden de decir que la supresión de la película se debió a "ajustes de emisión". Sin embargo, el ente público tenía previsto con antelación la retransmisión de dos diferentes programas a través de TVE 2, y al final de esta emisión separada, se iba ver en todo el Estado *Ander eta Yul*. A lo largo del día se cambió de idea y, siempre siguiendo la nota dada en el periódico navarro, se eliminó la película sin avisar, como suele ocurrir en otros casos, ni en avances de programación ni a los medios informativos. Una prueba más de la aguda reflexión que genera en Madrid el llamado "contencioso vasco". Parece, de todos modos, que la película está condenada a permanecer recluida para siempre en el reino del absurdo. Si no, es difícil explicar las razones de los dirigentes de TVE para, después de tanto tiempo de mantener oculta la cinta, emitirla el 20 de octubre de 1996, a las 2.50 horas de la madrugada (con nocturnidad y alevosía) dentro de un ciclo de cine... latinoamericano!!!

conforme avanza el relato, ejerciendo al final tanto protagonismo como cualquiera de los implicados en esta descarnada lucha sangrienta:

> "La proyección estética que da un entorno geográfico es una técnica que algunos directores han sabido utilizar magistralmente, como John Ford, o algunos japoneses que saben conseguir con los elementos de la naturaleza un clima y un calor especial en la película. No es tan fácil saber utilizar la expresión a través de un valle cerrado, de la línea del horizonte o del sonido del viento, pero si se sabe usar, puede dar para mucho"[563].

Tras dos incursiones nocturnas en las que los desertores queman la paja y matan el ganado, León de Balanza y su compañero acaban asesinando al viejo propietario, aunque no pueden impedir que las hijas se oculten en el bosque después de un desesperado forcejeo. Es entonces cuando se invierten los términos y la naturaleza del lugar no sólo deja de cumplir su papel de guarida para la partida de malhechores sino que se convierte en una trampa de barro, hojas secas y árboles, que aprovecharán las muchachas para consumir lentamente su venganza acabando con los dos asesinos.

El principal problema de *Viento de cólera* es no haber dado con un ritmo adecuado para la historia que se está contando. Las idas y venidas de los soldados acechando las tierras de Balanzategi llegan a cansar y marear al espectador. Pero son los instantes que siguen a la muerte del señor de la disputada heredad donde más falla la película. El público acaba enfangándose con el desertor en ese laberinto de ramas y brumas esperando con ansiedad el momento de una venganza que nunca llega, el clímax dramático que se diluye, negándose a sí mismo, en la muerte de León de Balanza al materializarse ésta

[563] Declaraciones de Pedro de la Sota, *El Diario Vasco*, 21/9/1988. En otra entrevista el realizador resumía así el contenido de su película: "Un relato de amor a la vida, de desesperanza y degradación, de barro y agua, de hayas y helechos, de piedra y roca, de la voluntad de permanencia frente a la angustia del desarraigo." (*Deia*, 5/11/1987.)

demasiado tarde.

La crítica no se anduvo con muchos miramientos tanto en la presentación del film durante el Festival como en su posterior estreno comercial. La falta de entidad del relato, la escasa credibilidad del mismo o las lagunas narrativas que presenta la acción, aparecen como las debilidades más citadas entre la prensa especializada. Sería injusto no destacar los innegables aciertos que posee el film. El vigor que se ha logrado captar del entorno natural, el sólido trabajo con los actores[564] o la creación de un determinado ambiente de irracional violencia, facilitado sobre todo por la acertada construcción dramática de los personajes que integran la partida de desesperados, -la familia del señor de Balanzategi recibe un tratamiento mucho más endeble-, y por la eficaz resolución en los siempre difíciles momentos de recreación de combate y luchas cuerpo a cuerpo.

En este sentido, el momento del intento frustrado de violación hacia una de las hijas, un tipo de escena que suele provocar el pánico entre el equipo técnico de un film recurriéndose generalmente el fuera de campo para evitar complicaciones, se soluciona aquí con un trabajo serio y creíble en el que comparten méritos tanto los actores como el director. No en vano, después de la cita donostiarra, la película acudió a la V Semana de Cine Español de Murcia, ya en 1989, donde logró el premio a la mejor dirección y a la mejor actriz (Aitana Sánchez Gijón).

Viento de cólera pagó caro el patente desequilibrio entre el brillante tratamiento ambiental conseguido por de la Sota y las notables carencias en la construcción de la trama. La película generó tan sólo 7.062.158 pesetas en taquilla, que comparadas con el presupuesto total de la cinta, dan una idea del desastroso naufragio de este interesante film maldito[565].

---

[564] Pocos actores trabajan en la película. Juan Echanove y Pedro Mari Sánchez interpretan con convicción a los desertores del Ejército de Indias. El papel del señor de Balanzategi recae sobre Nelson Villagrá, mientras la siempre fascinante Aitana Sanchez-Gijón y Amaia Merino dan vida a sus hijas. Por último, Emma Penella, en un corto papel, da sobradas muestras de su buen hacer ante las cámaras.

[565] La producción corrió a cargo de ETB y la productora Bizkaia Producciones Cinematográficas asentada en Bilbao. El

Por último José María Tuduri presenta un brillante documental ficcionado de corte histórico titulado *Crónica de la Guerra Carlista-Karlistadaren kronika*. Ya hay noticias sobre este proyecto incluso antes de que el Gobierno Vasco emprenda su política de subvención al cine. En 1979 la prensa da referencias sobre un proyecto ambientado en la II Guerra Carlista financiado por una cooperativa creada para la ocasión por Iñigo Silva, José María Tuduri y Jon Intxaustegi. Los detalles sobre el rodaje, -en realidad se trataba tan sólo de un truco publicitario a la búsqueda de financiación-, hablaban de narrar los hechos a través de personajes populares, manteniendo una fidelidad con la situación lingüística de la época (el 60% del film estaría en euskera subtitulado al castellano) y con la firme voluntad de trabajar con técnicos y actores del país para dar una continuidad al trabajo. Tuduri se encargaría de la escenografía y el guión, mientras la dirección del film recaería sobre Intxaustegi. En cuanto a la financiación, se comentaba que una productora de Madrid exigía cambios en el guión y la supresión del euskera, por lo que se había montado la cooperativa Azti-begi con el fin de sacar adelante la película con ayudas institucionales (Consejo General Vasco, Diputaciones, Academia de la lengua vasca e incluso personalidades como Oteiza y Chillida).

EL tema no prospera pero Tuduri seguirá madurando en los años siguientes la idea de llevar al celuloide la aventura de las revueltas carlistas en la España del XIX. Ese momento histórico obsesiona a este autor, que ya en sus tiempos de estudiante en París había realizado una tesina sobre la fotografía en el País Vasco entre 1839 y 1876, una ayuda indispensable de cara a la información necesaria para la ambientación de la película. En febrero de 1985 se pone en marcha por fin el ansiado rodaje de *Crónica de la Guerra Carlista*[566]. Los problemas económicos obligan a ralentizar la

---

presupuesto total de la película alcanzó los 108.642.000 pesetas. El Gobierno Vasco aportó en concepto de subvención 20 pesetas, la misma cantidad que aportó el Ministerio de Cultura. Hay que añadir a estas cifras el 25% en concepto de subvención anticipada.

[566] El presupuesto de la película es de 36 millones de pesetas. Contó con una subvención del Gobierno Vasco de 5 millones de pesetas y otra del Ministerio de Cultura de

realización de un film que finaliza, logrando sobreponerse a todos los contratiempos, en julio de 1987:

> "Rodamos en condiciones muy duras. A veces tenía a la gente con alpargatas a bajo cero o a cuarenta grados al sol con pesados uniformes, así que hubo momentos en que formaba los ejércitos temiendo que hubiera deserciones, y de hecho, las hubo"[567].

La recreación de los años en que transcurren las carlistadas se realiza con una meticulosidad enfermiza. Los 150 trajes de época fueron confeccionados bajo la dirección del propio Tuduri. Para el atrezzo militar fueron fundamentales la partida de fusiles Remington encontradas por el propio cineasta en el desván del ayuntamiento de Tolosa o los cañones cedidos por los ayuntamientos de Lesaka, Hondarribia y San Sebastián. Por otra parte, Tuduri cuenta ahora con la ventaja de disponer una infraestructura más sólida que la existente a finales de los setenta en Euskadi cuando intentó llevar adelante el film. De hecho, ese propósito es calificado ahora por el propio cineasta de "descabellado, porque no había nadie que supiera de cine aquí"[568].

En la cinta intervienen en papeles secundarios muchos de los actores que ya han reunido la suficiente experiencia en estos años de producción cinematográfica, lo cual ya da al director una seguridad y a la película cierta garantía. Así, van apareciendo caras conocidas para cualquiera que esté ya

---

10.800.000 pesetas.

[567] Declaraciones de Tuduri, *El Diario Vasco*, 6/4/1988. El rodaje en realidad se redujo a 35 días dispersos entre estos años en los que Tuduri filmaba unos metros, trabajaba en otra cosa para ganar dinero y así poder seguir con la película. No todos los aplazamientos se debieron a cuestiones económicas. En 1987, al tratar de lograr un efecto especial, un saco de pólvora explotó en las manos del director guipuzcoano causándole heridas que provocaron su ingreso durante 15 días en el hospital. Los tiempos del heroísmo reviven a pesar de todo.

[568] Declaraciones de Tuduri, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 24/4/1988.

familiarizado con el fenómeno del cine en Euskadi como Klara Badiola, Mikel Garmendia, Juan María Següés, Isidoro Fernández, Kontxu Odriozola y otros más. Incluso Anabel Alonso, el último fichaje del distinguido club de las chicas Almodóvar, tiene una aparición fugaz, coqueteando con el periodista Amilibia en una de esas escenas de celebración colectiva que tan desastrosamente resuelven los cineastas vascos.

La acción histórica de la película se ciñe al período que va de 1872 a 1876, es decir, la segunda y última de las guerras carlistas. Ante el riesgo de decantarse por uno de los dos bandos, teniendo en cuenta las implicaciones políticas que mantienen estos hechos con el conflicto vasco actual, Tuduri lleva el relato a través de dos personajes, Policarpo Amilibia, periodista del liberal *Irurac Bat* (interpretado en los dos momentos de su vida por Paco Sagarzazu y Ramón Aguirre) e Iñaxio Zatarain (Rafael Enrique y Patxi Barco), voluntario carlista que ingresó en la partida del cura Santa Cruz para acabar combatiendo en el ejército regular. Los dos protagonistas recuerdan en 1922 los hechos que llevaron, cincuenta años atrás, la ruina y la muerte a Euskal Herria. Este planteamiento permite al autor no tener que implicarse a favor de uno de los bandos, dando igualdad de oportunidad para que carlistas y liberales expresen sus puntos de vista sobre el conflicto.

Si algo hay que agradecer a Tuduri es el inmenso esfuerzo que ha hecho para dotar del máximo de objetividad histórica a este difícil momento de nuestra historia. Las escenas de ficción, que recogen los pasos del periodista Amilibia en la primera línea del frente para informar a su periódico mientras Zatarain se enfrenta a los liberales, se alternan con una interesante documentación gráfica que incluye imágenes en foto fija con grabados, caricaturas y diverso material de la época. Además, la vieja idea de realizar el rodaje en euskera por fidelidad a la situación real, dio lugar a otro largometraje hablado en la lengua original del país.

Con un ritmo ameno y una variada información que impide la posibilidad de caer en el aburrimiento, Tuduri va desgranando las claves de una contienda enterrando, de paso, viejos mitos. Por ejemplo, la idea, muy de moda hoy en día, de que las carlistadas son un enfrentamiento de Vasconia contra

España en la lucha por la soberanía nacional. El retrato presentado tras ver el film se ajusta más a la realidad de aquella lucha, es decir, un enfrentamiento civil de los propios vascos en la eterna disputa entre tradición (mundo rural) y modernismo (mundo urbano) que marca la historia del siglo XIX. Ciudades vascas como Pamplona o Bilbao, islotes de liberalismo en medio de una población rural afín al carlismo, tuvieron que enfrentarse a terribles sitios que no llegaron a fructificar.

Tuduri, al presentar la película en la capital navarra, afirmaba que la identificación entre el carlismo y el pueblo vasco era un mito, señalando que "Guipúzcoa era liberal. En el 73 salieron 7.000 voluntarios liberales frente a 1.500 carlistas"[569]. Pero esta asimilación, típica del nacionalismo vasco más radical, nace curiosamente de una iracunda reacción española contra la población de las provincias vascas tras la última guerra carlista en un intento de cargar a los vencidos con la culpa de la contienda. Hoy en día, se reproduce la identificación ETA/pueblo vasco en una dramática continuación de aquellos días y, por ejemplo, la frustrada emisión televisiva de *Ander eta Yul* lo demuestra patéticamente. El largo camino a través de la historia de Vasconia se cierra en este período rescatado por Tuduri, al que seguirá, como último coletazo, el episodio de la guerra del 36, otra cruel contienda civil entre los habitantes de esta tierra. Desde entonces hasta hoy, el devenir de Euskal Herria obedece más a la degeneración natural de un cadáver, que a la natural evolución de un pueblo. Sea como sea, *Crónica de la Guerra Carlista* ayuda notablemente, y éste es su principal mérito, a desentrañar un poco ese momento de ocaso al final del XIX del que tantas lecturas se pueden extraer sobre la triste realidad de hoy.

El principal defecto de la película puede encontrarse en la pobre resolución de las partes ficcionadas, que hace recordar demasiado la bisoñez del director y la más que evidente falta de medios con la que se ha tenido que enfrentar en este primer envite. Pero las debilidades técnicas del film quedan enmascaradas ante esta lograda muestra de cine

[569] Declaraciones de Tuduri, *Diario de Navarra*, 15/9/1989.

documental destinada por sus características formales a instalarse con más comodidad en la pequeña pantalla antes que en las salas comerciales y que fue acogida con pasión por la crítica, el público e historiadores[570].

3.5.5. La producción vasca en 1989.

Los contactos realizados en Argel entre ETA y el Gobierno Español son la nota destacada políticamente hablando del año 1989. El 8 de enero, ETA inicia una tregua de 15 días como prueba de buena voluntad para llegar a un acuerdo pacífico y solucionar el conflicto vasco. El 22 de enero se forma en Argel una mesa de conversaciones entre las dos partes y ETA abre una tregua de dos meses de duración. Los partidos, al verse fuera de la dinámica política de Argel, contraatacan convocando los firmantes del Pacto de Ajuria Enea una manifestación por la paz para el día 18 de marzo en Bilbao que convocará un impresionante gentío contra la lucha armada de ETA. Pocos días después, el 26 de marzo, el mismo día que finaliza la tregua, HB reúne en Pamplona durante el Aberri Eguna a 60.000 personas apoyando la Autodeterminación. Las espadas están en lo alto y la población espera con ansiedad los resultados de las conversaciones en el país africano.

El 27 de marzo ETA anuncia en un comunicado que se acuerda la renovación de un período de distensión mutuo hasta el 24 de junio. Al día siguiente, el Gobierno se posiciona en un comunicado a favor de continuar con el diálogo señalando que "reafirma su voluntad política de proseguir el camino emprendido de búsqueda de una convivencia estable y pacífica a partir del respeto de los principios democráticos que inspiran

[570] Entre la documentación conseguida para realizar el análisis de *Crónica de la Guerra Carlista* se han encontrado numerosas cartas de prestigiosos historiadores alabando la calidad de la obra de Tuduri. Hay cartas personales enviadas al propio director de Philip W. Silver del Instituto Hispánico de Nueva York y José Ramón Urquijo Goitia investigador del CSIC. En cartas a la prensa, expresaron su admiración Joseba Agirreazkuenaga, presidente de la sección de historia de Eusko Ikaskuntza, Idoia Estornés Zubizarreta, José Luis López de la Calle o Joseba Lópezortega, del Festival de Cine de Bilbao.

nuestra Constitución y los Estatutos de autonomía"[571]. Pero ETA responde al Gobierno acusándole de haber incumplido los acuerdos. El terreno político defendido por el Gobierno se le queda evidentemente pequeño a la organización armada que en su comunicado plantea la nueva fase de conversaciones "en el marco de los principios democráticos y los partidos políticos"[572]. O sea, El Gobierno parte de una base, la Constitución, que ETA no reconoce ya que esa base niega, entre otras cosas, un principio irrenunciable; la soberanía nacional vasca.

El 4 de abril, agotados los plazos que ha impuesto ETA para que el Gobierno rectifique su declaración, la organización armada declara abiertos todos los frentes de lucha. Tras un paquete bomba enviado a un policía en Irun y una oleada de atentados a las líneas férreas de RENFE, el Gobierno Español pone punto final a las conversaciones. La sangría se ha disparado de nuevo y nada se puede hacer para detenerla.

En junio se celebran elecciones al Parlamento Europeo. En el Estado Español el PSOE consigue 27 escaños y el PP 15, quedando lejos otros como CDS(5) e IU(4). Los partidos nacionalistas vascos obtienen todos representación. HB, en solitario, repite el escaño obtenido en 1987. EA, dentro de la coalición Por la Europa de los Pueblos, mantiene también su escaño. El PNV, integrado en la Coalición Nacionalista y EE en La Izquierda de los Pueblos, se estrenan en Europa logrando un escaño cada uno.

Mientras, ETA prosigue una intensa actividad armada. En julio acribilla a dos oficiales del Ejército en Madrid y en septiembre, también en la capital del Estado, atenta contra la Fiscal de la Audiencia Nacional Carmen Tagle. Pocos días después, dos militantes de ETA, Juan Oiarbide y Manu Urionabarrenetxea caen bajo las balas de la Guardia Civil en Irun. Los incidentes callejeros llegan hasta la sede del Festival de Cine de San Sebastián que ese año también estrena

---

[571] Giovanni Giacopucci, *ETA Historia política de una lucha armada, 2ª parte*, "Txalaparta", Tafalla, diciembre de 1992, pág. 274.

[572] Ibidem, pág 275.

películas vascas. Precisamente el día del estreno de la película de Antton Ezeiza *Ke arteko egunak*, una carta bomba enviada a un militante de HB mata al cartero que iba a entregarla. En el funeral, los convocados se indignan ante la presencia del Gobernador Goñi Tirapu y un guardaespaldas la emprende a tiros hiriendo de gravedad a una persona. Muchos de los detenidos tras las manifestaciones por las muertes de Irun denuncian torturas, una práctica habitual de las Fuerzas de Seguridad del Estado que cuestiona seriamente la dignidad de la democracia española. Ezeiza, desde luego, no ha podido elegir un título más revelador de la dramática situación vasca.

El 29 de octubre se celebran elecciones legislativas en el Estado. El PSOE vuelve a colocarse en primer lugar con 176 diputados, seguido por el PP que obtiene 106. Dentro del País Vasco las diferencias entre la Comunidad Foral de Navarra y la Comunidad Autónoma Vasca son evidentes. En la primera vence la coalición de derechas PP-UPN con tres diputados mientras el PSOE obtiene dos. HB pierde el diputado que tenía. En la segunda el PSOE logra seis diputados, el PNV cinco, HB cuatro y EA, EE y PP dos cada uno.

Los diputados elegidos por HB deciden tomar parte, por primera vez en la historia de la coalición abertzale, en la sesión constitutiva del Parlamento Español. Pero el 20 de noviembre, en vísperas de este acto, dos hombres penetran en el restaurante Basque donde estaban cenando los electos de HB y abren fuego matando a Josu Muguruza e hiriendo de gravedad a Iñaki Esnaola. El laberinto vasco penetra en los noventa perdido en sí mismo, amoldado a la estrategia de la violencia que golpea desde los dos bandos y sin esperanza alguna de restañar una herida que sangra desde hace mucho tiempo.

El primer estreno de este año llega en el mes de marzo. Se trata de *Eskorpion*, una película dirigida por Ernesto Tellería[573] presentada en el marco de la Semana de Cine Español

[573] Ernesto Tellería natural de Eibar, cursó estudios de cine en la Universidad de París. Junto a su hermano Jose Alberto Tellería funda la productora Krabelin Filmak con sede en Vitoria a partir del premio conseguido en el Festival de Cortometrajes de Bilbao con la obra *Kaiola* (1983). En 1984 realiza otro corto titulado *Eta kepak ihes egin zuen*. Tras estos dos trabajos en euskera llega uno en castellano, *La cita*

de Murcia. El rodaje del film se realizó en diversas localizaciones del norte de Navarra como el valle de Baztán y Malerreka durante 50 días de filmación entre mayo y junio de 1988.

El protagonista de la historia, Emilio Gainza, vuelve a Ikaza, el pueblo que abandonó en tiempos de la guerra, después de permanecer muchos años viviendo en Francia. Su presencia en la pequeña localidad, donde ya nadie le recuerda, provoca el recelo y la hostilidad de los habitantes que le hacen el vacío. Pero cuando corre la noticia de que Emilio ha llegado con la intención de suicidarse, la actitud general cambia y la población se vuelca en atenciones hacia el forastero. El ambiente cambiará de nuevo cuando los lugareños se harten de esperar a que Emilio cumpla su promesa, culminando la acción en unos carnavales en que la violencia colectiva desencadenará la tragedia.

A través de esta historia original de Tellería, aunque escrita por Rafael Castellano, el director eibartarra pretende reflejar "la fuerte intolerancia de la sociedad actual"[574], en un retrato rural donde no faltan personajes arquetípicos como el indiano, el cura, el camorrista, etc. Este nuevo intento de plasmar la violencia colectiva como agente de desgracias, presente ya en la obra de Uribe o en la de Lertxundi, falla aquí totalmente ante la pobreza de la resolución de la trama. Y es que en *Eskorpion*, ante todo, falta una lógica mínima que ayude al espectador a adentrarse en la historia. Ya el inicio del film es un despliegue total de incomprensión. Unas escenas en blanco y negro muestran a una pareja haciendo el amor en el bosque cuando de pronto, un anciano los separa amenazándoles con un fusil. El joven es introducido en una borda y se le entrega una pistola para que se suicide. Pero éste consigue engañar a sus captores y escapa por el bosque. A partir de aquí se inicia la otra película, el regreso del muchacho, años después, al pueblo. Pero al espectador no se le han dado las mínimas claves necesarias para relacionar ambos hechos.

(1985). Son los antecedentes de su primer largometraje, *Eskorpion*.

[574] Declaraciones de Ernesto Tellería, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 20/1/1989.

La ceremonia de confusión se ve incrementada con la ayuda de personajes secundarios absurdos y débilmente perfilados, como Gracinea, un tipo extraño que edita desde su casa una gacetilla titulada *La Verdad de Ikaza* o el indiano, obligado en su día a abandonar el pueblo, al igual que Emilio, por un asunto amoroso, y que ha vuelto rico con la intención de vengarse destruyéndolo todo. Si a esto se le añade las faltas de ritmo habituales en la producción vasca con personajes, sobre todo el protagonista, que vienen y van por las calles sin una causa u objetivo aparente, o la inverosimilitud de ciertos momentos como el descubrimiento de petróleo en Eguskitza o el final carnavalesco, -poblado de personajes típicos y tópicos del folklore vasco como ioaldunak o artza- en el que el delirio colectivo provoca la muerte de Emilio, nos encontramos frente a un film que hace aguas por todas partes y que exige un verdadero esfuerzo para seguirlo hasta su conclusión.

El público dio la espalda al trabajo de Tellería. Es más, a *Eskorpion* le cabe el dudoso de honor de batir todas las marcas negativas de taquilla existentes hasta ahora, con sus 709.976 pesetas de recaudación. Algo, todo hay que reconocerlo, nada fácil de conseguir[575].

---

[575] Producida por Krabelin Filmeak, el presupuesto del film ascendió a 62.618.000 pesetas. Sólo obtuvo ayuda del Gobierno Vasco (20 millones de pesetas). Para el reparto se buscaron actores extranjeros buscando la venta de la película en el extranjero y dar una credibilidad a la historia, más difícil de lograr a partir de rostros reconocibles, según el director. El papel protagonista lo interpreta un actor belga llamado François Beaukelaers. Los actores franceses Agnes Chateau y Jean Claude Bouillad intervienen también dando vida a personajes importantes. Aparte de esta presencia internacional, se dan cita actores ya típicos de la cinematografía vasca como Klara Badiola, Mikel Garmendia, Felipe Barandiarán, Txema Blasco, e incluso otros no tan habituales pero que ya han trabajado alguna vez como Rogelio Ibáñez y Antonio Resines.

Agnes Chateau escribió tras el estreno, una dura carta en la que acusaba a los hermanos Tellería de haber engañado a todo el equipo que hizo posible la realización del film:

"Desgraciadamente la triste realidad acabó con los sueños. Estos dos hermanos dejaron con esta producción más agujeros que un queso gruyere... En cuanto a mí se refiere, me deben más de la mitad del sueldo. A François Beaukelaers, el protagonista belga, le llegaron a mandar un cheque sin fondos

En marzo se estrena *LLuvia de otoño*, el segundo largometraje de José Ángel Rebolledo. Al igual que en *Fuego eterno*, el cineasta vasco ambienta la historia en un mundo marcado por el romanticismo y la ensoñación. Daniel, un escritor maduro en plena crisis existencial, abandona el hogar que comparte con su esposa en Madrid, intentando buscar en la soledad una salida a su situación. Regresa a Euskadi a la casa de campo donde vivió su niñez y en la que ahora reside su hermana Lucía. Allí, la tranquilidad se rompe al contactar con Ricardo y su esposa Paula, que pasan unos días de descanso en un cobertizo cercano que les ha alquilado Lucía. Y es que Daniel conocía ya a Paula y había mantenido una relación tiempo atrás, sólo que ésta, después de un accidente, ha perdido la memoria y no recuerda nada. El intento de recuperar ese antiguo amor se saldará con un fracaso que le sumirá de nuevo en la soledad.

Si en su primer trabajo el ideal apasionado que latía como punto de partida no se había logrado trasladar al celuloide, entre otras cosas, por la frialdad del tratamiento dado, en esta nueva película los resultados son distintos y el cineasta consigue en muchos momentos que el romanticismo de la historia cobre vida en la pantalla. La inspirada banda sonora de Alberto Iglesias, la excelente fotografía de Paco Femenia, -que dio a la película el premio a la mejor fotografía en la V Semana de Cine Español de Murcia proporcionando al film esa imagen vidriosa y pulcra ya presente en el primer largo de Rebolledo-, el cadencioso ritmo narrativo o la delicadeza con que se maneja la cámara, dotan a *Lluvia de otoño* de una extraña belleza sostenida por un aliento poético que raya a gran altura.

Por desgracia no se puede hablar de una obra redonda

---

que por su cuantía le valió la inesperada visita de la policía financiera de su país. A muchos de los actores y técnicos que se volcaron en la película les deben buena cantidad de dinero.

El Gobierno Vasco, en una loable intención de ayudar al cine vasco, subvencionó esta película. Es de desear que en los próximos proyectos, el Gobierno Vasco elija con más cuidado y exigencia a los futuros representantes de su cultura, tal como ésta se merece." (Agnes Chateau, "El Eskorpion de los hermanos Tellería", *Egin*, 19/9/1989). Indudablemente, un debut prometedor...

porque son varios y graves los defectos que arrastra a lo largo y ancho de su metraje. En principio, uno de los problemas más serios que plantea el film radica en la diferenciación entre la vivencia real del protagonista y lo onírico, dos mundos que se funden en la película:

> "En esta película cuento el viaje de un personaje; pero un viaje no sólo físico, sino también mental. Recojo la relación existente entre la imaginación y lo real. La interrelación entre lo soñado y la realidad. Difumino las fronteras entre estos dos mundos; sin saber dónde empieza uno y termina el otro. Juego con la memoria, con los tiempos de acción, porque ofrezco la posibilidad de que incluso el pasado pueda cambiarse a través de la imaginación"[576].

Así, en la relación entre Daniel y Paula se juega con la posibilidad de que todo sea producto de la imaginación del protagonista. Pero Rebolledo no se sirve de los recursos necesarios para separar las dos esferas en que se desenvuelve el relato. Esta deliberada intención de unir armónicamente las distintas realidades que se vienen sucediendo, solo logra embarullar el hilo narrativo y confundir al espectador que en un momento dado no sabe muy bien ya a qué atenerse con lo que le están contando. En este sentido, es significativa la escena del accidente de coche que cuesta la vida a Daniel. Instantes después de ver su cadáver, el escritor aparece despertando en la cama del hotel. No ha habido la más leve insinuación de ese estado de sueño y la vuelta a la trama provoca más sensación de engaño que "difuminación de fronteras", tal y como pretende el autor.

Otro aspecto donde falla penosamente el film de Rebolledo es el interpretativo, sobre todo en su papel principal. Kiel Martin, -un actor norteamericano famoso por su participación en la serie televisiva *Canción triste de Hill Street*- da en todo momento la sensación de no comprender nada de lo que está sucediendo. Desde el primer plano en que se asoma a la

[576] Declaraciones de José Ángel Rebolledo, *Cinco Días*, 9/3/1989.

pantalla, dibuja en su cara una expresión de zombi alelado que no se desvanece hasta el final de la película. Esta exhibición de inexpresividad dificulta demasiado la complicidad del espectador con la aventura interior de Daniel y ni siquiera la belleza y el buen hacer de Mapi Galán dando vida a esa mujer que se debate entre la realidad y el sueño consiguen arreglar la situación. Resulta bastante absurda esta obsesión de los cineastas vascos de poblar el casting con nombres extranjeros, generalmente mediocres, que poco tienen que aportar con sus actuaciones a la calidad media de las producciones realizadas en Euskadi.

La crítica, cuando no maltrató con ironía y crueldad el film, destacó más que nada los buenos propósitos de Rebolledo, frente a lo que se consideró pobres resultados finales. Ángel F. Santos titularía significativamente su análisis "A medio camino". Otros, desde luego, no se anduvieron con tantas contemplaciones[577]. La respuesta del público fue dura, más todavía que la dada a *Fuego eterno*. Los 12.144.363 millones de pesetas recaudados en taquilla no están en consonancia con el inspirado talento de una película que, con todos sus defectos, destila en muchos momentos cine de verdadera calidad[578].

Itsas urdina-El mar es azul y *Ke arteko egunak-Días de humo*, son los últimos estrenos del año y se exhiben en septiembre durante el Festival de Cine de San Sebastián. *El mar es azul*, proyectado dentro de la sección Zabaltegi, es el tercer largo de la productora Lan Zinema tras *Siete Calles* y *Golfo de Vizcaya*. La dirección corre a cargo Juan Ortuoste

[577] La crítica de Ángel F. Santos se publicó en *El País*, el 14 de marzo de 1989. Javier Ruiz desde *Fotogramas* fue mucho más contundente tras contemplar el film en Murcia: "*Lluvia de otoño* -premio a la mejor fotografía para Francisco Femenia- de José Ángel Rebolledo se basa en un insulso guión de personajes desdibujados por lo que pese a su reseñable cualidad técnica, deviene en una larga y soñolienta sucesión de imágenes sin fuerza ni emoción" (*Fotogramas*, abril de 1989.)

[578] La película, producida por Ariane Films, contó con un presupuesto de 122 millones de pesetas. El Gobierno Vasco aportó 20 millones de subvención y el Ministerio de Cultura 35 millones. También participó Televisión Española. El rodaje se realizó durante siete semanas entre mayo y junio de 1988, en diversas localizaciones como San Sebastián, Zumaia, Madrid y San Juan de Luz.

mientras Javier Rebollo pasa a labores de producción. Los cineastas bilbaínos optan esta vez por alejarse de la problemática vasca, protagonista de su segundo film y vuelven a sus orígenes con una trama que mezcla una historia de amor con un turbio asunto de espionaje.

La acción se centra en el regreso a Bilbao después de muchos años ausencia de Fernando, un músico que se instaló en Praga tratando de olvidar un pasado sugerido, al igual que en *Eskorpion*, en una escena inicial además de confusa, fatalmente realizada. El reencuentro, esta vez acompañado de su esposa checa Jerka, con su ciudad natal le enfrenta de nuevo a los fantasmas del pasado, personificados en Miguel, el amigo con el que rompió entonces. A partir de ahí, los intentos de Jerka para comprender las extrañas reacciones que sufre su marido tras su regreso a Euskadi y una historia de espionaje totalmente incomprensible oculta en una partitura musical que lleva el título de "El mar es azul", acompañan hasta el final a esta película, patético intento de sacudirse de encima la presión ambiental del conflicto vasco[579], que sólo logra, sin embargo, perderse aún más en otro laberinto de anarquía, desorden e inconsistencia:

> "Se rodó en Praga porque pensé que era una manera de alejarse, de hacer una película más abierta, europea. Y finalmente esta película es una demostración palpable de la confusión general respecto a qué cine hacer, qué pasa aquí. Siempre los fantasmas que tienes aquí los llevas a todas las películas. El tipo que vuelve de Praga, que se fue con el franquismo, cuando vuelve se encuentra con otra situación, no ha cambiado la situación porque ahí esta su amigo y entonces se vuelven a reproducir las tensiones que tuvo... O sea, que son símbolos, si quieres muy torpes, pero que funcionan así. Y la

[579] El director habla en vísperas del rodaje de la necesidad de soltar el lastre del contexto político para "caminar hacia una normalización cinematográfica por parte de la producción vasca" (Declaraciones de Juan Ortuoste, *Deia*, 25/1/1988.) No es la primera vez que el afán de eliminar cualquier referencia ambiental malogra desde el principio un trabajo. La experiencia de Imanol Uribe con *Adiós, pequeña* es elocuente.

> vuelta allí de la tía con Fernando... pues eso, una tía que no entiende nada, esa sí que no entiende nada"[580].

Desde luego, para tranquilidad de la desventurada Jerka, este sufrido investigador le puede asegurar con certeza que no es la única implicada incapaz de entender la historia que cuenta Ortuoste. Seguir la trama de *El mar es azul* se revela como un empeño imposible, una pérdida de tiempo lamentable y un tormento que sólo se puede desear al peor de los enemigos. La manía de Lan Zinema, -palpable ya en sus dos primeros trabajos aunque no con unas consecuencias tan desastrosas como las cosechadas ahora- de integrar como sea dentro de una estructura dramática varias historias diferentes con el objetivo, se supone, de no aburrir al espectador, tan sólo revela una desconfianza manifiesta en la propia capacidad de centrarse en un tema y desarrollarlo. Si aquí la cámara se hubiera fijado tan sólo en el personaje que regresa y en su encuentro con el pasado, el resultado, si no una película genial, por lo menos hubiese sido algo medianamente comprensible. Lo que está claro es que por lo menos el público no habría salido del cine, tal como ocurre con *El mar es azul*, con la extraña sensación de haber asistido a una emisión vía satélite hablada íntegramente en chino.

La crítica reunida en el Festival, mostró de forma generalizada su aversión ante un producto tan endeble. Un fragmento del análisis publicado en *Dirigido por...* muestra la ira desplegada por los profesionales del medio ante el film vasco:

> "Esta segunda película de Juan Ortuoste -co-responsable de algo tan inenarrable como *7 calles* junto a Javier Rebollo- es de las de vergüenza ajena. Es difícil encontrar mayor incapacidad a la hora de escribir una historia, y mayor ineptitud a la hora de narrarla. Ya en la primera secuencia con sus demenciales panorámicas y su lamentable interpretación, nos pone sobre aviso sobre las

[580] Conversación con Ortuoste y Rebollo, 23/7/1992.

atrocidades contenidas en el film..."[581].

La recaudación de taquilla, 6.421.275 pesetas, suma el enésimo fracaso económico en la ya larga lista de películas apoyadas por el Gobierno Vasco desde 1981[582].

Dentro de la sección oficial del certamen, Antxon Ezeiza presenta *Ke arteko egunak-Días de humo*, otra historia centrada en el regreso de un personaje al País Vasco tras varios años de ausencia[583]. Rodada en marzo de 1989 con sonido directo y en euskera, -por vez primera concursaba de manera oficial en San Sebastián una película hecha en esta lengua- es quizás la película más esperada y la que más polémica va a desatar tras su pase.

En el film, Pedro Sansinenea, un vasco que se había ido a México ante un entorno que le ahogaba -el tema de la asfixia de nuevo- regresa veinte años después a San Sebastián topándose con un ambiente totalmente desconocido para él. El alcoholismo, la edad y la inadaptación le convierten en un ser errático que pasea su soledad con torpeza, imposibilitando todo intento de comunicación con la realidad que le rodea. La relación que inicia con Lurdes y Kepa, la búsqueda de la familia que un día abandonó -ahora su hija está encarcelada por motivos políticos- se difuminan como el humo de esa carga policial de la última escena, mientras Pedro se retira del encuadre navegando en su huida eterna.

---

[581] Antonio Castro, "Crítica de *El mar es azul*", *Dirigido por*, octubre 1989, núm. 173, pág. 65.

[582] EL presupuesto fue de 99 millones de pesetas. El Gobierno Vasco subvencionó la película con 20 millones de pesetas mientras que el Ministerio de Cultura aportó 34 millones de pesetas. El rodaje se realizó en Praga durante dos semanas en diciembre de 1988. Entre enero y febrero de 1989 y durante cuatro semanas se rodó el resto de la película en Bilbao. Los actores principales fueron la checoslovaca Libuse Safránková, Juan Diego, Feodor Atkine y Klara Badiola.

[583] En realidad, la producción del año 89 no ha tratado de otra cosa, y así, el personaje de este nuevo trabajo se funde con el Emilio de *Eskorpion* o con el Fernando de *El mar es azul*. Ya se han visto también con anterioridad otras crónicas de regresos en *Golfo de Vizcaya* o en *Ander eta Yul*, por ejemplo.

En unos años en que se alternan productos imposibles con películas dignas, el debut vasco de Ezeiza[584] devuelve la esperanza de llegar a una producción de calidad. El esquematismo político palpable en el film, patente en lo artificioso de crear un personaje por cada opción política -algo ya visto, por ejemplo, en *Golfo de Vizcaya*- para que luego no lluevan acusaciones sobre falta de objetividad, no oculta las virtudes de un film que se caracteriza por la sólida dirección de actores[585], una excelente planificación, un siempre adecuado sentido del ritmo narrativo y un ajustado y creíble tono existencialista que emana sobre todo el personaje central del film.

La exhibición en el certamen desató una auténtica caza de brujas contra la película que desde el primer momento fue acusada por la prensa especializada de hacer apología del terrorismo y de alabar la lucha armada de ETA. El caso es que en un principio la idea subyacente en el guión, esbozar un documento sobre el dolor que genera el conflicto vasco, gustó a los responsables de Cultura en Madrid que se decidieron a

---

[584] Antxon Ezeiza, natural de San Sebastián, estudió cine en Madrid, en el IIEC. En los años sesenta firma títulos que luego la crítica incluirá en lo que se denominó "nuevo cine español" (*De cuerpo presente* (1965), *Ultimo encuentro* (1966) y *Las secretas intenciones* (1969)). En los setenta se exilia y parte a Centroamérica donde realizará *Mina, viento de libertad* y *El complot mongol*, ambas de 1977. El regreso al País Vasco está marcado por su intervención en la serie *Ikuska*. En *Ke arteko egunak*, los elementos autobiográficos, hombre que regresa de México, están remarcados por el apellido del protagonista, el segundo, en realidad, del cineasta donostiarra.

Una aclaración sobre la correcta escritura de nombre de pila del autor. Durante la década de los ochenta en sus colaboraciones en torno al cine de Euskadi firma siempre como "Antton", pero tras el estreno de *Ke arteko egunak* en los carteles promocionales y entrevistas aparece siempre la variante de "Antxon", de ahí que a lo largo de este trabajo aparezcan ambos nombres.

[585] Ezeiza, gran admirador del trabajo de Bakedano en *Oraingoz izen gabe*, contó con dos de los protagonistas de la película, Iro Landaluze e Elene Lizarralde. Esta última demuestra que la excelente impresión causada en el mediometraje no era fruto de la casualidad. El papel de Pedro lo interpreta con convicción Pedro Armendáriz JR.

entrar en la película incluso con una importante aportación de televisión española cifrada en 40 millones de pesetas:

> "En aquel momento hubo una especie de negociación en el buen sentido de la palabra. Es decir, esta película, de verdad, es una película, por lo menos la intención, muy en el medio, muy de expresar el sufrimiento, muy de empezar a que dejen de existir unos odios, aunque solo sea enunciando que existen. Y no solamente reaccionó positivamente TVE, sino que la Policía Nacional interviene en la película con muchos efectivos. El argumento mío es un documental sobre el sufrimiento, ¿interesa o no desde el punto de vista humanista...? hombre, en última instancia se le pueden ver el rabo de las simpatías que uno tiene, eso es evidente, pero no es una película, por ejemplo, no es tan pro-ETA, ni siquiera pro-HB, como *Ander y Yul* es contra. No es una película militante en ese sentido sino que es una película militante de que se acabe este pedo"[586].

Pero los críticos, aunque no fue una actitud general, no apreciaron estos matices esgrimidos por el autor. En muchos casos, el análisis se centró exclusivamente en la ideología del film. En otros, ya entrando en materia puramente cinematográfica, la crítica tendió a atacarla tan solo por la corriente abertzale patente en la cinta. Hubo también casos de críticas positivas, bastantes por cierto, aun siempre despotricando contra el contenido político. Ezeiza recuerda hoy con amargura la campaña desatada contra *Ke arteko egunak*:

> "En *Diario 16* le habían hecho una crítica formidable cuando se presentó en San Sebastián.(...) Cuando llega a Madrid le digo al crítico, "oye, se estrena

[586] Entrevista con Antton Ezeiza, 8/9/1992. El film, que partía con un presupuesto de 150 millones de pesetas, recibió, además de la ayuda de TVE, una subvención del Gobierno Vasco de 25 millones de pesetas y otra del Ministerio de Cultura de 30 millones de pesetas. La productora que se hizo cargo de la película fue Trenbideko Filmeak, con Luis Goya al frente. La respuesta en taquilla fue muy pobre (11.953.000 pesetas)

en Madrid pues a ver si repites la crítica". Y no, en el periódico no le dejaron hacer la crítica a él. Entonces hizo la crítica una tía y en lugar de hablar de la película, hacía una lista de los atentados de ETA en el año; "seis generales, tres niños, un perro y dos nodrizas". Y luego, decía; "esta película es una declaración de guerra inadmisible". Eso fue toda la crítica que hizo. (...) En el Festival de San Sebastián, otra cosa de la crítica, Ángel Fernández Santos en *El País*, ponía muy bien a la película, pero empezaba con esta aclaración y era el titular: "es un ataque frontal a la democracia española". ¿Pero por qué esta película es un ataque frontal a la democracia española? La democracia española no permite la angustia, el desarraigo, el regreso, el ser hijo puta... (...) Y luego fuimos a Cannes y vimos aquello de *Agenda oculta*, y me dice Ángel, "eso es una película política con dos huevos". "¡Joder macho!, ¡si hago la mía y ya estás diciendo que es un ataque frontal! ¡Fíjate si hago una como *Agenda oculta*, con la lista del Gobernador Civil que tiene el teléfono de Amedo y matan a todo cristo!""[587].

[587] Ibidem. En la misma entrevista, el cineasta guipuzcoano se queja de la "maldad" latente en muchos de los comentarios sobre el controvertido film: "El personaje de Pedro no es para nada un exiliado. En ningún momento se dice que tenga que ver nada con el exilio. La gente hace aproximaciones post-románticas al autor. Que yo haya sido exiliado no quiere decir para nada que Pedro sea un exiliado. En todo momento se explica claramente que la razón de su huida es estrictamente ahogo existencial; asfixia, que dices tú. "Bajé a echar la basura y no volví hasta 20 años después". Lo dice insistentemente. Sin embargo, fíjate que curioso, para ver la parcialidad y lo subjetivo de los teóricos. Esa película se exhibió al mismo tiempo con *El mar y el tiempo* de Fernán Gómez que es sobre un tipo exiliado que regresa. Al personaje de Fernán Gómez todo el tiempo se dice, "uno que se ausentó y regresa". Al mío, que no era un refugiado político, toda la prensa decía, "es la historia de un refugiado". Incluso *Deia* sacó todos los días una nota con foto diciendo "una historia más de refugiados". ¿Qué quiere decir esto? Que se consideran refugiados los que se van de un contexto que sigue siendo convulsivo. Entonces un individuo que se fue por la guerra de España y regresa, no es un exiliado. En cambio, un individuo

Evidentemente, plantearse hoy en día una película vasca dentro del Estado Español con el contenido político del film de Ken Loach, alabado unánimemente por la crítica española, -al fin y al cabo Irlanda queda bastante lejos-, se antoja como un proyecto de ciencia ficción. Si el film de Ezeiza, -que evidentemente y sobre a todo a partir de los personajes de Kepa y Lurdes o de la propia hija encarcelada de Pedro, desvían el film hacia las posiciones de la izquierda abertzale pero manteniéndose siempre dentro de una historia de desarraigo y de plasmación de un conflicto real-, ha generado tal polémica, resulta fácil de adivinar la acogida que se tributaría a un trabajo que deja tan en evidencia el papel de los servicios secretos británicos.

La virulenta y desproporcionada reacción que genera *Días de humo* -la misma, aunque en dirección opuesta, que ha despertado otro film como *Ander eta Yul*- muestra de manera convincente la intolerancia que hoy por hoy sufre el País Vasco. Toda idea distinta viajando en un libro, en una película o en una simple conversación, provoca una espiral de violencia que no se consuma hasta el aplastamiento total de esa diferenciación. La falta de sentido democrático y de respeto al contrario, resulta inevitable recordar ahora la absurda presentación de *Ke arteko egunak* en *El País* con una delirante introducción aclaratoria sobre la euskaldunización del apellido del autor[588], no hace sino reflejar con rigor y cruel exactitud el panorama que se vive a estas alturas en Euskadi. La entrada en los años noventa sólo produce una profunda sensación de desasosiego.

3.6. Epílogo. El auge de la producción vasca en los noventa.

Precisamente ahora, cuando más decaída está la producción

---

que se va a follar al caribe, regresa. Como lo hace en este contexto político es un refugiado político. Es curiosa la maldad en el análisis."

[588] "Antxon Ezeiza -que antes se firmaba la primera consonante con c, pero ahora se lo ha cambiado..." Diego Muñoz, "Antxon Ezeiza: "Días de humo" es mi aportación a la pacificación de Euskadi", *El País*, 7/9/1990.

vasca en cuanto a su calidad y el modelo de subvención a fondo perdido desaparece de los planes del Gobierno Autónomo, la tan discutida etiqueta de "cine vasco" vuelve a irrumpir con fuerza gracias a la aparición de películas que acaparan premios y el favor de la crítica por su indudable categoría en los primeros años de los noventa. En el Festival de Cine de San Sebastián de 1990, Montxo Armendáriz se lleva el primer premio con *Las cartas de Alou* siendo la primera vez que un cineasta vasco logra el máximo galardón del certamen donostiarra. El Gobierno de Vitoria no podrá rentabilizar esta victoria ya que la película de Armendáriz no cuenta con la ayuda del Departamento de Cultura. Es más, la productora no radica en Euskadi, con lo cual, siguiendo los criterios que definen al cine del País Vasco, el tercer largometraje del director navarro no puede enclavarse en esta cinematografía.

Pero al año siguiente, Juanma Bajo Ulloa, que ya había deslumbrado con sus mediometrajes *Akixo* y *El reino de Víctor*, repite triunfo, convirtiéndose en el segundo cineasta vasco que se hace con la Concha de Oro. Su film *Alas de mariposa*, financiado por las instituciones central y autonómica, llega a unos niveles sorprendentes teniendo en cuenta que es el primer largo del cineasta alavés. Ese mismo año, Enrique Urbizu estrena su brillante *Todo por la pasta*, mientras Imanol Uribe con *El rey pasmado* se consolida como uno de los directores más prestigiosos del Estado. En 1992, Julio Medem estrena su primer largometraje, *Vacas*, otro film que va a irradiar magia y talento de principio a fin en su paso por la pantalla. Mientras, Víctor Erice triunfa en Cannes con *El sol del membrillo*, uno de los primeros proyectos en los que entra Euskal Media y en el que interviene además la productora de Ángel Amigo, Igeldo Zine Produkzioaren.

En 1993 el nivel se mantiene. Alex de la Iglesia presenta su asombrosa farsa interestelar *Acción mutante*. En este mismo año Medem triunfa también en Cannes con su segunda película *La ardilla roja*, mientras Juanma Bajo Ulloa obtiene un rotundo éxito en Montreal con su segundo largometraje *La madre muerta*. Imanol Uribe, cierra por ahora, en 1994, esta racha de éxitos al hacerse con la Concha de Oro del Festival de San Sebastián. Los repetidos éxitos de cineastas vascos en el certamen donostiarra entre 1990 y 1994 son una buena muestra de esta nueva época dorada del cine que viene del norte.

Este ambiente de euforia queda mitigado por la incomprensible actitud del Gobierno Vasco de dar la espalda a este torrente de buen cine que nace en el norte. Sin ir más lejos, de las películas citadas en 1993 tan sólo *El sol del membrillo* se hace acreedor de la confianza de Euskal Media a la hora de lograr la financiación. Mientras, el Gobierno Vasco ha estado subvencionando en estos primeros años de los noventa títulos como *Loraldia*, *Santa Cruz, el cura guerrillero*, *Terranova*, *Cómo levantar mil kilos*, *No me compliques la vida* o *Amor en off*, entre otros, todos ellos cuestionados seriamente por la crítica y el público. Los criterios de selección de los responsables de Cultura, a partir de 1991 vía Euskal Media, se prestan inevitablemente a la discusión y plantean un debate que ha de llevar a un cambio de actitud inmediato en bien de la cultura vasca.

La breve aproximación que ha de hacerse a la producción de estos primeros años de los noventa se inicia con el estreno en agosto de 1990 de *El anónimo*, una comedia de enredo que se adentra en la brecha abierta años atrás por Enrique Urbizu con *Tu novia está loca*. El film, dirigido por Alfonso Arandia, presenta en tono desenfadado las peripecias a las que han de enfrentarse cuatro estudiantes que comparten un piso tras mandar un anónimo a un profesor. Los problemas llegan al incluir por equivocación dentro del sobre el certificado de notas con el nombre de uno de los estudiantes. Los intentos de recuperar el mensaje llevan a un cúmulo de complicaciones en las que se ven involucrados unos mafiosos traficantes de droga, una portera meticona y harpía, su marido, un cartero calzonazos compinchado con los maleantes, los inevitables policías emblema de la inutilidad humana y las latosas novias de los estudiantes, especialistas en hacer acto de presencia en los momentos más inoportunos.

La mayor virtud del debut de Arandia radica en esa imprescindible labor de desbloqueo que atenaza a las películas vascas lanzándose con valentía y descaro a la realización de un género proscrito en estas latitudes. Por desgracia, en la propuesta del cineasta vizcaíno el encanto y la gracia brillan por su ausencia y *El anónimo*, más bien, deviene en una sucesión de situaciones carentes de interés acompañada de un desfile de personajes que buscan la complicidad del espectador sin conseguirlo. Pero la primera película estrenada en la

década de los noventa ha continuado la labor de zapa contra el cine tradicional realizado desde los años sesenta en Euskal Herria, lo cual ya es mucho[589].

El resto de estrenos vascos durante este año se presentan en el marco del Festival de San Sebastián. En la sección oficial Montxo Armendáriz estrena *Las cartas de Alou*, mientras en Zabaltegi se proyectan dos películas, *Loraldia; El tiempo de las flores* y *Santa Cruz, el cura guerrillero-apaiz gudaria*. Ya se ha dicho que el film de Armendáriz no se puede incluir en la etiqueta "cine vasco" al radicar su productora fuera del País Vasco y no contar con la subvención de las instituciones autonómicas[590]. Sea como sea, realmente el film del director navarro quizá no sea "vasco", pero el sello de Armendáriz es reconocible en todo momento y cualquiera que esté familiarizado medianamente con su obra vislumbrará sin esfuerzos en *Las cartas de Alou* ecos visibles de *Tasio* o *27 horas*. Esto se hace evidente, por ejemplo, en la construcción del concepto de la libertad de Alou, similar en cierto modo al

[589] El rodaje de *El anónimo,* que se prolongó durante seis semanas, finalizó en diciembre de 1989. Los papeles de los cuatro protagonistas recaen en Miguel Molina, Jorge de Juan, Martxelo Rubio y Carlos Zabala. En papeles secundarios aparecen muchos nombres conocidos de la escena vasca y estatal como Rosa María Sarda, Alex Angulo, Nacho Martínez, Patxi Bisquert, Ramón Barea o Alejandra Grepi. Mikel Erentxun, el cantante de Dhuncan Du, se estrena en un largometraje como actor. Las pocas frases que le dedica el guión reflejan el lado puramente publicitario de esta aparición. La productora que saca adelante el proyecto es la vizcaína Sagutxo S.A., con un presupuesto de 90.988.000 pesetas. El Gobierno Vasco colaboró en la financiación del film con 24 millones de pesetas. También colaboró ETB. Según fuentes del Ministerio de Cultura en la relación de cincuenta películas españolas de mayor recaudación del año 1990 *El anónimo* aparece en un discreto 37º puesto con 6.283.337 pesetas de recaudación. En 1993 la cifra había ascendido a 17.870.612 pesetas.

[590] Armendáriz explica las causas que le llevaron a no recurrir esta vez a las ayudas del Gobierno Vasco: "*Las cartas de Alou* por el propio desarrollo de la película no se desarrollaba en Euskadi. Entonces a mí me parecía ridículo pedir ayudas para hacer una película, aunque yo pueda sentirme vasco y Elías también, que se desarrolla fuera del entorno geográfico del País Vasco y que lo único que puede tener de vasco es que nosotros en mayor o menor medida nos sintamos vascos." Conversación con Montxo Armendáriz, 11/10/1992.

esgrimido por Tasio o por Jon, o en el mismo estilo cinematográfico apoyado en la elipsis, el fuera de campo y en la sobriedad de un tono general demasiado elegante para caer en excesos inútiles. El film se llevó el máximo galardón de un Festival que pasará a la historia por la pobreza del cine exhibido en la Sección Oficial. La cinta superó al final a la fabulosa *Miller's crossing* de los hermanos Coen en una polémica entrega de premios que cerró una edición marcada por la mediocridad.

Mientras, las dos producciones vascas exhibidas en la sección paralela pasan por el Festival con más pena que gloria. *Santa Cruz, el cura guerrillero*, es el segundo largometraje de José María Tuduri tras su documental sobre las guerras carlistas[591]. Esta vez el cineasta guipuzcoano se decide por la ficción recreando las andanzas de un personaje mítico dentro de la historia reciente del País Vasco. El cura Santa Cruz salta a la fama durante la segunda guerra carlista y pronto se convierte en el jefe guerrillero más importante por su facilidad de hostigar al enemigo desarrollando una eficaz táctica de guerra de guerrillas basada en el dominio del terreno y en una astucia innata para el combate. La especial relación con los miembros de su partida, a medio camino entre al figura paterna y el duro militar que impone una férrea disciplina, su profundo sentido de la moral y su intransigencia religiosa, dan a este personaje, que se convirtió con el paso de los años en un verdadero héroe popular en el mundo rural vasco, unas posibilidades cinematográficas indiscutibles.

Los resultados cosechados por Tuduri son más bien

[591] La película, rodada durante el verano del 90, entra dentro de la política del Gobierno Vasco de producción propia. ETB y el Departamento de Cultura se hacen cargo del 100% de un presupuesto cifrado, según las notas de prensa, en unos cien millones de pesetas. Ángel Amigo actuó como productor delegado y de hecho, en el film participan los actores y técnicos habituales de la productora Igeldo. La productora, Zauli S.A. consiguió un contrato con Warner Española para la distribución de la cinta como mínimo en doscientas salas de todo el Estado, aunque los rendimientos de taquilla fueron escasos. (En 1992, según datos del Ministerio, sólo había recaudado 3.923.025 pesetas) El film se estrenó en las salas comerciales en enero de 1991.

discretos. A la lograda ambientación patente en todo el film hay que sumarle una realización plana y una pobre construcción de los personajes. Para el protagonista central, interpretado por Ramón Barea, se adopta un aire permanente de iluminación que dificulta mucho su credibilidad. Por otra parte, se desaprovecha de una manera bastante lamentable el tono épico inherente a las aventuras de Santa Cruz, escamoteando al espectador la fascinación irremediable de la violencia propia de este período. Las primeras escenas de un film como *Vacas*, ambientadas en las trincheras del frente carlista en 1875, se prestan a las odiosas pero inevitables comparaciones en este sentido. Además, como si el seguimiento del personaje del cura no ofreciese ya suficiente interés, los guionistas crean una historia paralela, la del sacristán alistado a la fuerza por el cura, débil excusa para crear un narrador y vía de escape para dar al espectador el inevitable romance entre el involuntario guerrillero y una vinatera que sobra, decididamente, en el desarrollo de la historia. La película queda, como muchas de las obras realizadas en estos años en Euskadi, como un producto dignamente realizado, carente de la fuerza necesaria para hablar de cine con mayúsculas y más cercano al medio televisivo que a las salas de estreno comerciales.

Loraldia; El tiempo de las flores es la otra película vasca presentada en Zabaltegi. Se trata de una coproducción en la que participa la productora de Ángel Amigo[592]. Dirigida por Oscar Aizpeolea, un argentino nieto de vascos, el film narra el reencuentro con el pasado de un intelectual de esta nacionalidad que vive en San Sebastián y que vuelve a su país para solucionar un problema de identidad saciado al rememorar la dura historia de sus abuelos, unos emigrantes vascos que se instalaron en el país sudamericano a principios de siglo. La propuesta de Aizpeolea se basa en narrar la épica aventura de sus parientes canalizando la acción a través de las imágenes y utilizando la palabra tan solo para lo imprescindible. De

[592] Las subvenciones concedidas para el programa "América y los vascos" del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y la sociedad estatal V Centenario hacen posible la realización de esta película en la que intervienen la productora vasca Igeldo y la argentina Pinzen.

hecho, el cineasta declarará al presentar el film en San Sebastián que en esencia la película "es pictórica, tiene más que ver con la pintura que con la literatura, porque yo quiero que sea vista con el corazón, no con el cerebro"[593]. El enviado de *ABC* apuntillaba el testimonio de Aizpeolea concluyendo su crónica con cierto toque de ironía: "en cambio, muchos de los que la vieron con los ojos se aburrieron un rato"[594].

Y es que la arriesgada apuesta de Aizpeolea se pierde en el maravilloso retrato de la Pampa o de los trillados paisajes vascos y en el relato de unos hechos donde se mezclan de manera bastante confusa las distintas generaciones de la familia protagonista con un acento lírico exacerbado que la mayoría de las veces degenera en situaciones donde impera el amaneramiento cursi más desenfrenado. El intento, valiente por su originalidad, queda reducido a una colección de postales sin vida enmarcando una historia en la que la tragedia del emigrante se hace visible muy pocas veces -por ejemplo, al final, en la hermosa escena en la que el patriarca revienta de cansancio y muere sobre el terruño que está sembrando- dejando al espectador una sensación de frustración ante el abismo existente entre las intenciones del autor y los resultados finales.

La temporada cinematográfica vasca se inicia en 1991 con el estreno de *El invierno en Lisboa* durante el mes de abril. La película, esperada con verdadera expectación en el mundillo del espectáculo, poseía todos los ingredientes para el triunfo y muchos habían puesto sus esperanzas en ella como inicio de reactivación de la alicaída producción vasca. Los prolegómenos no pueden ser más alentadores. En noviembre de 1989 la prensa anuncia la concesión de una subvención de Euroimage, organismo cultural dependiente del Consejo de Europa, para este film que cuenta con la producción de Ángel Amigo. La ayuda se va a cifrar en unos 34 millones de pesetas y es la primera vez que las instituciones europeas subvencionan un proyecto en el que la participación española es mayoritaria. Amigo, como ya hiciera en *La conquista de Albania* o en *Lauaxeta*, vuelve a

[593] *Egin*, 27/9/90.

[594] Pablo Carrero, "Las tribulaciones de un vasco en la Pampa", *ABC*, 26/9/1990.

apostar fuerte y *El invierno en Lisboa* se convierte en la película más cara de la historia del cine de Euskadi en el momento de su estreno[595].

Otras garantías que ofrece esta producción son la novela homónima en que se va a basar el largometraje, escrita por Antonio Muñoz Molina, con la que ganó el Premio Nacional y de la Crítica en 1987, la presencia en el casting del mítico trompetista Dizzy Gillespie y la dirección de José Antonio Zorrilla, un cineasta de prestigio -a pesar de su traspiés con *Lauaxeta*- tras su interesante debut con *El arreglo*.

Pero de nuevo las favorables previsiones que genera una cinta vasca antes del estreno se vienen abajo ante la pobreza de los resultados obtenidos. Los despropósitos que va acumulando el film son tantos que cualquier posibilidad de llegar a buen puerto con este trabajo se desvanece mucho antes de que al acabar de desfilar los títulos de crédito aparezca la palabra fin. Las distintas historias que descansan en el poso argumental del proyecto no llegan nunca a alinearse en un mismo hilo narrativo común, además de estar todas pésimamente desarrolladas. La historia de contrabando y tráfico de armas que acaba con el fallido golpe de estado en Lisboa es realmente confusa. Los arquetípicos "malos" son dibujados con excesiva simpleza y las escenas de violencia presentan una resolución muy pobre. Mientras, otra de las tramas, la relación de amistad entre Bill Swann y Jim Biralbo, es de una inconcreción total. Se supone que son íntimos amigos por ciertos diálogos entre los dos personajes pero eso no queda plasmado en la pantalla en ningún momento. Su radical ruptura y posterior reencuentro como si no hubiese pasado nada patentizan la endeblez en la construcción dramática de esta relación amistosa. La parte mejor llevada quizá sea la que narra la historia de amor entre Jim y Lucrecia, la joven esposa de Malcolm. Pero de nuevo un director vasco se ve incapaz de derretir el celuloide con unas escenas sexuales

[595] El presupuesto de la cinta se eleva a 243.764.990 pesetas. Cuatro productoras colaboraron en esta coproducción hispano-franco-portuguesa; Igeldo Z.P., Impala S.A., Jet Film S.A. y Sara Films S.A.. Además de la aportación del organismo europeo y la contribución de Canal Plus, el Gobierno Vasco y el Ministerio de Cultura subvencionaron el film con 40 millones de pesetas cada uno.

tórridas y voluptuosas, algo imprescindible para que la atracción entre un joven y tranquilo pianista y la hermosa y gélida esposa de un gánster, contenga un mínimo de credibilidad.

La crítica despedazó sin piedad el tercer largometraje de Zorrilla. El público tampoco se congregó en las salas para ayudar a sufragar tan cuantiosa inversión[596]. Ángel Amigo sumaba un nuevo fracaso al abordar un proyecto de cierta envergadura y a pesar de que en la presentación del film manifestara que la película le había parecido "entretenida"[597], declaraciones posteriores revelan no solo el mal sabor de boca que *El invierno en Lisboa* dejó en el propio productor sino también la existencia de serios conflictos durante el rodaje:

> "La película es mala. Ahí fallan muchas cosas. Falló la adaptación del guión, falló el director, falló el reparto y falló la relación entre la dirección y la producción, o sea, que nos llevábamos a tiros.(...) Por ejemplo, el director me quería matar porque decía que lo de Gillespie era una imposición y que le había obligado... y luego es lo único que se salva..."[598].

En medio de esta triste sucesión de fracasos y cuando parece que la producción vasca está condenada a pervivir instalada en la mediocridad, alternando cintas de un mínimo de calidad con realizaciones realmente insalvables, en agosto de este año, a las puertas del Festival donostiarra, se estrena en todo el Estado el segundo largometraje de Enrique Urbizu,

---

[596] Los datos del Ministerio de Cultura son claros en este aspecto. En la relación de cincuenta películas más taquilleras de 1991, el film de Zorrilla ocupa el puesto 27º con 14.658.061 pesetas de recaudación, muy lejos del millonario presupuesto manejado por los responsables del proyecto. Los datos actualizados de 1993 dejan al film con una cifra de 18.379.474 pesetas.

[597] "Me parece una película entretenida y me conformaría y me sentiría muy satisfecho sólo con que se cumpliera esta previsión" (*El Diario Vasco*, 12/4/1991.)

[598] Conversación con Ángel Amigo, 14/4/1992.

un thriller filmado en Bilbao con el poco prometedor título de *Todo por la pasta*[599]. Pero tras esta vulgar y poco inspirada presentación se esconde una de las realizaciones vascas más impactantes en la breve historia de esta filmografía.

La trama de la película, que parte del robo a un bingo por una pandilla de delincuentes comunes, se complica al quedarse uno de los maleantes con todo el botín tras eliminar a sus compinches. La búsqueda del dinero descubre que el golpe, lejos de estar preparado por unos vulgares ladrones, tiene detrás ni más ni menos que a un grupo de policías de la Brigada de Información de Bilbao que se procuran así el dinero para desarrollar sus actividades paralelas, o sea, la eliminación de políticos poco gratos. El eje de la acción lo llevan dos mujeres, una, novia del miembro de la banda asesinado y la otra, una mujer sin escrúpulos que sigue a la primera para andar cerca del botín. A su alrededor se arremolinan una lista interminable de personajes secundarios que por distintos motivos van a la frenética búsqueda del dinero robado.

Lejos de las típicas producciones de cine negro españolas y vascas con escenas de violencia risibles, personajes principales estereotipados y papeles secundarios sin entidad, incapaces de dar con el tono ambiental y confusas en su línea argumental, *Todo por la pasta* destaca desde el primer momento por la increíble brillantez en la resolución de las escenas de violencia, la solidez de un argumento que cada vez se va complicando más sin perder nunca la claridad, la riqueza de los personajes que alimentan la historia y el sórdido y logrado retrato de un Bilbao oscuro y fascinante.

Los asesinatos, tiroteos y palizas que van apareciendo a lo largo de este film de ritmo insólito y trepidante están resueltas en la mejor tradición del cine de acción moderno americano. El James Cameron de la serie *Terminator*

[599] El film se rodó en esta ciudad durante 10 semanas, finalizando el trabajo el 10 de agosto de 1990. En esta ocasión, el Gobierno Vasco, se supone que escarmentado tras la exitosa experiencia de *Tu novia está loca*, colaboró en la realización de la película con una subvención de 34 millones de pesetas. El Ministerio de Cultura concedió también una subvención de 30 millones de pesetas. El presupuesto del film ascendió a 132.074.949 pesetas.

contemplaría con evidentes guiños de complicidad la escena de explosión final de violencia en el garito de Casares, con los clientes barridos a tiros al interponerse entre los pistoleros y un furioso agente Estrada que avanza imperturbable con el brazo extendido aferrado a su pistola mientras las balas impactan en su cuerpo. Del mismo modo, la muerte de Macario, destrozado a golpes por Estrada y arrojado después por el hueco de una escalera en un delirio de furor o el encuentro entre Pereda, uno de los policías engañados, y "el ruedas", el miembro de la banda que se ha quedado con el botín, saldado con una sarta de navajazos al abdomen y un plano fijo del tembloroso cuerpo del ladronzuelo flotando en un charco de sangre, crean un ambiente de horror que muchas veces remite decididamente al universo salvaje del comic.

Luego, este clima está sazonado con notas de humor negro que acercan este trhiller al género de la comedia. Las escenas del geriátrico, sobre todo ésa en la que Luis Ciges amenaza con arrojarse desde el campanario solo para incordiar a sus parientes, la aparición estelar de Andoni, el ertzaina desconcertado ante la amorosa actitud de Verónica y Azucena o el fuego a discreción en que se enzarza el ciego del taller de la empresa "Santa Lucía", provocan la carcajada del espectador dando además a la película un toque de brutal ironía.

Uno de los principales aciertos del film radica en la capacidad del autor para implicarse de lleno en un mundo sórdido de universos subterráneos bilbaínos dominado por las corruptelas de los agentes encargados de la seguridad del Estado y por personajes depravados que sólo piensan en adueñarse del botín. Los pocas producciones vascas que se habían adentrado antaño en el género negro, -el caso más significativo es el de Uribe con *Adiós, pequeña*-, no habían dado con el tono adecuado. Uribe, atenazado por la conflictividad de la situación vasca, había descontextualizado la historia para evitarse problemas y el resultado, lógicamente, había sido un film herido de muerte desde el primer plano. Urbizu, sin embargo, en la mejor tradición del género, aporta notas socio-políticas que enriquecen el devenir de la historia. El caso de la corrupción policial que permite actuaciones fuera de la legalidad ya había sido abordada en *Golfo de Vizcaya*, aunque sin la brillantez y claridad expuestas en *Todo por la pasta*.

La imaginativa descripción de personajes y ambientes, -las caóticas dependencias policiales y los sucios garitos poblados de habitantes casi irreales-, aportan además la suficiente entidad para redondear este brillante trabajo de Urbizu. Azucena (María Barranco) y Verónica (Kitti Manver) forman el núcleo central sobre el que van irrumpiendo los distintos protagonistas secundarios, muchos de los cuales, a pesar de la fugacidad de su aparición en pantalla, rezuman interés por la calidad de su construcción dramática. A ello contribuye también el excelente trabajo interpretativo de los actores. En este sentido, Kitti Manver borda su papel de mujer fría y calculadora dispuesta a todo para lograr lo que se propone. Antonio Resines, sorprendentemente, está perfecto. Lejos de interpretarse a sí mismo, como la mayoría de las veces, en esta ocasión, dando vida al temible agente Estrada, ofrece un verdadero recital encarnando al único policía ajeno a las corruptelas, aunque bien es cierto que sus salvajes métodos distan mucho de la imagen del profesional íntegro. Y es que nadie se salva en este alocado remolino de canallas perdidos en la noche de Bilbao. Por lo demás, otros actores como Ramón Barea, Luis Ciges, Klara Badiola, Pepo Oliva, Pilar Bardem o Pepe Amezola, por citar algunos de los muchos secundarios que desfilan a lo largo del film, cumplen con creces demostrando un interesante nivel interpretativo del cine estatal y el talento de Urbizu en la dirección de actores.

El largometraje fue saludado favorablemente por la crítica y el público aunque la respuesta puede considerarse discreta teniendo en cuenta la calidad de la segunda obra de Urbizu. Una campaña de promoción más apropiada, acompañada de un festival famoso para estrenar el film -el verano no es precisamente el momento idóneo para estas lides- hubieran aportado a *Todo por la pasta* una salida mucho más airosa[600].

Ya en septiembre, en el Festival de San Sebastián dentro

[600] Aunque en la relación de cincuenta películas más taquilleras del cine español durante 1991, *Todo por la pasta* ocupe un puesto relativamente elevado -el 15º-, la cantidad recaudada, 36.658.114 pesetas, sigue estando muy lejos de la inversión realizada por la productora. Los datos de taquilla actualizados de 1993 colocan la recaudación en 43.159.482 pesetas.

de la sección oficial participa un film vasco titulado *Alas de Mariposa*. Su director, el cineasta alavés Juanma Bajo Ulloa debuta en el campo del largometraje con esta película después de una intensa carrera plagada de premios en los circuitos de exhibición de cortometraje. Y es que Ulloa, con su primer trabajo realizado en super-8 y titulado *Cruza la puerta* (1984) ya va a lograr un premio a los valores expresivos en un Festival. A este corto le siguen *El último payaso* (1985), *A kien pueda interesar* (1986) y *100 aviones de papel* (1987), que consiguió primeros premios en certámenes celebrados en Vitoria, Tarragona, Teruel y Madrid. Tras realizar *Calor* (1988), ésta en formato de video, Ulloa se acerca más al campo profesional con *Akixo*, también de 1988 y hecha en 16 milímetros.

Los originales movimientos de cámara desplegados en este soberbio trabajo, la excelente puesta en escena, la dirección de actores y ese estilo propio en el que reina el plano corto, implicando de lleno al espectador con lo que se está contando, descubren a un cineasta de verdadero talento en medio de la triste realidad de la producción vasca en los últimos años de los ochenta. El protagonista del film es un joven "camello" apodado Akixo que se desenvuelve con soltura en el ambiente de la parte vieja de Vitoria mientras en su hogar vive ahogado por una madre insoportable. En la primera escena, Akixo sentado frente a ella en el comedor se libera del pesado monólogo con el que está siendo atormentado volviendo la cabeza hacia atrás. La cámara sigue la dirección de su mirada y entramos en el primer flash-back que nos va a narrar la vida cotidiana de Akixo adentrándose en las últimas horas vividas en su mundo de la parte vieja gasteizarra. Ulloa recoge esa faceta creadora del protagonista que las circunstancias no le dejan desarrollar, los patéticos intentos de un primo suyo venido de Bilbao por integrarse en su mundo y sobre todo, con un talante casi documental, el ambiente de los fines de semana en las calles de cualquier capital vasca con las cargas de la policía, los bares abigarrados de gente y la música de Hertzainak o la Polla Records cortando el humo de los botes de las FOP y los vapores del alcohol[601].

[601] La precisa ambientación del espacio en que se mueve Akixo obedece a unas razones muy particulares que no van a tener

La inmensa crueldad del relato explota en la escena final, cuando Ulloa retorna a la escena del comedor. La madre sigue con su discurso cansino y Akixo se aleja de la habitación arrastrándose en la silla de ruedas a la que se ve condenado tras haber golpeado una bolsa de basura que contenía una bomba. Esta sensación de habitar en un reino de pesadilla del que no hay salida se repite en su siguiente cortometraje, *El reino de Víctor* (1989), rodado ya en 35 milímetros. Aquí el director alavés propone una estructura dramática cercana al cuento tradicional, con un príncipe, una princesa, el inevitable ogro y un niño testigo de la aventura. La acción se inicia al penetrar un intruso en un oscuro y tétrico caserón. En una habitación Sara lee un cuento a un niño, mientras el padre de éste, el ogro, intenta conciliar el sueño en su dormitorio.

Pronto Ulloa va dando las claves de este cuento más cercano a la historia de terror. El padre del niño da a Sara el trato de esclava, obligándole a cargar con las faenas del hogar y a acostarse con él cuando se le antoja. El intruso permanece oculto -sólo el niño descubrirá en un momento su presencia- y se enamora de Sara. El relato que la muchacha narra al pequeño va tomando cuerpo entremezclándose con la propia vivencia de los protagonistas de la película y la liberación de Sara se hace realidad en la pelea final, cuando el intruso acaba con el padre aun dejando la vida en el empeño. El niño, ocupando el lugar del príncipe, -se podría decir quizás que él mismo ha provocado la lucha entre los dos para quedarse sin rivales-, libera a Sara llevándosela lejos

---

continuidad, por lo menos hasta ahora, en la obra de Ulloa: "*Akixo* era la historia de una madre y un hijo y entonces dije, "la madre y el hijo no son de cualquier lado, estos sí que son de aquí". Yo no puedo retratar lo mismo de Cataluña. Yo sé como es la gente de aquí y yo sé como es la gente que me rodea y los problemas que tiene. Me dije, "lo retrato aquí, en los bares de aquí, en las calles de aquí, con la música de aquí, la forma de hablar de aquí e incluso las manifestaciones que hay aquí". (...) Yo veía además que se iba, que de aquí a cinco años nadie se acuerda de esto y eso había que retratarlo. Era algo que se escapaba y dices, "tengo que coger aquí la parte sociopolítica y meterla, sin que moleste a la historia que estoy contando, pero vamos a intentar que esté reflejada en ese contexto"". (Conversación con Juanma Bajo Ulloa, 19/8/1992).

de un caserón que pronto será dominado por esas hormigas que aparecen con insistencia como un latido monótono del lugar contra el que nada puede hacer el ogro a pesar de todo su poder[602].

Exceptuando la pobreza en la resolución de las escenas de violencia -tanto los momentos en que el padre viola a Sara, como el enfrentamiento final en el vetusto cuarto de baño de la mansión- *El reino de Víctor* es una obra que conjuga a la perfección la originalidad y precisión en la colocación y movimiento de la cámara, el sacar el máximo rendimiento a los actores y la creación de una atmósfera de terror y ensueño que predispone desde el primer momento al espectador con lo que se le está contando. Si *Akixo* había conseguido el Premio al cine vasco en el Festival de Bilbao en la edición de 1988, *El reino de Víctor* se hacía con cuatro galardones en la edición de 1989, entre ellos el Gran Premio del Festival. Después

[602] En el cine de Ulloa se juega siempre con símbolos que dan una lectura complementaria de la situación que se está tratando. En *El reino de Víctor* las hormigas que aparecen en distintos momentos y que el padre intenta aplastar infructuosamente encarnan el alma interna de esa mansión, algo aparentemente diminuto e inofensivo que el ogro, a pesar de todo su poder, no puede dominar y que acabará adueñándose de la situación. En *Akixo*, el símbolo más evidente venía dado por la chica que se dedica a hacer dibujos en las calles. Con su presencia le demuestra a Akixo que él, con su talento para el dibujo, debería reunir el valor suficiente para dejar todo el ambiente que le rodea y lanzarse a la calle para vivir la vida a su manera. El símbolo más obvio de *Alas de mariposa* lo encarna precisamente la mariposa, un insecto que encierra en sí mismo la dualidad belleza (mariposa)/fealdad (gusano).

También son frecuentes ciertos guiños al espectador, dando ciertos avisos que a lo largo del film se cumplen para bien o para mal. Los dibujos de ese personaje que se mueve entre un duende y un diablo, pintados por Akixo y la chica, siempre están cortados a la altura de los tobillos, clara premonición de la tragedia que le espera al infeliz "camello". La broma de Sara asustando al niño diciéndole que hay un príncipe debajo de la cama se hace realidad después, cuando el intruso se introduce en la habitación y se esconde bajo el lecho de la muchacha tomando su mano para depositar un beso. En *Alas de Mariposa* las pistas sobre determinados sucesos son frecuentes. El sueño de la madre o las escenas de la televisión anuncian la muerte del recién nacido. Igualmente, el chiste del basurero sobre esa chica que era tan guapa que un día fue violada, revive antes de tiempo la desgracia que caerá sobre Ami.

conseguiría el prestigioso Goya al mejor cortometraje de 1989. La treintena de galardones que ha cosechado hasta el momento Juanma Bajo Ulloa otorgan a su primer largometraje una expectativa inusual en un debutante.

Precisamente el objetivo de Ulloa con *Alas de mariposa* es poder reunir todos los elementos presentes en sus cortos y realizar un producto que esta vez, en un formato de duración apto para la exhibición, pueda ser visto por el gran público. La terrible incomunicación que separa a Akixo de su madre se reproduce aquí con la misma radicalidad entre Ami y Carmen, y en cierto modo, en Gabriel, un pobre diablo que intenta estar a la vez con su hija y con su esposa y que al final se queda en tierra de nadie. Por otra parte, ese universo de cuento de terror, de pesadilla sin fin que se respiraba en *El reino de Víctor* se recrea del mismo modo en *Alas de mariposa*. La descontextualización de la historia con la realidad vasca, -grave sacrilegio en otros tiempos-, se maneja de una manera realmente inteligente, colocando al espectador en ese mágico terreno del cuento, ese "érase una vez" que no necesita dar más explicaciones y que a la vez absorbe totalmente la atención hacia el mundo al que hemos penetrado con una mezcla de curiosidad y de miedo[603].

La acción que narra Ulloa en *Alas de mariposa* está dividida en dos partes muy diferentes. La primera se inicia con el nacimiento de Ami en el seno de una familia en la que reina un tiránico abuelo obsesionado por la idea de que su hija le dé un nieto varón[604]. La infancia de Ami transcurre dulcemente, dentro de la limitación que supone vivir siempre

[603] Si en *El reino de Víctor* Ulloa encerraba a sus personajes en un siniestro caserón sin facilitar la menor referencia ambiental, en *Alas de mariposa* el tratamiento es bastante parecido aunque se detecta una mínima voluntad de aportar algún detalle que ayude al espectador a situarse en un contexto determinado. El retrato de Franco en la escuela, -colgado boca a bajo, por cierto-, las pinturas marca "alpino" o el bote de Cola-Cao, retratan un período tan terrorífico como la historia que vive la pobre Ami.

[604] El ogro malo, imprescindible en todo cuento que se precie, se hace presente en este ser monstruoso que golpea el suelo con su bastón incesantemente. Es otra de las figuras recurrentes en la obra de Ulloa. No hay más que pensar en el brutal padre de Víctor o en la nauseabunda madre de Akixo.

bajo la amenazadora presencia de un ogro, hasta que Carmen vuelve a quedar embarazada y da a luz a un niño. Una vez logrado el objetivo, la fijación de la madre por satisfacer las pretensiones del abuelo degeneran en una auténtica paranoia hacia Ami, identificada desde el primer momento como una amenaza para la integridad del recién nacido. La pobre niña a partir de ahí sufre una persecución que alcanza su punto álgido en esa maravillosa secuencia en la que Ulloa maneja con maestría el montaje paralelo describiendo la caída de unos huevos en la cocina con el accidente casero que sufre Ami al intentar coger un objeto situado en lo alto de una estantería.

Esta primera parte culmina con un momento cargado de poesía y dureza al mismo tiempo, la escena en la que Ami mata en la cuna a su hermano. El cineasta planteó a unas amigas sicólogas sobre la credibilidad de la acción y éstas desaconsejaron el arrebato de Ami pensando que el público no lo perdonaría. Pero Ulloa decide seguir adelante con la idea inicial, aunque tiñéndola de lirismo para hacerla más digerible:

> "La razón para hacer la película es ésa; la niña que mata a su propio hermano. No por odio sino porque antes tenía el amor de su madre y ahora no lo tiene desde que llegó el maldito. Entonces cuando la niña va a matar, la niña lo que hace no es matarle a hachazos sino que le da la mano, se tocan por primera vez, sonríen y entonces, "ahora vete..."; ella lo ha visto en la tele y sabe que así, la gente se va. Le pone el cojín en la cara y el niño se va. Sólo que ha hecho una cosa terrible que está castigada con el odio por la sociedad. Pero no hay ningún asesinato ahí, es un "vete de aquí""[605].

El acento poético de la escena queda resaltado en ese contacto físico que mantienen los dos niños, en el intercambio de sonrisas, en la luz blanquecina que inunda toda la habitación y en la mariposa que sale volando por la ventana.

[605] Conversación con Juanma Bajo Ulloa, 19/8/1992.

Ulloa viene a demostrar que en cine no importa lo qué se cuenta, sino que la esencia está en cómo contarlo. Un fundido en blanco y otro en negro nos sitúa en la segunda parte del film. Ami es ya una adolescente que vive enclaustrada en su habitación, esquivando en los pasillos de la trampa en que se ha convertido la casa a una madre que la odia a muerte. La joven canaliza su complejo de culpa, su amargura y su autodesprecio lesionándose en las muñecas con un destornillador, renunciando a mantener el mínimo contacto con el mundo exterior y esculpiendo unas mariposas monstruosas con las alas reducidas a unas ramificaciones de nervios más cercanas en su apariencia a unos repugnantes gusanos.

Dentro de este ambiente de pesadilla -no es casual que en un momento dado aparezcan en la televisión fragmentos de *El reino de Víctor*-, tan sólo la idea de escapar a un sur más luminoso pone un poco de esperanza en medio del desolador relato. El tono melodramático que adopta el film al enfilar el tramo final es quizás lo más flojo del trabajo de Ulloa. Ami es violada y el padre, al intentar defenderla, recibe un golpe en la cabeza que le deja reducido a un estado vegetal. Pero de nuevo la eficacia del cineasta alavés con el manejo de la cámara salva estos instantes con una escena final memorable, en la que Ami se despide del padre y al intentar hacer lo mismo con la madre comprende que ésta ha perdido la razón lo que le hace olvidar las ansias de huir para permanecer al lado de los suyos.

Como en anteriores trabajos, Ulloa demuestra ante todo que es un sorprendente creador de imágenes capaz de dotar a su obra de un rotundo impacto visual y de un ritmo violento y ágil poco frecuente en películas centradas en historias de corte íntimo como las que hasta ahora viene realizando el autor. Otra evidencia de que lo que se cuenta, poca importancia tiene ante las infinitas posibilidades que ofrece el ensamblaje de planos para el montaje final. La Concha de Oro obtenida en el Festival de San Sebastián corona una carrera plagada de éxitos y que por fortuna no ha hecho más que empezar[606].

[606] Añadir tan solo que *Alas de mariposa* fue producida por Gazteizko Zinema, la productora fundada por el propio director en 1985, y que el presupuesto alcanzó los 120 millones de pesetas. El film obtuvo subvenciones del Gobierno Vasco (27

En la sección oficial de ese año no se vio más cine de Euskadi aunque otras secciones del certamen proyectaron nuevas películas de producción vasca. Así, en Zabaltegi se presentó un largometraje de Ferrán Llagostera titulado *Terranova*[607]. De ambiente marino como *Gran Sol*, el nuevo trabajo del cineasta catalán sigue la estela del anterior, aunque concediendo mayor protagonismo al desarrollo de una trama dramática. La base del relato es el doble enfrentamiento, amoroso y profesional, que surge entre dos hombres. Uno es Antxon Elizalde, maduro patrón de pesca que es asignado con el cargo de asesor a José Antonio Errandonea, la otra parte en conflicto, un joven capitán de pesca recién salido de la academia dominando con una arrogancia insoportable los últimos adelantos técnicos. La pesca de bacalao en los mares del norte enfrenta a estos dos hombres por el amor de una mujer que ha quedado en tierra y ante todo por una filosofía radicalmente distinta de cómo enfrentarse al mar, simbolizada en la presencia constante del Gran Bacalao, un animal de enormes dimensiones que cobra vida en la realidad mítica de los viejos marinos y que es despreciada por la nueva oleada de pescadores informatizados, representada en Errandonea.

La película, basada en el libro de Raúl Guerra Garrido, *La mar es mala mujer*, presenta idénticas virtudes y defectos de *Gran Sol*; el mismo acertado tono épico, un interés casi documental de explorar la vida de los arrantzales que se adentran hacia el norte en busca de bacalao y una escasa fuerza al plantear la historia en la pantalla, además de una resolución plana que revela el origen televisivo del proyecto,

---

millones de pesetas) y del Ministerio de Cultura (40 millones de pesetas). La acogida del público se tradujo en estadísticas nada desdeñables, un undécimo puesto entre las cincuenta películas más taquilleras de 1991 con una recaudación de 71.078.119 pesetas. En 1993, esta cifra ha ascendido a 89.658.812 pesetas.

[607] Rodada en abril y mayo de 1990 en St. Pierre, banco de Terranova, Pasajes de San Pedro, San Sebastián y Barcelona, el proyecto es una coproducción entre el Centre Promotor de la Imatge, el Institut de Cinema Catala y la colaboración de Telemadrid, Euskal Telebista, Televisió de Catalunya y Televisión de Galicia. El coste aproximado del proyecto ascendió a los doscientos veinticinco millones de pesetas.

medio en el que se emitió en formato de serie de cuatro capítulos con una duración aproximada de tres cuartos de hora cada uno. Es desde luego el espacio ideal para un producto de estas características, antes que la exhibición cinematográfica habitual en los circuitos comerciales al uso.

También en Zabaltegi se exhibe *Siempre felices*, una comedia del cineasta donostiarra Pedro Pinzolas, film que en realidad no puede ser clasificado dentro del molde adoptado para hablar de "cine vasco" al no contar con ayudas de la Administración Autónoma ni estar apoyado por una productora radicada en el País Vasco. Realizada en unas condiciones realmente heroicas -la película se produjo en cooperativa a partir de la ridícula cantidad de 36 millones de pesetas, rodándose sólo en los fines de semana durante el verano de 1990- el film trata una historia de amoríos entremezclados en un tono de radicalidad que afecta no sólo a la trama a desarrollar, sino al propio modo de empleo del lenguaje cinematográfico[608]. La irrupción de Pinzolas en el campo del largometraje con esta sorprendente comedia causó expectación entre el público donostiarra, a pesar de la audacia de la propuesta y de la escasez de medios. O quizás precisamente por eso. Su posterior carrera comercial no respondió de todos modos al interés generado en el Festival. La recaudación en 1993 deja la paupérrima cifra de 967.625 mil pesetas.

Dentro del tradicional Maratón de Cine Vasco el público de San Sebastián pudo ver por primera vez dos películas de reciente producción; *La leyenda del viento del Norte-Ipar haizearen erronka*, un film de dibujos animados dirigido por Juanba Berasategi y *No me compliques la vida*, otra comedia dentro de la producción vasca realizada por Ernesto del Río. La primera cinta viene a continuar la exitosa experiencia de *Kalabaza tripontzia*. Más cercano en el grafismo al estilo de

[608] La planificación general está basada en largos planos secuencia amparados en una cámara estática, con lo que el director busca "regular el esqueleto de la narración y darle un tono de irrealidad, al mismo tiempo que se intentaba evitar la transición entre planos y las secuencias de contexto y explicativas". Además, *Siempre felices* carece de banda sonora. Con esto se persigue "evitar la retórica, ya que en el film no hay secuencias ni emociones que precisen ser subrayados." (Declaraciones de Pedro Pinzolas, *El Independiente*, 10/10/91).

la factoría Disney, el film se inspira en una leyenda de los indios Mic-Mac de Canadá y funde en un mismo proyecto la aventura de unos niños vascos y su amigo de la tribu india con un sentimiento ecologista que se alimenta de la lucha de los protagonistas para salvar a las ballenas de los depredadores que las acechan. Las graves y absurdas vicisitudes que han envuelto a *La leyenda del viento del Norte* impidiendo su exhibición normalizada ya han sido comentadas en la segunda parte de este estudio[609].

---

[609] (Ver nota 163.) El nivel alcanzado por el cine de animación en Euskadi en estos años es digno de elogio. El triste episodio del conflicto mantenido entre Episa y Berasategi no puede ocultar un panorama realmente esperanzador en este terreno. A la brillantez exhibida por todos los trabajos dirigidos por Juanba Berasategi hay que unirle otros importantes logros. Por ejemplo, las series documentales realizadas por la productora Episa con la participación de Euskal Media, *Comic 9º arte* y *Grandes maestros del comic*, donde nombres como Alejandro Vallejo, César Vallejo o Luis Gutiérrez han derrochado una calidad que ha generado la venta de las series a numerosas cadenas europeas y el logro de importantes premios, -entre ellos el primer premio del Imagina'92 celebrado en Montecarlo-.

Además, el guionista Gregorio Muro y los dibujantes José Manuel Mata, Luis Astrain, Pedro Rivero y Mikel Casal han recibido de una empresa norteamericana una oferta para llevar adelante una idea original de Muro, mientras que otra empresa española ha mostrado interés por otro proyecto de este grupo. Por otra parte, Juanba Berasategi y Koldo Izagirre han unido fuerzas de nuevo y casi está ultimada una serie para la televisión que se acerca a Fernando Amezketarra, popular personaje de la mitología popular vasca. Aunque el proyecto más importante de Berasategi, si consigue hacerse realidad, es el encargo que ha recibido de Lotura Films para trasladar a celuloide las aventuras del Capitán Trueno, el héroe medieval creado en su día por Víctor Mora y Ambrós.

El único problema al que han de enfrentarse los cineastas involucrados en estos proyectos es la falta de apoyo de Euskal Media. Al parecer, siempre siguiendo la nota de prensa que se hacía eco del auge del cine de animación en Euskadi, la Administración destina poca ayuda a este sector porque está convencida de que en el País Vasco no se dan las condiciones necesarias para desarrollar de principio a fin un proyecto de animación. Por el contrario, los implicados en esta aventura sí lo ven posible, indicando que "no hacen falta macroempresas, lo que hay que hacer es rentabilizar y especializar la cadena de producción". Concretamente, Gregorio Muro, hablando de los dos proyectos que tenía en esos momentos entre manos, señalaba que si "Euskal Media tuviese otra forma

No me compliques la vida, presentada en realidad cinco días antes en el Astoria dentro del mismo marco del Festival, es una producción que mezcla el drama amoroso con la comedia urbana. La acción se centra en el conflicto provocado por los amores entre una joven de un barrio obrero y un arquitecto casado con un médico. El escaso nivel interpretativo patente en todo el metraje del film lastra demasiado una película que por su hechura hace retroceder el recuerdo a tiempos en que la producción vasca se hacía realidad a golpes de voluntarismo. El proyecto sale adelante gracias a la colaboración entre Lan Zinema -Javier Rebollo firma la fotografía mientras Juan Ortuoste se hace cargo de labores de producción- y Sendeja Films. La película obtuvo ayuda del Ministerio de Cultura y del Gobierno Vasco[610].

El 17 de octubre se estrena en la Mostra del Cinema del Mediterrani una nueva obra vasca. La película, titulada *Cómo levantar 1.000 kilos*, está dirigida por Antonio Hernández y se basa en un libro de Jorge Martínez Reverte titulado *Gálvez en Euskadi*. Detrás del proyecto se esconde el interés de Mario Onaindia y Martínez Reverte, guionistas y productores del film, por llevar a la práctica sus teorías sobre las relaciones entre la literatura y el cine y el papel del lenguaje y el ritmo narrativo en el guión cinematográfico. La carrera política y artística de Onaindia es realmente peculiar. Militante de ETA durante el franquismo, se hizo famoso por su papel en el proceso de Burgos donde se distinguió por un valeroso y apasionado discurso nacionalista

---

de mirar a los profesionales de este país, probablemente las dos series se podrían hacer íntegramente en Euskadi con la distribución asegurada en Estados Unidos". Al parecer, desde el Gobierno Vasco, las cosas se ven de un modo muy distinto. (Amparo Lasheras, "¡Cáspita! ¡Vuelve el Capitán Trueno!", *El Mundo del País Vasco*, 30/9/1993.)

[610] El Ministerio de Cultura colaboró con una subvención de 24 millones de pesetas. La ayuda del Gobierno Vasco se cifró en 5 millones de pesetas. Según el director del film, el Ministerio de Cultura se comprometió con el proyecto desde el primer momento, no así el Gobierno Vasco que negó la ayuda reiteradamente hasta que "al final, cuando la película estaba hecha, ante la evidencia de que estaba acabada contra su criterio, nos dio una ayuda mínima." (Declaraciones del Ernesto del Río, *El Mundo del País Vasco*, 28/5/1993.)

y marxista. Tras abandonar la lucha armada inicia su carrera política en EIA y después en EE. Su estrecha relación con Ludolfo Paramio y Jorge Martínez Reverte, intelectuales españoles en la órbita del PSOE, le lleva a ingresar en este partido en una evolución política sorprendente que se caracteriza ahora por una profunda aversión hacia la ideología nacionalista. En paralelo a su actividad literaria y precisamente con Reverte crea la productora Story Board y la Fundación Viridiana, con el objeto de estudiar y profundizar en el campo del guión de cine.

El resultado de este interés es *Cómo levantar 1.000 kilos*, film encomendado en tareas de dirección a Antonio Hernández[611]. Onaindia, al hablar de los objetivos planteados al realizar este film, declara al presentar la película que "en el País Vasco se hacen dos tipos de cine, uno más dramático, con mucha trascendencia, y un tipo de comedia que igual se podía realizar en Andalucía... nosotros hemos querido realizar una comedia con elementos característicos". A partir de esta pretendida tercera vía impulsada por estos cineastas surge un film, según Reverte, "irreverente con la ETA, la policía, la burguesía vasca"[612].

El caso es que estas altivas pretensiones se reducen a la hora de la verdad a una película narrada en clave de comedia pero sin ninguna gracia y con una trama nada original -el secuestro del directivo de una empresa y la búsqueda de los terroristas por parte de Gálvez para solucionarlo sin que trascienda a la opinión pública-. *Cómo levantar 1.000 kilos* es un cúmulo de situaciones que buscan desesperadamente la risa fácil y que sólo despiertan en el espectador un intenso aburrimiento, además de alimentar una extraña sensación muy

[611] La dirección le fue encomendada a Antonio Hernández tras visionar películas realizadas con anterioridad y por su experiencia dirigiendo el doblaje de series de televisión. La productora creada por Onaindia y Reverte, Story Board, llevó adelante las arduas tareas de financiación de este largometraje. El Ministerio de Cultura colaboró con 35 millones de pesetas. También participó el Gobierno Vasco, a través de Euskal Media, en una de las primeras actuaciones de la sociedad pública en materia de coproducción.

[612] Declaraciones de Jorge Martínez Reverte y Mario Onaindia, *El Mercantil valenciano*, 17/10/91.

cercana a la vergüenza ajena. Lo más curioso de todo es que Onaindia, al concluir el rodaje del film, declaraba que una de las principales razones de la crisis del cine europeo había que buscarla "en el desprecio del guión y en la manera muy personal de hacer cine que tienen los directores"[613]. En Euskadi, directores como Bajo Ulloa o Medem muestran una manera radicalmente personal de hacer cine y están regalando al cine contemporáneo auténticas obras maestras. Con unas cuantas películas del nivel de *Cómo levantar 1.000 kilos*, con todas las sesudas reflexiones sobre el fenómeno del guión a sus espaldas, el cine europeo entraría en un estado de coma del que no despertaría jamás. Los resultados de taquilla del film, 825.100 pesetas en 1992, colocan a *Cómo levantar 1.000 kilos* dentro de ese restringido club de cintas -*Eskorpion* o *El anillo de niebla*, por ejemplo- incapaces de llegar al millón de pesetas en taquilla. Y es que el público, por más que se le desprecie, es capaz de llegar a desarrollar un hondo sentido de la justicia. El estreno comercial en octubre de *El rey pasmado* -la película había sido presentada oficialmente en septiembre en el marco del Festival de Biarritz- supone la vuelta al largometraje de Imanol Uribe tras *Adiós, pequeña* y su participación en la serie europea *Sabath* con el capítulo titulado *La luna negra*. Para su retorno a la escena, después de los frustrantes resultados cosechados con su incursión en el cine negro, Uribe adapta para la pantalla una novela de Gonzalo Torrente Ballester titulada *Crónica del rey pasmado*, una cínico recorrido sobre la represión ambiental de la España del siglo XVII, cuando Felipe IV ocupaba el trono de una monarquía en plena decadencia.

Tras reunir un casting de primera fila se inicia el rodaje a finales de febrero de 1991. El trabajo se va a prolongar durante ocho semanas en distintas localizaciones como Toledo, Madrid, Salamanca, Ávila, El Escorial, Torrelaguna, y Guimaraes. El elevado coste de la producción (300 millones de pesetas) se explica teniendo en cuenta las necesidades de ambientación histórica del proyecto. El Gobierno Vasco, al igual que había hecho con el último largometraje de Uribe, no participa en este interesante

[613] Declaraciones de Mario Onaindia, *El Diario Vasco*, 28/3/1991.

trabajo, financiado con las ayudas del Ministerio de Cultura, la colaboración de TVE y los Fondos de Eurimages del Consejo de Europa. Instituciones que, desde luego, demuestran tener mucho más sentido común que los responsables del Departamento de Cultura vascos[614].

La nueva creación de Uribe confirma a este director como uno de los cineastas más interesantes del momento dentro del cine estatal. El inicio de la película parte de una anécdota al parecer contrastada por fuentes históricas, la visita del joven rey Felipe al domicilio de la puta Marfisa para pasar una noche de ensueño. La fascinación del monarca al contemplar el cuerpo desnudo de la muchacha despierta una obsesión encaminada a disfrutar de la visión íntima de su esposa, vedada por las autoridades morales que reinan en la corte. Este impulso es el que guía la acción de la película fijando dos bandos claramente delimitados, uno, compuesto por los personajes que van a intentar ayudar al rey en su propósito mientras en el otro habitarán aquellos que harán lo imposible por impedirlo.

Quizá la base sobre la que descansa el indiscutible logro de esta película sea el acertado tono de comedia que caracteriza todo el film, algo inusual en la producción española al acercarse al cine histórico. Huyendo deliberadamente de ese grandilocuente, falso y vacío acento que se adopta al abordar el tiempo pasado y evitando también la crítica fácil de una intolerancia totalmente despreciada en nuestra época, Uribe recrea unos personajes que podrían pasar por actuales sólo que aislados y prisioneros de una trampa del

[614] La película es una coproducción hispano-francesa-portuguesa. Uribe recupera la marca vasca Aiete Films, la productora que realizó *La muerte de Mikel*, para rodar esta cinta. Las demás productoras que intervienen son Ariane Films por parte hispana, Arion Productions de Francia e Infor Filmes de Portugal. Francia y Portugal en calidad de coproductores aportan 40 millones de pesetas. La colaboración de TVE se cifra en 93 millones de pesetas. La Comunidad Europea y el Ministerio de Cultura colaboran con 35 y 70 millones de pesetas respectivamente. Uribe, una vez más, no defraudó a sus financiadores y supo conectar con el público. Su película ocupa en 1991 el 6º puesto entre las cincuenta más taquilleras del cine español con una recaudación de 184.651.737 pesetas. En 1993 esta cifra se había elevado a 287.513.263 pesetas.

destino unos cuantos siglos atrás. La cámara del director vasco describe con credibilidad, dejando de lado desde el principio la posibilidad de sucumbir a posibles tentaciones, la pesadilla de un muchacho que sólo desea gozar de su mujer sin hacer daño a nadie.

Una vez encaminada la cinta por la senda de la autenticidad, el film se beneficia de otras virtudes para no apartarse nunca de esta dirección. El lujoso plantel de actores y el fabuloso rendimiento que se saca de sus dotes dramáticas, las excelencias de un guión firmado por Juan Portau y Gonzalo Torrente Malvido en el que la brillantez de los diálogos se hace fundamental para el correcto discurrir de la historia y el esfuerzo y la inteligencia demostrados a la hora de recrear ambientalmente el siglo XVII, -otra muestra de economía y naturalidad basada en el desprecio por la falsa ostentación y el vergonzoso cartón piedra-refuerzan con solidez la arquitectura final del arriesgado edificio levantado por Uribe.

El éxito acompañó en todo momento a la nueva producción de director de *La muerte de Mikel*. En su estreno en el Festival de Biarritz conquistó el favor del público y la crítica llevándose la Makila de plata, -el segundo premio del certamen-, el Premio Especial del Jurado y el Premio del Público. En los premios al cine vasco otorgados por el rotativo *El Mundo del País Vasco* se hizo con el galardón más preciado, el premio a la mejor película, compitiendo con títulos como *Todo por la pasta*, *Vacas* o *Alas de mariposa*. En su posterior andadura comercial se mantuvo esta tendencia, que culminó en la entrega de los premios Goya en 1992, logrando ocho premios en una edición especialmente triunfante para el cine de Euskadi[615].

[615] *EL rey pasmado* obtuvo nada menos que ocho galardones en la noche de los Goya, aunque quedaron algo deslucidos al no poder hacerse con el premio a la mejor película y el premio a la mejor dirección. Juanma Bajo Ulloa recibió el premio a la mejor dirección novel por *Alas de Mariposa* y el premio al mejor guión original, éste junto a su hermano Eduardo. Además los Goya a la mejor actriz y a la mejor actriz de reparto se los llevaban Silvia Munt por *Alas de Mariposa* y Kitti Manver por su composición en *Todo por la pasta*. Finalmente, un viejo compañero de Imanol Uribe en los años de gestación de la cinematografía vasca, el fotógrafo Javier Aguirresarobe,

Como es lógico, el año 1992 amanece asustado ante la responsabilidad de tener que mantener el impresionante nivel exhibido durante 1991 con películas como *Todo por la pasta*, *Alas de mariposa* o *El rey pasmado*. Pero en febrero se estrena un film que no tiene nada que envidiar a la exitosa muestra del año anterior. Se trata de *Vacas*, el primer largometraje del cineasta donostiarra Julio Medem, estrenado en febrero dentro de la sección Panorama del Festival de Berlín y acogido por la crítica y el público alemán con verdadero entusiasmo[616]. El rodaje se realizó en el valle de Baztán a finales del verano de 1991, coincidiendo las últimas semanas de trabajo con la concesión de la concha de oro en San Sebastián a *Alas de Mariposa*.

La trama de *Vacas* parte del conflicto entre dos caseríos,

---

ganaba el Goya a la mejor fotografía por su trabajo en la película de Pilar Miró *Beltenebros*. El auge del "cine vasco", sin lugar a dudas, es indiscutible.

[616] Julio Medem es natural de San Sebastián. Licenciado en medicina y cirugía general, el salto a la realización de su primer largometraje no ha sido fácil. Después de pasar unos años dedicándose a la crítica cinematográfica y trabajando como montador, guionista, ayudante de dirección o lo que buenamente se terciara, realiza dos cortometrajes en 35 milímetros que le otorgan cierta fama. Son *Patas en la cabeza* (1985) y *Las seis en punta* (1987). Con *Vacas* debuta en el mundo del largometraje.

La financiación de la película no fue fácil. El mismo cineasta cuenta como el Gobierno Vasco no aceptó en un principio su proyecto: "En el fondo esto es como un convento, simplemente el tema rural vasco visto desde la perspectiva de mi película no lo entendió nadie... y me tuve que ir a Madrid. En primer lugar yo presenté el guión al Gobierno Vasco y lo rechazaron. Luego lo llevé al Ministerio de Cultura en Madrid, me dieron una ayuda y conseguí contactar con una productora muy potente. Entonces la consejería de Cultura me concedió un porcentaje de ayuda del 6% para hacer una copia en euskera..." (Declaraciones de Julio Medem en *Deia*, 5/4/1992).

La productora que tuvo la capacidad de vislumbrar a lo lejos las inmensas posibilidades del guión presentado por el director donostiarra fue Sogetel. El presupuesto del film ascendió a 160 millones de pesetas. El Ministerio de Cultura subvencionó con 50 millones de pesetas mientras el Gobierno Vasco concedió 10 millones de pesetas. La película recaudó 35.939.093 pesetas ocupando el nº 20 en la relación de cincuenta películas más taquilleras del cine español en 1992. Al año siguiente, esta cantidad ascendió a 53.108.102 pesetas.

el de la familia Mendiluze y el de la familia Irigibel, separados por un bosque. Pero es inútil imaginar a partir de este enunciado el típico drama rural costumbrista porque el planteamiento del director vasco va, afortunadamente, por otro lado. De hecho, en la película se funden tal cantidad de elementos que un análisis detenido desborda las posibilidades de este epílogo. Y es que *Vacas* es ante todo una historia que carga todo el acento en un romanticismo apasionado y desgarrador. Tan solo con esta primera lectura, dejándose arrastrar por la increíble fascinación de las imágenes, por el puro placer de gozar de la emoción latente en todos los planos que forman la película, el film alcanza una dimensión inusual en el cine que se hace en el Estado.

Pero es que además *Vacas* presenta una complejidad en su tejido estructural que enriquece todavía más la arriesgada propuesta de Medem. El protagonismo que adquiere la naturaleza, el sentido cíclico que se da a la historia, la originalidad en los posicionamientos de la cámara, la madurez en el tratamiento de los diversos sentimientos puestos en escena o la abundancia de símbolos que apuntalan lo que se está narrando, son aspectos que nos hablan de una obra realmente rica en su base y que en muchos momentos roza la genialidad.

Las primeras escenas de la guerra en las trincheras del frente carlista compensarían plenamente el visionado de toda la película aunque el resto de la misma no valiese demasiado. Nunca un cineasta vasco había retratado con tanto talento todo el horror y la fascinación presentes en un campo de batalla. El pánico de Manuel Irigibel ante la embestida de las tropas liberales le hace fundirse con los muertos, restregando la sangre de Carmelo Mendiluze en su rostro para pasar desapercibido entre los cadáveres amontonados tras la carnicería. Una vaca con su mirada perdida, -"el ojo sin juicio" que reza la propaganda de la película- será el testigo mudo del engaño, el agujero por el que penetrará Manuel para apartarse del mundo y el símbolo de esa naturaleza viva, ajena a los acontecimientos humanos, fría o cálida, fuerte, imperturbable e inamovible frente a la patética debilidad de los protagonistas.

Años después, Manuel, instalado en un estado que no distingue la lucidez de la locura, pinta unos extraños cuadros

mientras se desarrolla la rivalidad entre los dos caseríos, simbolizada en esas competiciones de aizkolaris que sostienen Ignacio Irigibel y Juan Mendiluze, narradas con majestuosidad por la cámara de Medem y que convierten en triunfador al heredero del caserío de Irigibel. La pasión entre Ignacio y Catalina -la hermana de Juan- realza el triunfo de uno y la derrota del otro y genera el nacimiento de Peru, el tenue nexo de unión entre las dos partes enfrentadas. El círculo se va encerrando en sí mismo con la relación que mantiene Peru con su casi hermana Cristina y con el patriarca Manuel.

El espacio en que se mueven estas relaciones de amor, odio, incesto y muerte es ese bosque, presencia entre tenebrosa y acogedora que asiste impasible a los deseos y frustraciones de los protagonistas. El interior de este escenario cobija el tronco centenario, agujero sin fondo, en el que hay que adentrarse para pasar "al otro lado", la tierra más allá del dolor y del amor en que habita Manuel. El sexo reina en este escondido lugar de magia, entre los helechos (el dulce y violento travelling que descubre a ras de suelo los cuerpos de Ignacio y Catalina haciendo el amor) y la oscuridad (Cristina deja el caserío al anochecer para encontrarse con su amante en una escena de sexo tan breve como brutal). La cámara se pasea continuamente por la interioridad más recóndita del bosque mostrando setas e insectos que bullen en primer plano y realzan la vitalidad casi terrorífica del ambiente. Peru huye de su hermano entre una vegetación que atenaza su carrera. Cristina camina y la cámara encuadra a la altura de sus tobillos como si hubiera una fuerza acechando siempre.

La última parte de la película, que marca el reencuentro entre Cristina y Peru, cierra el ciclo iniciado en las trincheras de la guerra carlista y se introduce en el bosque con otra guerra, la del 36, que en el fondo es la misma guerra, con los mismos contendientes, náufragos de idéntica barbarie. Al igual que en las primeras escenas de la película, Medem retrata la violencia cámara en mano, dando un deliberado sentido de reportaje que acentúa aun más la crudeza de lo narrado. El círculo se ha estrechado para volver la historia a su punto de arranque en 1875. Juan Mendiluze, tocado con la txapela roja de los carlistas, rumia su odio en soledad y dirige la labor de exterminio del bando nacional contra los resistentes al imparable avance de las tropas franquistas. De

nuevo, en la genial escena de fusilamientos entre los helechos, un Mendiluze salva la vida a un Irigibel. Y de nuevo un Irigibel, Peru, sobrevive al horror y se refugia junto a Cristina en el bosque, más allá del dolor y del hombre. La cámara penetra al otro lado, al interior de la mirada de la vaca, al corazón del agujero negro, liberando a Cristina y Peru como antes había liberado a Manuel de un contacto con una realidad mediocre que se descompone y vuelve a surgir para descomponerse de nuevo, mientras el alma del bosque permanece inalterable, ajena en su altivez a tanta fragilidad.

La indiscutible calidad de la opera prima de Medem fue refrendada por un auténtico aluvión de premios y críticas favorables. La prestigiosa muestra de Turín en su décima edición le concedió el primer premio a la mejor película. En Tokio logró el Gran Premio de Oro y también obtuvo un importante premio en el Festival de Alejandría. Igualmente, del Instituto Británico de Cine recibió el premio a la calidad artística mientras en la gala del cine vasco organizada por *El Mundo del País Vasco* en 1992 fue la gran triunfadora llevándose los premios al mejor guión, a la mejor dirección novel y a la mejor banda sonora. Por si fuera poco, en la edición de los premios Goya de 1992 Medem obtuvo el premio a la mejor dirección novel. Un inicio realmente esperanzador.

El mes de mayo muestra una actividad solo comparable al verano cuando se celebra el Festival de San Sebastián. Tres películas vascas muy diferentes entre sí se dan a conocer en este mes. El 8 de mayo se estrena en las cuatro capitales vascas *Offeko maitasuna-Amor en off*, un film dirigido por Koldo Izagirre. Pocos días después, el 12 de mayo, la última película de Víctor Erice, *El sol del membrillo*, se estrena en el marco del Festival de Cannes. La siguiente aparición de Euskal Media tras *Cómo levantar 1.000 kilos*, se salda con un resultado bastante más favorable, pues el trabajo del director vizcaíno se hace con el Premio del Jurado y el de la Crítica Internacional en el prestigioso certamen francés. Por último, el 14 de mayo se estrena comercialmente en Bilbao *Cómo levantar 1.000 kilos*, film ya comentado tras su presentación a finales de 1991 en la Mostra del Cinema del Mediterrani.

Amor en off es un proyecto de Trenbideko Filmeak, productora que se había iniciado en el cine de animación con el film *Abenturak eta kalenturak* y que después había

participado junto a Bertan Filmeak en la película de Antton Ezeiza *Ke arteko egunak*. Quizá muchos esperaban que la óptica más abertzale del mundo cinematográfico de Euskadi se uniese con un trabajo de calidad a esta nueva corriente formada por Medem, Urbizu y compañía. Pero los resultados obtenidos por Koldo Izagirre tras su debut en la dirección de un largometraje quedan muy lejos de anteriores hallazgos[617]. El tema del film, ya rozado levemente en *Golfo de Vizcaya*, plantea un triángulo amoroso condenado desde el primer momento al fracaso. Ana, papel interpretado por Mónica Molina, es la novia de un preso político vasco (Tomás/Fernando Guillén Cuervo) que inicia una relación con un amigo de ambos (Luis/Patxi Bisquert). Este nuevo amor despertará la animadversión del grupo de amigos del preso que reprocharán sobre todo a Luis la falta de solidaridad con un hombre que ha perdido la libertad por defender la causa del pueblo. Lo más

[617] Koldo Izagirre, al igual que Anjel Lertxundi, antes de iniciarse en la dirección de una película de largometraje era ya conocido en el ámbito cultural vasco por su importante producción literaria en euskera. De todos modos, no puede decirse que sea un primerizo en cuestiones cinematográficas pues llevaba ya años rondando alrededor de las cámaras de cine. Ya en 1981 había realizado el *Ikuska* nº 5. Después, trabajando siempre con la productora Jaizkibel, escribió los excelentes guiones de los trabajos de animación de Juanba Berasategi, *Fernando Amezketarra* (1981), *Kukubiltxo* (1983) y *Kalabaza tripontzia* (1985). También dirigió los cortometrajes *Venir al mundo* (1983) y *Rompe tu marca* (1986). En 1989 escribió junto a Antton Ezeiza el guión de *Ke arteko egunak*.

Tras la colaboración con Ezeiza, Izagirre se siente con fuerzas para lanzarse a la aventura de dirigir un largo. Escribe la historia con Usoa Urbieta e inicia, a principios de julio de 1991, el trabajo de filmación en Cáceres, Mérida y Guipúzcoa, rodando en euskera en el País Vasco y en castellano en Extremadura. Las inevitables suspicacias sobre las pretensiones de un rodaje en la lengua vasca fueron atajadas por el cineasta en la presentación del film en Iruña, señalando con agudeza que "encuentro cuando menos curioso que un director que naturalmente se expresa en euskera tenga que explicar por qué su película es en este idioma" (*Deia*, 16/5/92).

El presupuesto fue de 165 millones de pesetas y contó con la subvención del Gobierno Vasco (30 millones), y con la del Ministerio de Cultura (35 millones). Además gozó de una ayuda de la Junta de Extremadura que se hizo cargo de un 6% del presupuesto al estar localizado el film en Cáceres y Mérida.

curioso es que el principal perjudicado en el amor de Luis y Ana, Tomás, es el primer interesado en que Ana rehaga su vida y no se entierre en el ingrato papel de viuda del héroe.

La lectura más obvia del film de Izagirre deja entrever un canto a la libertad personal frente a las presiones ambientales, un tema, por otra parte, bastante frecuente dentro de la cinematografía vasca. La historia en sí, bien llevada, con un tratamiento fílmico original y acentuando lo justo el enorme peso dramático e incluso romántico que encierra la evidente imposibilidad de estos tres seres de desarrollar sus pasiones por culpa de las circunstancias, se prestaba a la consecución de un producto sincero, intenso y cercano al espectador. Pero el fallido tratamiento de Izagirre, patente en los serios problemas de ritmo constantes a lo largo de toda la película, en la falta de tensión dramática y en la desigual dirección de actores, malogra las excelentes perspectivas de una película que sólo a ráfagas deja entrever la sensibilidad del autor.

Offeko maitasuna en principio parecía presa fácil para una nueva ofensiva del nacionalismo español indignado ante el atrevimiento de cintas como *El proceso de Burgos*, *La fuga de Segovia* y más recientemente, *Ander eta Yul* (¡¡¡) o *Ke arteko egunak*. La presencia en los títulos de crédito de Trenbideko Filmeak con Luis Goya al frente, una productora cercana en la ideología al ámbito político de Herri Batasuna, o simplemente, el tratamiento de la figura de un miembro de ETA dibujado como un ser humano sin más, capaz de sentir, generoso en el amor al librar a su novia de un compromiso sin futuro y querido por un amplio sector de la población, colocaban a la cinta en el disparadero de la polémica e incluso de la "apología del terrorismo" para ciertos sectores de la opinión pública del Estado. Y es que, hoy por hoy, hay cosas que no se perdonan y más si antes se ha contribuido de algún modo en la realización de una obra tan "subversiva" como *Ke arteko egunak*.

Pero la nueva campaña contra el enemigo separatista no fue necesaria. Ante el asombro general, fue el propio *Egin*, el diario de la izquierda abertzale, el encargado de arruinar la exhibición de la película para desolación de los defensores a ultranza de la unidad de la patria, frenados brutalmente en su más que presumible acometida, ante la posibilidad de ser alineados del mismo lado de la barricada que el rotativo

vasco.

Así, el 7 de mayo de 1992 *Egin* publicaba un artículo sobre la película acompañado de una crítica demoledora firmada por Mikel Insausti, el colaborador habitual en tareas cinematográficas. Este decía entre otras cosas que ""Offeko maitasuna" contiene involuntariamente una perfecta lección de cómo no se debe hacer una película" o que "Koldo Izagirre recuerda a un niño de preescolar haciendo su primera redacción, con la diferencia de que para hacer sus tachaduras y borrones ha manejado todo un equipo de cine"[618]. Indudablemente, el debut de Izagirre había resultado fallido y la crítica en general se mostró decepcionada con su trabajo. Igualmente, las cifras de taquilla -9.172.143 pesetas recaudadas desde su estreno hasta 1993-, demuestran que el público tampoco hizo demasiado caso al trabajo de Izagirre. Pero nadie atacó con tanta dureza a la película como *Egin*. Es más, dentro de sus críticas a películas de Euskadi, el comentario de Insausti igualaría en acidez al agresivo tono empleado, por ejemplo, contra el siempre odiado Eloy de la Iglesia, en la crítica terrible contra Enrique Urbizu a raiz de su "sacrílega" comedia *Tu novia está loca* y por supuesto contra *Ander eta Yul*, posiblemente la película vasca más odiada por la izquierda abertzale.

¿Qué explicación tiene semejante campaña contra un film realizado por cineastas cercanos a la ideología del diario vasco? La explicación está quizás en esas fases de la obra en que los amigos del preso -simbolizados todos en el papel que protagoniza Ramón Agirre- muestran una actitud de agresiva intolerancia ante la nueva pareja. La incapacidad para asumir una mínima crítica hacia ciertas actitudes aparece como el detonante más evidente en principio de esta furibunda reacción que se radicaliza más aún si cabe porque la visión proviene del mismo bando, algo que duele doblemente. El hecho de que la crítica saliera el día anterior al estreno demuestra que el recelo contra la película escapa a consideraciones puramente artísticas. El objetivo era claro. Desautorizar la cinta antes del estreno oficial en un gesto del que sería difícil encontrar un precedente.

---

[618] Mikel Insausti, "Ni contigo, ni sin ti." (Crítica a *Amor en off*), *Egin*, 7/5/1992.

El caso es que Koldo Izagirre y Luis Goya escribieron una extensa carta publicada en el mismo medio en la que mostraban de manera comedida su indignación por el tratamiento recibido desde un periódico en teoría "amigo". El tono empleado, entre el cinismo y la amargura, denota ante todo una sensación de decepción bastante comprensible[619].

También con polémica, pero por distintas razones, Víctor Erice estrena en Cannes *El sol del membrillo*, un film documental sobre el proceso creativo del pintor Antonio López. Polémica, por las informaciones aparecidas sobre supuestas irregularidades en la financiación, ya tratadas en su momento[620], y también por lo arriesgado del planteamiento cinematográfico del director vasco. Sobre este aspecto cayeron gran cantidad de opiniones en el mundillo del espectáculo, desde los importantes premios de Cannes hasta críticas que hablaban de total decepción en los resultados cosechados en la nueva empresa de Erice, pasando por supuesto, por críticas elogiosas que no dudaban de calificar al film de obra maestra.

La película se aparta radicalmente de las convenciones artísticas típicas de una obra preparada a hacer carrera en las salas comerciales. No es, desde luego, un largometraje de ficción, pero tampoco puede decirse que sea un documental en su sentido estricto. El origen del proyecto se remonta a una serie de televisión que unía a diversas parejas de artistas -

---

[619] Este es sólo un pequeño fragmento de la misiva enviada por los cineastas al periódico: "Triste víspera del estreno de *Offeko Maitasuna*, modesto y hermoso título para una modesta y hermosa película. Víspera dura y desilusionada, en la que ni siquiera se nos deja mostrar en paz la cinta a nuestros amigos e invitados en un pase semiprivado. *Egin* les avisa con inusitada rapidez, que la sentencia es firme: indigno. Sentimos haberos defraudado. No estamos a la altura de vuestra sensibilidad. Pero hubiera sido más humano que voces menos agrias, voces más entrañables -nuestros amigos escritores y nuestras amigas cineastas, por ejemplo- nos pudieran haber preparado el ánimo para tomar la cicuta que nos tenían reservada. No pudimos tener un segundo de intimidad con nadie, absolutamente con nadie, porque antes de que *Offeko Maitasuna* dijera que se dejaba ver, *Egin* ya avisó, raudo y veloz que era invisible. Soez y zafio desnudo." Koldo Izagirre, Luis Goya, "Amores en Off", *Egin*, 10/5/1992. Ver en Apéndice Documental, Documento II, pág. 601, el texto completo.

[620] Ver nota 158 de la segunda parte de este estudio.

un director de cine y un pintor- para realizar un cortometraje que mostrara esa colaboración. Durante el verano de 1990, Erice acompaña a López en su trabajo sin encontrar un motivo que le impulse a rodar material. Pero más tarde, el pintor le comenta su intención de pintar un membrillero, toda una experiencia ritual para él y la idea conmueve al cineasta que ve la posibilidad de realizar un largometraje. El primer paso para hacer realidad este primer impulso creador será la puesta en marcha de una productora, María Moreno P.C., que se encargará de producir la cinta. Luego recibirá la colaboración de la productora de Ángel Amigo, Igeldo P.Z., Euskal Media y la subvención del Ministerio de Cultura (el aporte de éste último asciende a los 45 millones de pesetas). Entre todos harán posible una película que va a costar 150 millones de pesetas[621].

La planificación será sencilla. Casi, empleando un término citado por el propio director, se podría definir como una película "primitiva":

> "No sé si *El sol del membrillo* es una película, pero sí sé que ha sido una experiencia. Reivindico el cine que no recrea una verdad de antemano, la que reflejan los guiones, sino el que busca a través de un rodaje una revelación. Como cineasta esta experiencia me ha obligado a retornar a las fuentes del cine. La he rodado más como un primitivo que como un realizador moderno[622].

Y es que la mirada que posa el cineasta sobre la obra del pintor se comporta de forma similar a la que podría haber empleado el primer cineasta del mundo intentando atrapar el

[621] El acierto de Ángel Amigo al involucrarse en este proyecto es innegable. Aunque la película, -estamos ante una obra evidentemente poco comercial- no obtuviera un rendimiento económico importante (7.075.600 pesetas de recaudación ocupando el puesto nº 37 de las cincuenta películas más taquilleras en 1992, 18.544.300 en datos actualizados de 1993) el ser partícipe de un film de este nivel aporta un prestigio que no tiene nada que envidiar a las mayores recaudaciones de taquilla que una película pueda obtener.

[622] Declaraciones de Víctor Erice, *El Mundo*, 12/5/1992.

secreto de la creación de un paisaje impresionista. La cámara de Erice, como en el cine mudo, nunca se mueve, permanece anclada a la tierra por el trípode atrapando sin estridencia el encuadre que ha compuesto de antemano el director. Hay por otra parte un deliberado intento de seguir la realidad tal como ésta es. El sonido recoge las noticias de la radio o el ruido de los trenes que viajan cerca de la finca del pintor. Del mismo modo, la cámara se encarga de seguir todo el proceso creativo del pintor pero, igualmente, recoge también diversos aspectos de la su vida cotidiana. Así, no es raro ver cómo su esposa le corta el pelo o sus hijas le prueban unos zapatos nuevos. Ni tampoco cómo explica su trabajo a una profesora china de arte o las conversaciones que surgen con su esposa o con su amigo el pintor Enrique Gran. Si no fuera por esas elegantes elipsis a plano fijo, tan propias de Erice, se diría que se está contemplando un film ajeno a las innovaciones técnicas que ha ido desarrollando el lenguaje cinematográfico, preocupado tan sólo de perseguir un objetivo sin dejarse arrastrar por ningún elemento que pueda vulnerar la realidad retratada.

Y es aquí precisamente donde la película encuentra sus peores defectos. El afán de engañar a esa realidad pretendiendo olvidar la presencia de la cámara sólo logra un ambiente de fingida espontaneidad entre los "actores" que entran en cuadro dañando de manera considerable el trabajo realizado por el director. La esposa del pintor, María Moreno, se equivoca cuando al hablar de su intervención en el film afirma que "es lo que hubieramos hecho sin la cámara delante. Nuestra forma de hablar o las cosas que comentamos están a un milímetro de la realidad"[623]. Eso, evidentemente, hubiera sido lo ideal. Pero el equipo de producción de esta película ha subestimado totalmente el inmenso poder de la cámara sobre el hombre. Es más, puede decirse que hay tres tipos de reacciones cuando la cámara apunta a una determinada víctima con su mirada. Una, que ésta se crezca y la enamore. Serían los casos típicos de seres más o menos afortunados como Marilyn Manroe o Marlon Brando. La segunda, que la víctima logre adoptar una postura de naturalidad salvando con dignidad el ataque. Para

[623] Declaraciones de María Moreno, *El Mundo*, 6/5/1992.

fortuna de Erice, Antonio López, eje de su trabajo, se encuentra en este supuesto, llevando el pintor en todo momento una relación con el despiadado ojo que le observa que para sí quisieran muchas personas que se dedican al arte dramático. Por último, la reacción más frecuente es la de disminuirse progresivamente, quedarse rígido y convertir el comportamiento habitual en una patética mezcla de torpeza, ansiedad y falsa apariencia de normalidad que sólo sirve para aumentar esa desagradable sensación de ridículo que poco a poco ha ido apoderándose del ambiente. Viendo en el film a María Moreno y sobre todo, inolvidable, a Enrique Gran, se comprenderá con facilidad lo que aquí se está diciendo.

Pero en lo más importante, el seguimiento del proceso creativo de López, Erice no falla y deja un delicado testimonio para la posteridad. El inicio de su tarea se asemeja, como el propio cineasta a declarado en alguna entrevista, a la labor de un cazador que va a preparar una trampa para atrapar a su presa. En efecto, López escenifica un complicado ritual frente al árbol antes de lanzarse a inmortalizarlo en el lienzo. La colocación del caballete, su posición frente al modelo incrustando unos clavos en el suelo que le servirán de referencia, los cordeles que van a configurar el espacio, al igual que las marcas en las hojas y frutas, son los preparativos de esa "caza" o más bien de ese viaje que van a emprender el cineasta y el pintor a través de la vida del membrillero. La primera obsesión será centrar la composición y distribuir a partir de ahí todos los elementos. No parece casual que un momento dado, Antonio López y Enrique Gran contemplen extasiados una reproducción del fresco del *Juicio Final* en la capilla sixtina donde Miguel Angel centra en la composición un Dios colérico que ordena con el furor de su brazo alzado el remolino humano que le rodea atemorizado.

El siguiente paso, y el más importante, será la lucha para atrapar la luz posada sobre los membrillos. La obsesión de Monet para captar los diferentes estadios de luz sobre la fachada de la catedral de Rouen se reproduce aquí de una manera más radical porque llega un momento en que la fugacidad de la impresión de los rayos de sol y los cambios de tiempo llevan a abandonar la pintura ante la imposibilidad de plasmar esa realidad. A partir de este fracaso, López intentará el dibujo del árbol, un plan también frustrado por el inevitable

paso del tiempo, tema clave, por otra parte, en la filmografía de Erice. La caída de la fruta, su ocultamiento tras las hojas y posterior maduración, harán abandonar definitivamente el cuadro. La caza ha terminado. Al final, el pintor descansa en el interior de la casa y viaja en un sueño que le ha llevado a emprender esta obra. Mientras, la cámara en la noche se pone en funcionamiento y filma las frutas podridas. El cine ha llegado a ese terreno vedado al pincel, ha atrapado "el movimiento real, la transformación vertiginosa de los frutos, el proceso de su putrefacción..."[624]. La vieja discusión entre las limitaciones y posibilidades del cine y la pintura revivida en una obra original, arriesgada y hermosa en su radicalidad.

En el Festival de San Sebastián durante el mes de septiembre no hay presencia de producción vasca dentro de la Sección Oficial. Pedro Olea, viejo protagonista de los duros inicios de esta cinematografía, inaugurando fuera de concurso el certamen presenta su último film, *El maestro de esgrima*, una interesante intriga policíaca ambientada en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVII donde el romanticismo, el sentido de decadencia y el buen pulso narrativo se dan la mano produciendo un film sólido, efectivo y logrado. El retiro en la capital del Estado tras *Bandera negra*, su última incursión en la aventura del cine autonómico, no ha dejado sin trabajo a este autor. En 1989 realiza, al igual que Uribe, un capítulo para la serie televisiva europea *Sabbath*. Este, que va a llevar el título de *El cura de Bargota*, es una revisitación de los mitos de la brujería vasca, sólo que al contrario de la seriedad de *Akelarre*, Olea opta ahora por un tono casi de comedia al narrar las aventuras de este famoso cura navarro de la edad media. En 1991 realiza *El día que nací yo*, para mayor gloria de Isabel Pantoja y al año siguiente *El maestro de esgrima*, película seleccionada para la Academia de Cine entre 26 obras para representar a España en la gala de los Oscar. No es extraño que Olea, en plena racha triunfal tras su nefasta experiencia con los responsables de Cultura de Gasteiz, al

[624] Declaraciones de Víctor Erice hechas a Jose Luis Guarner en Madrid el 23 de julio de 1992, en una hoja informativa sobre la película publicada por los cines Alphaville de Madrid.

presentar su última película en Barakaldo declarara su pesar por "haber perdido mucho tiempo por hacer cine vasco"[625].

Los únicos rastros de producción autonómica presente en San Sebastián se verán a través de la Maratón de Cine Vasco. Recientes largometrajes como *Vacas*, *Offeko maitasuna* y *Cómo levantar 1.000 kilos* retornan a la pantalla para curiosidad de los cinéfilos del solar. Se aprovecha también la ocasión para presentar al público por primera vez dos cintas de la productora Igeldo. Se trata de *Álbum de familia*, dirigida por Luis Galvao y *Amor y deditos del pie* de Luis Rocha. Ambas películas, además de seguir con la política de coproducción con otros países iniciada por Igeldo y apoyada sin reservas por el Gobierno Vasco -*Loraldia* y *El invierno en Lisboa* son una muestra reciente-, rompiendo con el espíritu inicial de la política institucional de favorecer la creación en el país y desde el país, se han caracterizado, como sus predecesoras, por la nula repercusión entre los espectadores y la crítica del Estado.

En *Album de familia* participan varias productoras (MGN Filmes, Impala, Jet Films, Samsa, RTP, además de Igeldo Z.P.), que cuentan con la ayuda del Gobierno Vasco (10 millones de pesetas) y los fondos de Euroimages. Luis Galvao, un cineasta portugués con títulos en su carrera como *Libertad para Jose Diogo*, *La confederación* y *La vida es bella*, lleva a la pantalla la novela de Mario de Sa carneiro *O incesto*. En la película se narra le extraña relación que surge entre Miguel, un fotógrafo, y su hija Ofelia, fruto de la unión con Lea, una artista de circo. La negativa de ésta a dejar su vida nómada para instalarse y fundar una familia lleva a un trastornado Miguel, primero, a raptar a la niña y utilizarla para atraer a la madre y después, al no ver cumplido su objetivo, a suplir en su corazón a la hija por la madre depositando en Ofelia todo el amor acumulado hacia Lea.

El film se nutre ante todo de una excelente banda sonora, de momentos llevados con auténtico talento y sensibilidad, de una armoniosa integración del tiempo presente y el pasado a través de una perfecta utilización del flash-back y de dos excelentes interpretaciones a cargo de Joaquim de Almeida -

[625] Declaraciones de Pedro Olea, *El Mundo del País Vasco*, 6/2/1993.

gracias a ella logró el premio al mejor actor en el Festival de El Cairo en 1991- y de María de Madeiros, una actriz portuguesa que saltó a la fama al interpretar a Anaïs Nin en la detestable cinta de Philip Kauffman, *Henry and June*. Por desgracia, también son numerosos momentos más fallidos en los que el apasionamiento del relato pierde el rumbo y se instala en estado de bloqueo patente en ciertas intervenciones de Paola Dominguín, que da vida a Lea. El film no logró estrenarse en el Estado Español hasta julio de 1993, pasando por la cartelera con discreción. Datos de 1993 del Ministerio de Cultura arrojan una cifra, 141.350 pesetas de recaudación, que sólo puede calificarse de patética.

Lo mismo le ocurrió a *Amor y deditos del pie*, coproducción franco-española-portuguesa con participación de las productoras Impala, Jet Films, MGN Filmes, Chrysalyde e Igeldo Z.P. y subvención del Gobierno Vasco por valor de 20 millones de pesetas. Este nuevo estreno "clandestino" -160.775 pesetas de recaudación en 1993- narra una historia de amor en Macao, a finales de siglo XIX, ambientada en un mundo colonial, -la ciudad cristiana-, rodeado de un hábitat de miseria, -la comunidad china-, con el que no existe el contacto. En la ciudad cristiana un grupo de amigos capitaneados por Francisco viven despreocupadamente burlándose con descaro de todo lo que les rodea. Pero una de las bromas preparadas por éste será demasiado pesada y toda la comunidad se pondrá en contra del autor que, abandonado por sus amigos y apaleado por las víctimas de su arrogancia, acabará viviendo como un mendigo entre los chinos. Con el tiempo Victorina, una muchacha de cierta popularidad en Macao por su carácter solitario y arisco, -en su momento no se libró de las ofensas de Francisco-, convertida ahora en una hermosa y decidida joven, encuentra en las calles al joven hecho un despojo humano y decide llevarlo a su casa para cuidarlo. La piedad de Victorina y la relación de amor que surge entre los dos redimirá de algún modo la vacía vida llevada hasta entonces por Francisco.

Como en *Album de familia* es patente la irregularidad de la propuesta en esta película portuguesa. Al indudable interés de la historia le acompaña un tratamiento cinematográfico poco inspirado, sin ritmo -la resolución final de la historia llega de pronto y se va cuando todavía el espectador está esperando

un clímax que ayude al relato a morir dignamente- y con una ausencia total de fuerza, algo imprescindible al enfrentarse a una temática de exacerbado romanticismo como ésta. Joaquim de Almeida, de nuevo, y Ana Torrent, llevan el peso interpretativo de la película, uno de los aspectos por otra parte, más logrados del film de Luis Rocha.

1993 va a seguir almacenando importantes éxitos a pesar del empecinamiento del Gobierno Vasco en negar ayudas a los cineastas más talentosos que hay en estos momentos en Euskal Herria. De hecho, el año no puede empezar mejor tras el estreno el 3 de febrero de *Acción mutante*. La dirección de este sorprendente film corre a cargo del debutante Alex de la Iglesia, un director bilbaíno que había cobrado justa fama por hacerse cargo de la dirección artística de *Todo por la pasta*, por realizar la misma labor en un cortometraje salvajemente gore, genial e injustamente olvidado, dirigido por Pablo Berger y titulado *Mama* (1988) y por la dirección de *Mirindas asesinas* (1990), un cortometraje en blanco y negro, convertido ya, justamente, en obra de culto para los cinéfilos amantes del género fantástico.

Ante la acogida que goza su primer corto, Alex de la Iglesia decide seguir probando suerte y planea otro proyecto en formato de cortometraje. Se titula *Piratas del espacio*. Pero el plan inicial da un giro radical al mostrarse la productora de Pedro Almodóvar interesada en el guión y convencer al joven cineasta vasco de que es más rentable realizar un largo que un corto. Así nace *Acción mutante*, un film de ciencia ficción insólito en el panorama cinematográfico español, con una relación entre presupuesto y resultado que hubiera hecho temblar de envidia al mismo Roger Corman[626].

[626] El presupuesto del film se eleva a 350 millones de pesetas y la subvención inicial del Ministerio de Cultura se eleva a 100 millones. También TVE colabora en la película. El Deseo, la productora de Pedro Almodóvar, aporta un 80% del presupuesto mientras que la productora francesa Ciby 2.000 da el 20 %. El apartado de efectos especiales se lleva 50 millones excelentemente amortizados. Y es que los efectos mecánicos (explosiones, humo, viento) son recreados por los encargados de estas labores en *Delicatessen*, el maquillaje es de Poli Cantero (*Alien III*) y las maquetas de Emilio Ruiz, uno de los mejores en su trabajo y con títulos a sus espaldas como

La trama, escrita entre Jorge Guerrikaechevarria y Alex de la Iglesia, sitúa la acción en el siglo XXI, en una Tierra demacrada por la contaminación y los desastres nucleares y dominada por "niños bonitos hijos de papá". Un grupo de minusválidos, militantes de una organización armada llamada Acción mutante, resentidos contra este sistema de culto al cuerpo que les reprime como seres inferiores, están en guerra contra la sociedad. La presentación del grupo de terroristas no tiene desperdicio. MA, un individuo dotado con "uno de los coeficientes más bajos del planeta". El chepa, "enano jorobado, judío, masón, comunista y presuntamente homosexual". El manitas, un poliomelítico con las manos atrofiadas. Alex y Juan Abadie, siameses unidos por el tronco -absolutamente genial la escena en que Alex intenta conquistar a Patricia y le pide a Juan que se vaya porque necesita intimidad-. Quimicefa, siempre a bordo de un pequeño platillo volante adosado a su cintura que sustituye a sus piernas y Yarritu, el líder de la banda, con medio rostro cubierto por una rejilla metálica. Una auténtica parada de los monstruos que hubiera hechizado a la sensibilidad enfermiza de Tod Browning. Tras una larga historia de atentados contra "personalidades destacadas por su físico, estamentos relacionados con la salud pública y bancos de semen" secuestran a Patricia Orujo, -remedo de Patricia Hearts, síndrome de Estocolmo incluido- hija de un empresario que monopoliza la industria del pan

---

Patton, *Conan* y *Dune*. Mención aparte cobran por su excelente labor J.L. Arrizabalaga (dirección artística), el imaginativo vestuario de Estibaliz Markiegi, la fotografía de Carles Gusi y el montaje de Pablo Blanco. El rodaje se realizó en doce semanas, iniciándose a finales de abril de 1992 y se localizó en Erandio, Madrid y Bardenas de Navarra.

Acción mutante no es una obra producida en el País Vasco y tampoco cuenta con subvención alguna de las instituciones autonómicas. En un hipotético catálogo sobre el "cine vasco" de los noventa esta obra brillaría por su ausencia. Pero aun siguiendo la teoría de "cine vasco" como cine producido en Euskadi como base para la realización de esta investigación sería absurdo no mencionar aquí esta obra hecha por vascos, y con tanta relación con el movimiento cinematográfico que sacude hoy las frías tierras del norte.

El éxito de taquilla del film es incuestionable. Las cifras del año 93 ofrecidas por el Ministerio de Cultura colocan al trabajo de Alex de la Iglesia en 5ª posición con 160.377.575 pesetas de recaudación.

integral exigiendo un elevado rescate por ella, a pagar en el cercano planeta Axturias al cual se dirige rauda la "Virgen del Carmen", nave espacial de los mutantes.

Si alguien esperaba un film de ciencia ficción buscando profundizar más en la lírica y profunda brecha abierta por Kubrick con *2001: Una odisea del espacio* se ha equivocado decididamente de sala[627]. Con solo leer la sinopsis, es ya más que evidente que lo que le espera al espectador es una auténtica gamberrada sideral mejor o peor hecha. Lo sorprendente, teniendo en cuenta la nula base para hacer este tipo de cine en el país, es que *Acción mutante* está inmejorablemente realizada. El manejo de la cámara no tiene nada que envidiar al exhibido por sus paisanos Medem, Urbizu y Bajo Ulloa e incluso se permite composiciones que dejan ver con nitidez primer plano y fondo, explorando la profundidad de campo como el joven Welles de *Ciudadano Kane*. El sentido de encuadre en de la Iglesia es perfecto. El ritmo es violento, ágil, especialmente concebido para no aburrir al espectador. El devenir de la acción, plagado de traviesos guiños al mundo del cine y del comic -casi se podría decir que *Acción mutante*, como muchas secuencias de *Akixo* o *Todo por la pasta*, es un comic dotado de movimiento-tiene en todo momento un regusto amargo de humor negro y de comedia absurda que provoca la

[627] Lo mismo vale para el cinéfilo con pasiones políticas. *Acción mutante* viene a confirmar de manera contundente, no ya que la época de dejar la impronta del problema político en toda película que se produjera en Euskadi ha pasado, pues los primeros pasos en ese sentido ya los había dado Urbizu con *Tu novia está loca* en 1987, sino el ambiente de burla hacia temas que pocos años antes eran sagrados. El secuestro, las acciones de un grupo armado o el síndrome de Estocolmo, son claras referencias al País Vasco de hoy. Pero el tratamiento es de una ironía que roza la crueldad mental. Que nadie espere ver pintadas en las paredes con los lemas de rigor como "ETA herria zurekin" o "Gora Euskadi Askatuta". En el film, la pintada que resume los objetivos de los mutantes es "El muñón es bello". Los puntos de la alternativa KAS no aparecen por ningún lado. La única propuesta política que exige en un momento Yarritu es "no queremos oler bien, no queremos adelgazar". No hay abertzales contra españolistas. En el siglo XXI, en la galaxia vasca "todo el mundo es tonto o es moderno". Los subversivos no son ni una cosa ni otra, son mutantes. Hay que insistir en que los tiempos están cambiando. En todos los sentidos.

carcajada porque detrás de todo el entramado hay un cerebro realmente ingenioso.

Si Alex de la Iglesia guarda alguna similitud con alguno de sus ilustres compañeros de generación -ellos defienden con toda razón sus más que evidentes diferencias en cuanto a concepción cinematográfica- es con el Urbizu de *Todo por la pasta*. No en vano, ambos trabajaron juntos en esa cinta. *Acción mutante* tiene el mismo ritmo trepidante que el film de Urbizu. A ambos les une idéntica afición por la violencia -más irreal, como ya se ha dicho antes, en el film de Alex de la Iglesia-. De hecho, si la acción de *Todo por la pasta* culminaba en el brutal tiroteo dentro del garito de Casares, *Acción mutante* finaliza en una escena de violencia similar en un bar del planeta Axturias, local imaginario que tiene un poco de antro del casco viejo pamplonés en plenos Sanfermines y Saloon de Dodge City, ciudad sin ley. Además, las dos cintas poseen ese afán por dotar a la historia de un humor que la coloque cerca del reino de la comedia -más acusado también en *Acción mutante*- y en ambas el remolino que se genera de sentimientos y deseos humanos llevan a un sinfín de traiciones, asesinatos y engaños que no se detiene hasta el final, cuando todo el mundo ha sido eliminado y sólo dos o tres personajes permanecen vivos, esperando con ansiedad que los últimos títulos de crédito desfilen por la pantalla y que las luces se apaguen para seguir devorándose hasta agotar el último aliento.

Se le puede reprochar al film, -otra coincidencia con *Todo por la pasta*-, que el director, tras el enorme esfuerzo realizado por entretener en todo momento al espectador y por firmar una obra plena en su hechura técnica, olvide dotar a su trabajo de un sentido más profundo, de algo que permita que ráfagas de imágenes se acerquen al cerebro mucho tiempo después de haber disfrutado de la exhibición de la película. En todo caso el logro de Alex de la Iglesia es incuestionable. Acción, habilidad, ingenio, una creación de ambientes y de efectos especiales difíciles de mejorar y un talento innato para la dirección de actores, se unen para festejar otro milagro creado por los cineastas vascos de los noventa[628].

[628] Es digno de mencionar el excelente rendimiento que el director saca de sus actores, muchos de ellos vascos. Antonio

En mayo, Julio Medem presenta en Cannes su segundo largometraje que lleva por título *La ardilla roja*. El debut no puede ser más esperanzador, ya que el director vasco consigue en el certamen francés el Premio de la Juventud. El estreno comercial, precedido de la expectación generada a partir de este galardón y del prestigio ganado en *Vacas*, llega el 24 de abril. *La ardilla roja* no puede definirse, al igual que *Acción Mutante*, como "cine vasco" propiamente dicho, ya que las fuentes de financiación nacen lejos de Euskal Herria. El film, rodado en el otoño de 1992 en Madrid y San Sebastián, contó con un presupuesto de 200 millones de pesetas y una subvención del Ministerio de Cultura cifrada en 65 millones de pesetas. La productora que llevó adelante el proyecto fue Sogetel.

En este trabajo, Medem propone en clave de comedia dotada de ese extraño sentimiento romántico ya presente en *Vacas*, una historia de amor entre una pareja, marcada desde su inicio por un juego de mentiras que sólo se desbaratarán al final con la aparición del marido real de la protagonista. Una historia de mentiras, disimulos, miradas cómplices y enfrentamiento de bandos, en el que los hombres intentan dominar inútilmente a las mujeres. La acción arranca cuando Jota, (interpretado con brillantez por Nacho Novo) un cantante de rock que ha sido abandonado por su novia, golpea con violencia la barandilla que le separa del mar, intentado reunir el coraje suficiente para lanzarse a las olas y suicidarse. En ese momento, Sofía (al ver en el papel a Emma Suárez no es difícil comprender por qué se ha convertido en la musa inspiradora de Medem) sufre un accidente de moto en el mismo lugar y queda amnésica. A partir de ese momento, Jota la engañará haciéndole creer que los dos son novios y la llevará a un cámping para intentar moldear una mujer a imagen y semejanza de sus deseos.

Resines, en el papel de Yarritu, está tan inspirado como en su papel de policía en -otra coincidencia- *Todo por la pasta*. Alex Angulo, especialmente brillante en *Tu novia está loca*, aquí vuelve a dar un recital para la gran pantalla. Karra Elejalde se consolida como el actor más interesante de Euskadi en la actualidad. Igualmente, el siempre eficiente Ramón Barea, la actriz francesa Frédérique Feder, Saturnino García, Juan Viadas, Jon Gabella -el inolvidable Akixo-, Fernando Guillén y muchos secundarios más, rayan a una altura envidiable. Ellos tienen mucha culpa del gran éxito de la película.

Tras este primer engaño, el sueño machista por excelencia de dominación de la mujer, se va hilando una mentira tras otra, llegando un momento en que no se está muy seguro de quién engaña a quién. El mundo del cámping ofrece todas las posibilidades de parejas, todo un paisaje para la batalla de sexos donde los más fuertes dominarán a los más débiles. Jota y Sofía -rebautizada por Jota como Lisa, el mismo nombre de su primera novia a la que Sofía ha de reemplazar- forman el prototipo de la pareja liberal, frente a la pareja formada por sus vecinos, el taxista impresentablemente machista y su esposa. La simpleza un tanto esquemática de los trazos apuntados para describir sus personalidades se salva gracias a la actuación de Karra Elejalde y de María Barranco. Pero si la tiranía del taxista sobre su mujer es evidente, lo que intenta Jota con Sofía es en el fondo lo mismo, una variante de dominación más "civilizada" si se quiere.

En esta lucha permanente y despiadada, Medem juega con la figura de la ardilla, un animal íntimamente relacionado con la mujer y que simboliza "el juego, la astucia, la artimaña"[629]. Esta rebelión de lo débil frente a la fuerza bruta a través de lo escurridizo, de la argucia, se hace patente a lo largo de todo el film. En Sofía es evidente. Deja a Jota llevar la voz cantante, pero es ella la que controla toda la situación. Cuando al final del film aparece su marido Félix, el tercer personaje en discordia, -una mezcla brutal del despotismo del taxista y del apasionamiento romántico de Jota, pero todo elevado a unos grados que acercan a la locura- Sofía se escurrirá como una ardilla del duelo entre los dos machos para volver a atraer al final al que realmente le interesa, Jota. Pero el complot de mujeres es claro en todo momento en el cámping. Sofía y la pequeña hija del taxista se guiñan los ojos para hacer creer a su hermano que realmente ha logrado hipnotizar a la niña. Cuando el taxista se queja de que a la ensalada le falta sal, su esposa y Lisa se las ingenian para llamar su atención, distraerle y en ese descuido, aprovechar para completar el condimento.

Pero lo que hace realmente interesante el trabajo de Medem es de nuevo el tratamiento fílmico adoptado. La poética

[629] Declaraciones de Julio Medem, *Fotogramas*, noviembre de 1992, núm. 1791, pág. 111.

fusión del mundo real con una atmósfera onírica, el original manejo de la cámara y el acierto al dar siempre con el ángulo adecuado, el sentido del encuadre, la originalidad en la composición de la imagen, la impecable labor desarrollada en el montaje, la íntima relación entre la maravillosa música de Alberto Iglesias con la narración -al igual que sucedía en *Vacas*-, y el trabajo con los actores, son aspectos que ayudan a la creación de un film que responde con creces a las expectativas creadas tras el primer largometraje de Medem. El público supo agradecer este derroche de sensibilidad y la película ha llegado a recaudar 73.482.487 pesetas colocándose en la posición nº 10 entre las películas más taquilleras en el Estado durante 1993.

En septiembre la actividad cinematográfica prosigue su marcha triunfal. Juanma Bajo Ulloa presenta en el Festival de Venecia dentro de la sección "Noche veneciana" su segundo largometraje, *La madre muerta*. El film va a ser acogido con entusiasmo por el público italiano. La consagración definitiva de la cinta se hará realidad pocos días después al lograr el Premio al Mejor Director en el Festival de Montreal. De nuevo el cineasta alavés, como ya hiciera en obras anteriores, propone una historia que tiene mucho de cuento terrorífico poblado de personajes que se adentran en un laberinto de pesadilla del que no podrán salir jamás. La trama del film se inicia con el asesinato de una mujer por un maleante -Ismael López de Matauko (Karra Elejalde)-, que ha penetrado en su casa para robar. La hija de la víctima, -Leire, Ana Álvarez, todo un hallazgo- único testigo del crimen, es también herida en la cabeza por un disparo, quedando para siempre condenada a vivir en estado vegetal. Años después, el asesino, que vive junto a una mujer en un viejo caserón abandonado, encuentra de nuevo a la muchacha y la rapta para deshacerse de ella. Pero es entonces cuando la inocencia de Leire genera el conflicto en el alma de Ismael, un hombre confundido entre sus deseos de cerrar definitivamente su crimen y la fascinación por ese ser tan extraño y diferente a él.

Toda la violencia latente en películas como *Alas de mariposa* o *El reino de Víctor*, la mayoría de las veces pobremente resuelta en su recreación física, se convierte aquí en la protagonista absoluta del film. Parece que Ulloa está dispuesto a demostrar que ha aprendido de los errores propios

de un cineasta autodidacta y que ya es capaz de realizar peleas, asesinatos o palizas con absoluta corrección. Desde luego, lo consigue. La impresionante escena inicial con Ismael apuntando al rostro de la niña, rota por un fogonazo de luz y sonido, la discusión entre Ismael y su compañera, zanjada al estrellarse la cabeza de Maite contra el cristal de la puerta, la iracunda entrada en el hospital de Ismael con enfermeros volando por los aires a su paso o la brutal muerte del dueño del bar tras un intrascendente cambio de impresiones con el feroz protagonista, nada tienen que ver, en su resolución, con la violación de Ami o la pelea a muerte final de *El reino de Víctor* y aportan a *La madre muerta* un irreal y espectacular ambiente sangriento.

El trabajo de Bajo Ulloa vuelve a demostrar la facilidad de la nueva generación de cineastas vascos para impactar al espectador con un especial talento en la creación de imágenes, más allá de lo que se esté narrando. Este virtuosismo en el manejo de la cámara, la maravillosa fusión entre la música de Bingen Mendizábal con lo que se está mostrando[630], el impecable trabajo con los actores y la sorprendente fuerza que desprende cada plano de la película contribuyen a sostener la cinematografía vasca en el primer lugar dentro del cine que se viene realizando en el Estado en estos años y compensa sobradamente el absurdo y penoso contencioso que ha venido arrastrando el cineasta con el Gobierno Vasco durante el rodaje del film[631]. La reacción del público a la propuesta del

[630] La importancia de la banda sonora en este trabajo y en especial en el cine de Bajo Ulloa -lo mismo puede decirse de Julio Medem- queda reflejada en estas declaraciones del cineasta alavés al hablar de la concepción de la película: "En este filme sabía perfectamente que la música era una parte esencial. De hecho, la banda sonora se grabó antes de rodar y me fijé mucho en ella a la hora de construir las imágenes. Mi cultura musical es, seguramente, más amplia que la cinematográfica. En *Alas de mariposa* los silencios me preocupaban mucho más que la música, pero *La madre muerta* es una fusión entre lo musical y lo visual. (Declaraciones de Juanma Bajo Ulloa, *El Mundo*, 15/12/93).

[631] En la segunda parte de este estudio se ha comentado ya el problema existente entre Bajo Ulloa y el Gobierno Vasco por el premio otorgado en el Festival de San Sebastián a *Alas de mariposa* (ver nota 174). El conflicto, lejos de acercarse a una posible salida beneficiosa para ambas partes, se

director alavés ha proporcionado por ahora una digna recaudación en taquilla. Los datos del ICAA correspondientes al primer cuatrimestre de 1994 cifran en 35.421.859 pesetas los beneficios cosechados por *La madre muerta*.

A finales de septiembre el Festival de San Sebastián sirve de escaparate para la producción vasca otro año más. El día 22, además de la Maratón de Cine Vasco donde se puede contemplar el primer largometraje de Arantxa Lazkano, *Urte ilunak-Los años oscuros*, los mediometrajes *Detrás del tiempo* de Mirentxu Purroy, *El ojo del fotográfo* de Iñaki Dorronsoro e *Ignatius de Loyola* de Gregorio Muro, en la Sección Oficial se estrena *Dollar Mambo*, una coproducción hispano-mexicana en la que participa Euskal Media con un presupuesto de un millón de dólares y la participación de varias productoras para salir adelante, entre ellas Igeldo ZP. Dirigida por el prestigioso realizador mexicano Paul Leduc, prosigue el tono vanguardista ya exhibido en su obra anterior *Latino bar*, un film sin diálogos, basado ante todo en el poder de la imagen. Leduc insiste en dotar a su cine de un tratamiento arriesgado y en *Dollar Mambo* propone una historia en la que denuncia la invasión norteamericana de Panamá, localizando la acción en un cabaret donde se suceden los números musicales. Sin diálogos,

---

radicaliza con el paso del tiempo. En diciembre de 1993, el cineasta alavés declara a un medio informativo que "gracias al Gobierno Vasco y al Ayuntamiento de Vitoria, *La madre muerta* será mi última película". (Declaraciones de Juanma Bajo Ulloa, *El Mundo*, 29/12/93.) El director alega la imposibilidad de involucrarse en más proyectos ya que el pleito que mantiene con Euskal Media y la negativa del Ayuntamiento gasteizarra de hacerse cargo de las facturas a las que se comprometió durante el rodaje de la película han llevado a su productora a un callejón sin salida.

Sin embargo, la situación cambia a partir de la sentencia dictada por el Juzgado de Primera Instancia Nº 5 de San Sebastián, que a finales de abril del 94 decide que la filosofía de la sociedad pública para no pagar la dotación del premio no quedaba reflejada con suficiente claridad en las bases del Festival por lo que Ulloa tenía razón al negarse a que Euskal Media participase como coproductora en *La madre muerta*. Así, en mayo, una vez satisfecha la deuda del Gobierno Vasco con el director alavés, éste declara que "los 32 millones de pesetas que hoy me ha tenido que pagar Euskal Media cambian mis planes y dentro de poco podré realizar otra película" (Declaraciones de Bajo Ulloa, *El Mundo*, 7/5/94).

encuadrando la obra dentro del género musical, Leduc que se había basado para desarrollar la trama en un hecho real acaecido en abril de 1990 -el asesinato de una joven panameña perpetrado por unos marines del Ejército de los Estados Unidos- sorprende de nuevo con una obra indudablemente original en su punto de partida pero bastante discutible en sus logros finales. También participa la productora de Ángel Amigo en *La gente de la Universal*, coproducción con capital búlgaro, colombiano y español presentada en la sección Zabaltegi. Dirigida por Felipe Aljure, el autor ha pretendido sorprender al espectador viajando a través del peligroso terreno de la comedia negra y del esperpento. Sin embargo, la crítica saludó más bien con desprecio los frutos cosechados por Aljure[632].

En octubre tiene lugar el estreno comercial del largo presentado en la Maratón de Cine Vasco, *Los años oscuros*. El film es financiado por la productora navarra de José María Lara, un profesional que a pesar de debutar en el campo del largometraje con esta película, posee una larga experiencia en la realización de cortos, siendo en los últimos años el motor de la, por otra parte, raquítica producción cinematográfica en la Comunidad Foral de Navarra. Con un presupuesto de 143 millones de pesetas (la película cuenta con la ayuda de Euskal Media y una aportación de 45 millones del Ministerio de Cultura) Arantxa Lazkano se lanza a un arriesgado proyecto que

[632] Así iniciaba su escrito Teresa Flaño: "*La gente de la Universal* se presenta en la publicidad como una comedia negra. Pero poco de negro tiene si a género cinematográfico se refiere, y si opta por lo negro como humor, tampoco se acierta". Teresa Flaño, "Crítica de *La gente de la Universal*", *Diario Vasco*, 24/9/1993. Más contundente se muestra el crítico de *El Mundo*. Una fugaz lectura de su crónica revela con claridad la penosa impresión que le ha causado el film de Aljure: "Sutileza es precisamente la palabra que pronunciada durante el rodaje de *La gente de la Universal*, hubiese causado el efecto de un crucifijo en un congreso de vampiros. Todo resulta obvio, elemental y voluntariamente zafio en esta insólita coproducción hispano-búlgaro-colombiana. Comedia negra la llaman sus autores, quizá porque los personajes (...) compiten en mezquindad, grosería y sordidez. Y es que con lo "negro" sucede que si se te va la mano se te puede quedar en "marrón". Y en esta película a todos se les ha ido la mano. (...) Francisco Moreno, *El Mundo*, 24/9/1993.

pretende mostrar el País Vasco de la posguerra a través de los ojos de una niña que crece en ese ambiente de represión política y frustración social general. Y es que no es sólo, -y aquí radica gran parte del mérito de esta obra-, el poder español el que amarga la existencia diaria de una niña incapaz de entender el absurdo mundo creado por los mayores. Es también su propio padre, un nacionalista incapaz de reunir el valor suficiente para combatir al franquismo, el que reprime con brutalidad a su hija para olvidar de algún modo su frustración.

Película dotada de una emotiva carga de sensibilidad, sincera en su concepción, certera en la ambientación de esa podredumbre que invade los ambientes habitados por la represión militar, aunque irregular en su trazado constructivo, *Urte ilunak* presenta a una cineasta que puede deparar muchas sorpresas a poco que se le sigan brindando nuevas oportunidades de rodar. Las cifras de recaudación en 1993 arrojan, por desgracia, una cantidad de dinero -2.682.226 millones de pesetas- que delata el escaso interés que ha despertado el film entre el público.

En 1994 se van perfilando los proyectos que van a poblar las pantallas los próximos meses. La prensa destaca de nuevo la marginación a los mejores cineastas vascos del momento por parte de Euskal Media mientras, por fortuna y penetrando por completo en el reino de la paradoja, es el Ministerio de Cultura el que hace posible la continuidad de ilustres nombres de la escena vasca como Uribe, Medem, Armendáriz, Bajo Ulloa, Urbizu o Ezeiza.

Enrique Urbizu, alejado desde *Todo por la pasta* de la producción vasca, estrenaba en febrero de 1994 la comedia *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* basado en una novela de Carmen Rico Godoy, secuela del olvidable estreno de Ana Belén en el campo de la dirección con *Cómo ser mujer y no morir en el intento*. Tras esta tercera película, tan falta de interés en su línea argumental aunque por lo menos con un cineasta que sabe lo que se hace tras la cámara, es inminente el estreno del cuarto título de este interesante autor, *Cuernos de mujer*, otra entrega sobre una novela de la Godoy con la importante cobertura productora de Andrés Vicente Gómez. En el Festival de San Sebastián se ha presentado la última película de Imanol Uribe, *Días contados*, cinta en la que el Ministerio de Cultura

ha contribuido con 70 millones de pesetas. No parece una mala inversión, teniendo en cuenta que Uribe con esta brillante historia de amor se ha llevado la Concha de Oro del certamen, siendo el tercer vasco, tras Armendáriz y Bajo Ulloa, que se hace con este galardón.

Conflictiva se presenta la inauguración de la nueva fórmula de planes bienales -paquetes de tres películas a realizar en un máximo de tres años- para la producción propuesta desde el Ministerio de Cultura. La prensa destaca a principios de junio del 94 que de los 750 millones iniciales se conceden 485 millones a cineastas y productoras radicadas en la periferia, y con un claro acento vasco. Así, para Pedro Costa P.C. y Atrium Productions que van a producir las próximas películas de Juanma Bajo Ulloa (*El manso*) y de Enrique Urbizu (*El crimen del cine de oriente*), además de *Una tumba con vistas* del propio Pedro Costa recaen 165 millones de pesetas. Igeldo Z.P. la productora de Ángel Amigo consigue 120 millones de pesetas para los proyectos *Maité* de Carlos Zabala y Eneko Olasagasti, *Todo está oscuro* de Ana Díez y *Señales de fuego* de Luis Rocha. Lan Zinema, la productora bilbaína de Ortuoste y Rebollo y Sendeja Films logran también 120 millones de pesetas para *Angel y Bruno* de Ernesto del Río, *Calor* de Javier Rebollo y *El que quiera peces* de Juan Ortuoste.

Una semana después se conocen más detalles sobre las ayudas del ICAA y de nuevo Euskadi es protagonista. De los 400 millones que el Instituto destina a nuevos proyectos, Julio Medem, Antton Ezeiza, Imanol Arias y Montxo Armendáriz reciben 225 millones de pesetas, acaparando más de la mitad del presupuesto. *Tierra*, el tercer largometraje de Julio Medem, de nuevo producido por Sogetel, contará con 60 millones de presupuesto, lo que constituye la cuarta parte del presupuesto total del filme que se cifra en 251 millones de pesetas. Antton Ezeiza, con *Felicidades Tovarich* recibe del ICAA 55 millones de pesetas, que representa más de la cuarta parte del coste total del film (202 millones de pesetas). El actor Imanol Arias que recientemente se había unido al coro de voces que cuestionan la política seguida por Euskal Media declarando que la sociedad pública "atenta contra los orígenes del cine"[633], recibe para su debut en la realización con *Un asunto*

[633] Declaraciones de Imanol Arias, *El Mundo*, 8/5/1993.

privado 55 millones de pesetas, en un proyecto que suma un coste total de 180 millones y que cuenta con la producción de Creativos Asociados de Radio y TV. Por último, Elías Querejeta recibe 55 millones de pesetas para *Historias del Kronen*, un film a realizar por Montxo Armendáriz basado en la novela homónima de José Ángel Mañas.

Esta encomiable apuesta estatal por el cine que se está haciendo en Euskadi, que ha provocado los recelos de la Fundación Procine, organismo que agrupa a los principales productores del Estado Español, contrasta claramente con las ayudas a la realización otorgadas desde Vitoria vía Euskal Media. Según una noticia de prensa fechada en marzo de 1994, la consejería de Cultura invertiría 40 millones menos en Euskal Media destacando una vez más, las aportaciones para la productora Igeldo Z.P. Además, José María Lara P.C., Lan Zinema, Lotura Films, y M.B. Producciones S.L., son otras de las empresas reseñadas en el medio informativo y que alimentan para el futuro la posibilidad no sólo de realizar largometrajes, sino cortos, documentales e incluso una serie de dibujos animados.

La situación, hoy por hoy, se presta inevitablemente a la ironía. Los directores vascos más laureados ruedan gracias a las ayudas que vienen de Madrid mientras desde Euskadi se les da la espalda sin que se encuentre una explicación posible a la actitud de los responsables de Cultura de Vitoria. Así, los cineastas vascos están conociendo un nuevo exilio madrileño, similar al vivido por la generación de los Erice, Ezeiza, Egea, Olea o Querejeta, cuando el franquismo redujo Euskal Herria a un desierto cultural del que había que escapar si se quería desarrollar con dignidad una carrera artística. Ahora, muchos años después, los restos de aquella aventura, -Olea o Ezeiza-, los miembros más brillantes de la generación de los ochenta -Uribe y Armendáriz- y la nueva generación de cineastas vascos están siguiendo, dramáticamente, aquellos pasos.

Si con Euskal Media se pretendía rentabilizar la inversión, algo al parecer imposible con las subvenciones a fondo perdido, no se comprende que se ignore a cineastas como Bajo Ulloa, Armendáriz, Uribe, de la Iglesia o Medem, directores que se encuentran entre los más taquilleros del cine estatal. A este deterioro evidente en las relaciones

entre los cineastas vascos y Gasteiz, hay que sumar lo delicado de la situación en el Estado con la nueva ley de Carmen Alborch o las repercusiones que en el futuro pueda tener el GATT sobre el audiovisual español y, ojalá no suceda, una ofensiva -lógica, por otra parte- de los cineastas del centro ante la apuesta del ICAA por el cine de la periferia.

En todo caso este sombrío panorama que afecta sobre todo a la infraestructura no puede ocultar el momento dorado en cuanto a la creatividad y el talento cinematográfico que vive Euskal Herria. Quizás haya llegado el momento, dada la incompetencia que está demostrando el Gobierno Autónomo, de olvidarse definitivamente de la procedencia de la financiación para dedicarse tan sólo a disfrutar en las salas de la brillantez artística que exhiben muchos de nuestros directores. Y esperar, mientras tanto, que pronto lleguen tiempos mejores para los vascos.

BIBLIOGRAFÍA

Al seleccionar la presente bibliografía no se ha pretendido, evidentemente, elaborar un listado exhaustivo de libros y artículos capaz de almacenar toda la documentación bibliográfica existente sobre el cine de Euskadi, el cine del estado español o sobre la historia contemporánea vasca. Se trata, tan sólo, de acercar al lector el material utilizado en este trabajo y de orientar futuras indagaciones en torno a este hecho artístico. Las notas que salpican el texto también pueden servir para completar la leve información que se inicia en estas páginas. Del mismo modo, en el Apéndice Documental, las entrevistas realizadas por el autor de este trabajo y la breve selección de textos escritos por personajes vinculados a la producción cinematográfica vasca, contribuirán sin duda a satisfacer la curiosidad del lector interesado en el tema.

Para facilitar la consulta de la bibliografía se han dispuesto los distintos apartados en orden alfabético, exceptuando el último, la selección a la fuerza breve de artículos sobre el cine de Euskadi en prensa y revistas cinematográficas, para el que se ha elegido un criterio cronológico pensando siempre en la comodidad del lector que podrá así realizar la tarea de reconstrucción del fenómeno artístico en el tiempo mientras satisface su afán de adentrarse a fondo en el apasionante mundo del cine del País Vasco.

BIBLIOGRAFÍA.

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

1.1. Temática general.

- AZAOLA, José Miguel de, *El país vasco*, Instituto de Estudios Económicos, Madrid, 1988.

- AZAOLA, José Miguel de, *Vasconia y su destino-La regionalización de España*, Revista de Occidente, Madrid, 1972.

- AZAOLA, José Miguel de, *Vasconia y su destino-Los vascos ayer y hoy* (2 vols.), Revista de Occidente, Madrid, 1976.

- CARO BAROJA, Julio, *Los vascos*, Ediciones Itsmo, Madrid, 1980.

- DAVANT, Jean Louis, *Historia del pueblo vasco*, Elkar, Zarautz, 1980.

- LETAMENDIA (ORTZI), Francisco, *Breve historia de Euskadi*, Ruedo ibérico, París, 1980.

- UGALDE, Martín de, *Nueva síntesis de la historia del País Vasco* (2 tomos), Elkar, Bilbao, 1983.

1.2. Historia moderna y contemporánea de Euskal Herria.

- AGIRRE, Julen, *Operación ogro*, Hordago, San Sebastián, 1978.

- AMIGO, Angel, *Las fugas de Segovia*, Hordago, San Sebastián, 1978.

- ANGULO, José María de, *La abolición de los fueros e instituciones vascongadas* (2 Vols.), Auñamendi, San Sebastián, 1976.

- *ANUARIOS EGIN*, (desde 1982 a 1997), Orain, Hernani.

- BRUNI, LUIGI, *ETA. Historia política de una lucha armada*, Txalaparta Argitaldaria, Tafalla, 1987.

- CELHAY, Pierre, *Consejos de guerra en España-fascismo contra Euskadi*, Ruedo Ibérico, París, 1976.

- COMITE DE ENCUESTA SOBRE LAS VIOLACIONES DE LOS DERECHOS HUMANOS EN EUROPA (CEDRI), *El GAL o el terrorismo de Estado en la Europa de las democracias*, Txalaparta Argitaldaria, Tafalla, 1990.

- CHAHO, Joseph Augustin, *Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos (1830-1835)*, Auñamendi, San Sebastián, 1976.

- DURAN, Manuel, *Martín Villa*, Hordago, San Sebastián, 1979.

- EGAÑA, Iñaki/ GIACOPUCCI, Giovanni, *Los días de Argel-Crónica de las conversaciones entre ETA y el Gobierno español*, Txalaparta Argitaldaria, Tafalla, 1992.

- EGIDO, José Antonio, *Viaje a la nada. Principio y fin de Euskadiko Ezkerra*, Txalaparta Argitaldaria, Tafalla, 1993.

- *EGIN*, *EUSKADI 1977-1982*, Orain, Hernani, 1982.

- *EGIN*, *1977-1987*, Orain, Hernani, 1987.

- ELOSEGI, Joseba, *Quiero morir por algo*, Anai artea, Burdeos, 1971.

- Equipo redactor de Noticias del País Vasco, *Euskadi, el*

último estado de excepción de Franco, Ruedo ibérico, París, 1975.

- ERKIZIA, Tasio/ GARITANO, Martín/ BAIGORRI, Esteban/ CERECEDA, José Luis/ EGIDO, José Antonio/ DE LA CUEVA, Justo, *Euskadi, la renuncia del PSOE*, Txalaparta Argitaldaria, Bilbo, 1988.

- EXTRAMIANA, José, *Historia de las guerras carlistas* (2 Vols.), Haranburu, San Sebastián, 1979.

- GARATE ARRIOLA, Justo, *El carlismo de los vascos*, Auñamendi, San Sebastián, 1980.

- GIACOPUCCI, Giovanni, *ETA. Historia política de una lucha armada (2ª parte)*, Txalaparta Argitaldaria, Tafalla, 1992.

- LETAMENDIA (ORTZI), Francisco, *Denuncia en el Parlamento*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 1978.

- LETAMENDIA (ORTZI), Francisco, *El no vasco a la Reforma*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 1979.

- LURRA, *Burgos: juicio a un pueblo*, Hordago, San Sebastián, 1978.

- PASTOR, Robert, *Apala, de "maldito" a héroe*, Ediciones Vascas, San Sebastián, 1977.

- SERRANO IZKO, Bixente, *Navarra-Euskadi, un debate popular que urge*, Hordago, San Sebastián, 1981.

- TALON, Vicente, *Arde Guernica*, Librería Editorial San Martín, Madrid, 1970.

- URIARTE, Eduardo, 1833. *La insurrección de los vascos*, Hordago, San Sebastián, 1978.

1.3. Varios.

- ARRIBAS, María José, *40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos*, Erein, San Sebastián, 1979.

- AZCONA, Jesús, *Etnia y nacionalismo vasco. Una aproximación desde la antropología*, Anthropos, Barcelona, 1984.

- BARANDIARAN, José Miguel de, *Brujería y brujas. Testimonios recogidos en el País Vasco*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 1984.

- BARANDIARAN, José Miguel de, *Diccionario de mitología vasca*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 1984.

- CARO BAROJA, Julio, *El laberinto vasco*, Sarpe, Madrid, 1986.

- CARO BAROJA, Julio, *Brujería vasca*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 1982.

-NUÑEZ, Luis, *La sociedad vasca actual*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 1977.

- OTEIZA, Jorge, *Quosque tandem...! -ensayo de interpretación estética del alma vasca-*, Pamiela, Pamplona-Iruña, 1993.

-SATRUSTEGUI, José Mª, *Mitos y creencias*, Sendoa Argitaldaria, San Sebastián, 1983.

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL CINE ESPAÑOL.

-ALBERICH, Ferrán, *4 años de cine español*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1991.

-CAPARRÓS LERA, J.M., *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista. (1975-1989)*, Anthropos, Barcelona, 1992.

- HOPEWELL, John, *El cine español después de Franco*, Ediciones El Arquero, Madrid, 1989.

-MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993.

-PAYAN, Miguel Juan, *El cine español de los noventa*, Ediciones JC, Madrid, 1993.

3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL CINE EN EUSKADI.

- ANGULO, Jesús/ HEREDERO, Carlos/ REBORDINOS, José Luis, *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Filmoteca Vasca/Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa/Caja Vital Kutxa Fundazioa, San Sebastián, 1993.

- ANGULO, Jesús/ HEREDERO, Carlos/ REBORDINOS, José Luis, *Entre el documental y la ficción-El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca Vasca/Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa/ Caja Vital Kutxa Fundazioa, San Sebastián, 1994.

- AZPILLAGA, Patxi, *La industria audiovisual en Euskadi*, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 1992.

- "Conversaciones sobre cine vasco", Semana de Cine Español, Filmoteca Regional de Murcia, marzo/1990.

- *Euskal Zinema, 1981/1989*, Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1990.

- EZEIZA, Antton, "Reflexiones para un debate sobre el cine vasco", *Enciclopedia Euskal-Herria. Historia y Sociedad*, Caja Laboral Popular-Lan Kide Aurrezkia. 25 Aniversario, 1985, Tomo II, págs. 354-359.

- LOPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Cine Vasco: ¿realidad o ficción? -época muda-*, Mensajero, Bilbao, 1982.

- LOPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Cine vasco: de ayer a hoy -época sonora-*, Mensajero, Bilbao, 1984.

- LOPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Vascos en el cine*, Mensajero, Bilbao, 1988.

- UNSAIN, José María, *El cine y los vascos*, Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, San Sebastián, 1985.

- UNSAIN, José María, *Hacia un cine vasco*, Filmoteca Vasca/Euskadiko Filmategia, San Sebastián, 1985.

- UNSAIN, José María/ JAUREGUI, Gurutz/ MARAÑA, Félix/ GUTIERREZ, Juan Miguel, *Haritzaren negua/ "Ama Lur" y el País Vasco de los años 60*, Euskadiko Filmategia, San Sebastián, 1993.

- PEREZ MANRIQUE, José María, *Montxo Armendáriz, imagen y narración de libertad*, Encuentro Internacional de Cine de Burgos (ENINCI), Burgos, 1993.

- TUDURI, José Luis, *San Sebastián: Un Festival, una Historia, (1967-1977)*, Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1992.

- "Xornadas cine das autonomías", Memoria de actividades (1990-91) Aula de cine-Universidade de Santiago de Compostela, págs. 98-120.

- ZUNZUNEGUI, Santos, *El cine en el País Vasco*, Bizkaiko Foru Aldundia/Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985.

- ZUNZUNEGUI, Santos, *El cine en Euskadi: notas para un debate abierto*, Artes plásticas y Monumentales (Cuadernos de sección de la Sociedad de Estudios Vascos/Eusko Ikaskuntza), núm. 2, 1983.

3. BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA SOBRE EL CINE DE EUSKAL HERRIA EN PRENSA Y REVISTAS CINEMATOGRÁFICAS.

- BENGOA ZUBIZARRETA, J.L., "*Ama Lur*, película vasca", *Txistulari*, núm. 54, abril/junio, 1968, págs. 13-14.

- "Sobre el cine vasco (I)", *Punto y Hora*, 5-11/5/77, pág. 40.

- "Sobre el cine vasco (II)", *Punto y Hora*, 12-18/5/77, pág. 41.

- "Por el cine vasco", *Punto y Hora*, núm. 58, 20-26/10/1977, pág. 38.

- MIRET JORBA, Rafael, "Un festival de transición; San Sebastián 1977", *Dirigido por...*, núm 48, octubre-noviembre 1977, págs. 9-19.

- "Asociación de cineastas vascos", *Punto y Hora*, núm, 65, 8-14/12/1977, pág 41.

- "Euskal Zine Egilen Elkartea: una asociación para potenciar el cine de Euskadi", *Egin*, 27/1/1978.

- "Con Antton Merikaetxebarria; "las pajas mentales ausentes en favor de un cine util"", *Punto y Hora*, 10-17/5/1979, págs. 45-56.

- TORREIRO, Mirito, "XXVII Festival internacional de cine de San Sebastián. La lucha por la continuación", *Dirigido por...*, núm. 67, págs. 36-46.

- ANTOLIN, Matías, "Entrevista con Imanol Uribe/ *El proceso de Burgos*", *Cinema 2002*, abril/marzo 1980.

- A.L., "Antton Ezeiza; No hay cine vasco sin euskera", *Ere*, 1/5/1980, págs. 25-28.

- "The world of Sota and Bakedano", *Ere*, 9/10/1980.

- "*Ikuska*, cine vasco poco a poco", *Ere*, 17/12/1980, págs 37-39.

- BALINTZ, Bicornio, "Antton Ezeiza, cine vasco, cultura, política", *Punto y Hora*, núm. 164, 21-28/12/1980, págs. 17-20.

- TORREIRO, Mirito, "Entrevista con Imanol Uribe", *Dirigido por...*, núm. 69, págs. 52-55.

- GUTIERREZ-SOLANA, Ignacio, Se rueda, *Siete Calles*, Casablanca, julio-agosto/1981, págs. 45-46.

- "Imanol Uribe: "El idioma es una forma de lucha que no se debe despreciar"", *Egin*, 26/9/1981.

- CARBALLO, Lola/VEGA, Felipe, "Imanol Uribe o el compromiso personal", *Casablanca*, 11/11/1981, págs. 17-20.

- MONTERDE, Jose Enrique/CASTRO, Antonio, "Festival internacional de cine de San Sebastián (2)", *Dirigido por...*, núm. 87, noviembre/1981, págs. 32-37.

-NEGRO, Roberto, "El cine vasco no existe", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 4/12/1981.

- RIAMBAU, Esteve, "Entrevista con Imanol Uribe", *Dirigido por...*, núm. 88, diciembre/1981, págs. 44-47.

- "*Siete Calles* y sus autores", *Casablanca*, 13/1/1982, pág. 9.

- ZUNZUNEGUI, Santos/HURTADO, Andrés, "El cine en Euskadi", *Contracampo*, núm. 27, enero-febrero 1982, págs. 11-28.

- "Confesiones de un cineasta. Imanol Uribe: La fuga de Madrid", *Ere*, núm. 51, 17/9/1982.

- URIARTE, Iñaki, "Santos Zunzunegui; el cine vasco, algo de dudosa existencia", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 26/1/1983.

- AGUINAGA, J.L., "El cine vasco toma impulso (I). Uribe rodará en abril *La muerte de Mikel*", *Diario Vasco*, 8/3/1983.

- AGUINAGA, J.L., "El cine vasco toma impulso (II). Alfonso Ungría: "Es mi primera película de temática colectiva", *Diario Vasco*, 9/3/1983.

- AGUINAGA, J.L., "El cine vasco toma impulso (y III). *Akelarre*, de Pedro Olea, para desmitificar a las brujas", *Diario Vasco*, 10/3/1983.

- GARIJO, Enrique, "La conquista de Albania por los navarros", *Tribuna Vasca*, 4/5/1983.

- "Euskadi, en cinta. Las películas que vienen del norte", *Disidencias*, (suplemento cultural de *Diario 16*), núm. 132, 24/6/1983.

- MAQUA, Javier, "Cine en, de y para Euskadi", *Diario 16*, 26/6/1983.

- GARCIA ROYO, Antonio, "El cine vasco, en busca de su identidad", *Diario Vasco*, 25/8/1983.

- CASTRO, Antonio/MONTERDE, José Enrique, "San Sebastián/83", *Dirigido por...*, núm. 108, octubre/1983, págs. 54-59.

- MEDEM LAFONT, Julio, "Cine vasco; una historia ininterrumpida", *Cinema 2001*, diciembre/1983, págs. 21-29.

- INSAUSTI, Mikel, "Una muerte sentida. (Crítica a *La muerte de Mikel*)", *Egin*, 9/2/1984.

- INSAUSTI, Mikel, "Una muerte sentida (II)", *Egin*, 10/2/1984.

- MEDEM LAFONT, Julio, "Cine Vasco: la creatividad en desuso", *La Voz*, 14/3/1984.

- LLAURADO, Anna, "Pedro Olea habla de *Akelarre*", *Dirigido por...*, núm. 113, marzo/1984, págs. 22-24.

- BOSH, Ignasi, "*El pico*; lo viejo y lo nuevo", *Contracampo*, núm. 34, invierno/1984, págs. 53-60.

- "Con Montxo Armendáriz en una conversación sobre... cine, violencia y sociedad", *Argaray*, abril/1984.

- RIAMBAU, Esteve/ALBERICH, Enrique/ CASAS, Quim y otros..., ""Dossier", cine español en Cannes/84", *Dirigido por...*, núm. 114, abril/1984, págs, 75-122.

- LARRAMENDI, M.A./IRADIER, Damián, "*Tasio*, el fabricante de carbón", *Fotogramas*, núm. 1.700, septiembre/1984, págs. 26-27.

- CASTRO, Antonio/ TORREIRO, Mirito, "San Sebastián/84", *Dirigido por...*, núm. 119, noviembre/1984, págs. 14-25.

- MEDEM LAFONT, Julio, "Se rueda, *Fuego eterno*", *Casablanca*, núm. 46, diciembre/1984, págs. 40-42.

- MAHIEU, J.A., "Se rueda *Fuego eterno*, un amor más allá de la muerte", *Fotogramas*, núm. 1.704, enero/1985.

- IRADIER, Damián, "Montxo Armendáriz, el hombre tranquilo", *Fotogramas*, núm. 1.706, marzo/1985, págs. 47-48.

- "Fuego eterno", *Navarra hoy*, 23/3/1985.

- F.C., "Se rueda, *Golfo de Vizcaya*", *Fotogramas*, núm. 1.711, septiembre/1985, pág. 56.

- CASAS, Quim/MONTERDE, José Enrique, "San Sebastián/85", *Dirigido por...*, núm. 130, noviembre/1985, págs. 58-67.

- MARAÑA, Felix, "Cine vasco, realidad y pompa de jabón", *Muga*, núm. 44, noviembre/1985, págs. 77-91.

- PAGOLA, Manu, "Nuevo camino para el cine vasco", *Deia*, 11/12/1985.

- "Se rueda, *La monja alférez*", *Fotogramas*, núm. 1.717, marzo/1986, pág. 48.

- MUNIAIN, José, "Se rueda, *Adiós, pequeña*", *Fotogramas*, núm. 1.719, mayo/1986, pág. 60.

- MUNIAIN, José, "Se rueda, *Bandera negra*", *Fotogramas*, núm. 1.720, junio/1986, págs. 76-77.

- MUNIAIN, José, "Se rueda, *27 horas*", *Fotogramas*, núm. 1721, julio-agosto, 1986, pág. 110.

- GARCIA BRUSCO, Carlos, "*Otra vuelta de tuerca*", *Dirigido por...*, núm. 139, septiembre/1986, pág. 24-26.

- "Pedro Olea habla de su último trabajo, *Bandera negra*", *SF&VR*, 25/9/1986.

- "27 horas", *Fotogramas*, núm. 1.722, septiembre/1986, págs. 98-99.

- WEINRICHTER, Antonio, "Amor y engaño en Bilbao; *Adiós, pequeña*", *Dirigido por...*, núm. 141, noviembre/1986, págs. 22-24.

- CASTRO, Antonio, "Entrevista con Imanol Uribe", *Cine Nuevo*, diciembre/1986.

- MUNIAIN, José, "Se rueda, *El amor de ahora*", *Fotogramas*, núm. 1.726, enero/1987, pág. 76.

- F. HEREDERO, Carlos, "Elías Querejeta: un estilo de producción", *Dirigido por...*, núm. 144, febrero, 1987, págs. 6-10.

- F. HEREDERO, Carlos, "*27 horas*. Discurso existencial en clave nihilista", *ibidem*, págs. 11-15.

- ETXEBARRIETA, Antton, "*Tu novia está loca*, primer largometraje de Enrique Urbizu", *Imágenes de la Actualidad*, 1-15/4/1987.

- MUNIAIN, José, "Se rueda, *Tu novia está loca*", *Fotogramas*, núm. 1.729, abril/1987, pág. 90.

- MUNIAIN, José, "Se rueda, *Por la borda*", *ibidem*.

- "Cine vasco; condenado a filmarse el ombligo", *Primera Línea*, mayo/1987.

- CASTRO, Antonio, "Guernica vista por el cine: *A los cuatro vientos*", *Dirigido por...*, núm. 147, mayo/1987, págs. 26-27.

- "*A los cuatro vientos*: la masacre de Guernica", *Fotogramas*, núm. 1.730, mayo/1987, págs. 32-33.

- PAGOLA, Manu, "Angel Lertxundi; de la literatura al cine", *Deia*, 9/5/1987.

- CASTRO, Antonio/MONTERDE, José Enrique, "San Sebastián/87", *Dirigido por...*, núm. 152, noviembre/1987, págs. 6-13.

- Z.P., "J.J. Bakedano o la apuesta por la base", *Punto y Hora*, 24/3/1988.

- ZARCO, Teresa, "*Escorpión*: Primera película de Ernesto Tellería", *Punto y Hora*, 23-30/6/1988, págs. 44-47.

- ABANDA ZENDOYA, Gloria, "Ana Díez: La película que dirigo es la historia de un desencuentro amistoso", *El Diario Vasco*, 26/6/1988.

- ARIZ, Oscar, "Cine vasco: Diez años de celuloide", *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 19/8/1988.

- PEREDA, Tito, "Enrique Urbizu: El panorama para hacer cine en el País Vasco es desolador", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 19/8/1988.

- MONTERDE, José Enrique/F. HEREDERO, Carlos, "Cine español en San Sebastián", *Dirigido por...*, núm. 162, octubre/1988, págs. 38-63.

- URRETA, Edurne, "Elías Querejeta", *Diario 16*, 27/11/1988.

-T.Z., "Eskorpion, un drama sicológico en el Baztán", *Punto y Hora*, 1/12/1988.

- TORRES, Sara, "Ángel Amigo, un joven pionero del cine vasco", *El País*, 26/1/1989.

- GOMEZ, Concha, "Ana Díez habla de *Ander eta Yul*", *Dirigido por...*, núm. 166, febrero/1989, pág. 7.

- MARIN, Ignacio, "José Ángel Rebolledo: Siempre trato de que mi cine tenga una dimensión poética", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 26/5/1989.

- MATIA, Luis Mª, "*Ke arteko egunak (Días de humo)*, última realización del cine vasco, *Punto y Hora*, 7/9/1989.

- MARAÑA, Felix, "La producción cinematográfica en Euskadi ha perdido la euforia", *El Independiente*, 20/9/1989.

- ESEVERRI, Arantxa/MUGUIRO, Carlos, "Pedro Olea: El pim pam pum de las subvenciones", *Navarra hoy*, 1/10/1989.

- CASTRO, Antonio, "San Sebastián/89", *Dirigido por...*, núm, 173, octubre/1989, págs. 60-69.

- B. de OTALORA, Oscar, "El director Juan Ortuoste, en el estreno de *El mar es azul*, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 1/12/1989.

- ALONSO, Carmen, "Debuta con *El anónimo*. Arandia: Apuesto por un cine comercial", *Deia*, 31/12/1989.

- SAN JUAN, Alicia, "El cine de Enrique Urbizu", *Solaris*, 7/1990.

- F. HEREDERO, Carlos, "Un thriller de Bilbao; *Todo por la pasta*", *Dirigido por...*, núm. 194, septiembre/1990, págs. 16-17.

- PAGOLA, Manu, "El "fracaso" del cine vasco", *Deia*, 17/9/1990.

- GURRUCHAGA, Carmen, "Se cumplió el pronóstico: Concha de Oro a Montxo Armendáriz por *Las cartas de Alou*", *El Mundo*, 30/9/1990.

- F. HEREDERO, Carlos, "*Las cartas de Alou*; viajar para sobrevivir", *Dirigido por...*, núm. 184, octubre/1990, págs. 66-71.

- CASTRO, Antonio, "San Sebastián/90", *Dirigido por...*, núm. 185, noviembre/1990, págs. 8-15.

- IDOATE, María Luisa, "*Santa Cruz, el cura guerrillero* intenta huir de la caricatura y el mito", *Deia*, 16/1/1991.

- CASTRO, Antonio, "*El invierno en Lisboa*; tres historias que no logran armonizarse", *Dirigido por...*, núm. 190, abril/1991, págs. 78-79.

- IZAGA, Carmen, "Pedro Olea; el desafío andaluz de un cineasta vasco", *Egin*, 30/6/1991.

- GAMEZ, Luis Alfonso, "Enrique Urbizu; mi cuerpo pide cine de terror", El *Correo Español-El Pueblo Vasco*, 14/8/1991.

- K.P. Ana, "El primer largometraje de Juanma Bajo, el único filme vasco en el Festival de Donostia", *Egin*, 17/9/1991.

- TORREIRO, M., "Una espléndida opera prima española arranca los primeros aplausos del público y la crítica", *El País*, 21/9/1991.

- TORREIRO, M., "El filme español *Alas de mariposa*, del debutante Juanma Bajo Ulloa, gana la Concha de Oro", *El País*, 29/9/1991.

- SALO, Beatriz, "Concha de Oro de San Sebastián; Juanma Bajo Ulloa", *Tribuna*, 7/10/1991.

- BELTRAN, Adolf, "Reverte y Onaindia se lanzan al cine como guionistas y productores de una comedia "irrespetuosa"", *El País*, 17/10/1991.

- ALDARONDO, Ricardo, "En busca de cine nuevo: *Alas de mariposa* y *Chatarra*, dos intentos de crear un cine personal y renovador", *El Diario Vasco*, 19/10/1991.

- LEOZ, Satur, "Imanol Uribe eligió la capital navarra, para estrenar ayer su última película: *El rey pasmado*", *Deia*, 25/10/1991.

- MUÑOZ, Diego/BAYON, Miguel, "El sexo coronado; la película *El rey pasmado* cuenta como Felipe IV desafió a la Inquisición", *El País*, 29/10/1991.

- MAYORAL, Soledad, "El oscuro deseo de un rey pasmado", *El Mundo*, 2/11/1991.

- CASTRO, Antonio, "Un film original e inmaduro; *Alas de mariposa*", *Dirigido por...*, núm. 196, noviembre/1991, págs. 18-21.

- REDONDO HUICI, Ana Esperanza, "El desarrollo de una joven industria. Cine vasco, (1981-1991)", *Imagen*, núm. 1, II-1992.

- ANSOLA, Txomin, "Enrique Urbizu, una apuesta decidida por los géneros", *Irudimena*, 2/1992, págs. 12-17.

- FERNANDEZ SANTOS, Ángel, "*Vacas* descubre a un cineasta complejo", *El País*, 21/2/1992.

- LOPEZ, Susana, "Elogios en Berlín al humor satírico de *El rey pasmado*, de Imanol Uribe", *El Mundo*, 21/2/1992.

- AGIRRE, Joxean, "Una cíclica historia de amor y odio, enmarcada en un andamiaje de guerras; Julio Medem presentó en Donostia, a la vuelta de la Berlinale, su película *Vacas*", *Egin*, 29/2/1992.

- AGIRRE, Joxean, "*Vacas* o la historia de una cobardía", *Egin*, 7/3/1992.

- BARBERIA, José Luis, "El cine vasco", *El País*, 14/3/1992.

- AGUIRRE, Isabel, "Julio Medem; Euskadi en el ojo de una vaca", *Deia*, 5/4/1992.

- FERNANDEZ SANTOS, Elsa, "Los buscadores de la luz: El cineasta Víctor Erice y el pintor Antonio López, frente a frente, en el filme *El sol del membrillo*", *El País*, 3/5/1992.

- ALTUNA, Carmen, "Koldo Izagirre; "Sólo pretendo contar historias universales en mi lengua y en mi país"", *El Mundo*, 5/5/1992.

- HERNANDEZ, Esteban, "Víctor Erice lleva a Cannes una película que indaga en el mundo pictórico de Antonio López", *El Mundo*, 6/5/1992.

- AGIRRE, Joxean, "Ayer presentaron en Donostia *Amor en off*, el primer largometraje de Koldo Izagirre", *Egin*, 7/5/1992.

- FERNANDEZ SANTOS, Ángel, "*El sol del membrillo*, de Erice, gana el Premio de la Crítica Internacional", *El País*, 18/5/1992.

- F. HEREDERO, Carlos, "Reinventar la mirada; *El sol del membrillo*", *Dirigido por...*, núm. 202, mayo/1992, págs. 24-27.

- HERRERO, Roberto, "Alex de la Iglesia: "Admiro el tipo de cine que nunca podré hacer"", *El Mundo*, 18/10/1992.

- PONGA, Paula, "El juego de la mentira; *La ardilla roja*", *Fotogramas*, núm. 1.791, noviembre/1992, págs. 110-111.

- ALONSO, Andoni, "El impensable estreno de Arantza Lazkano; la directora guipuzcoana afronta la grabación de *Los años oscuros*", *El Mundo*, 7/11/1992.

- SARTORI, Beatrice, "Desde el país de los feos; sólo a una mente tan perversa como la de Alex de la Iglesia se le podía ocurrir una historia tan sucia como la de *Acción mutante*", *El Mundo*, 29/1/1993.

- RIAMBAU, Esteve, "Axturias, planeta querido; *Acción mutante*", *Dirigido por...*, núm. 209, enero/1993, págs. 42-45.

- CHACON, Francisco, "Disparos de cutre-lux; *El Mundo del País Vasco* presenta hoy en Bilbao *Acción mutante*", *El Mundo*, 5/2/1993.

- HIDALGO, Manuel, "*Acción mutante*: El planeta del cine",

Magazine-El Mundo, 13-14/2/1993.

- LOGROÑO, Miguel, "Víctor Erice; "La pintura es un lenguaje de la aurora, y el cine, un lenguaje del crepúsculo"", *El Mundo*, 13/2/1993.

- MEDEM, Julio, "Engañados; *La ardilla roja*", *Fotogramas*, núm. 1.796, abril/1993, págs. 106-107.

- HERNANDEZ, Esteban, "Retrato/Julio Medem", *Magazine-El Mundo*, núm. 182, 17-18/4/1993.

- SARTORI, Beatriz, "Sexo, mentiras y juegos de ironía; Julio Medem estrena *La ardilla roja*, su segundo filme después de *Vacas*", *El Mundo*, 20/4/1993.

- R. CESAR, Samuel, "Mentiras y verdades, el juego del cine; *La ardilla roja*", *Dirigido por...*, núm. 213, mayo/1993, págs. 18-20.

- "El director vasco Julio Medem logra el Premio de la Juventud en Cannes", *El Mundo*, 24/5/1993.

- LASHERAS, Amparo, "Imanol Arias: Euskal Media atenta contra los orígenes del cine", *El Mundo*, 8/5/1993.

- "Relación entre dos mundos: *No me compliques la vida*, una comedia dramática que el director bilbaíno Ernesto del Río estrenó ayer en Vitoria y Bilbao", *El Mundo*, 28/5/1993.

- MUGIRO, C., "Tras el estreno de *Detrás del tiempo*. Mirentxu Purroy: "No han pasado ni treinta ni cuarenta años: La intolerancia es la misma que en la posguerra"", *Navarra hoy*, 20/6/1993.

- ALONSO, Andoni, "Julio Medem: "El cine se muere"", *El Mundo*, 7/7/1993.

- LASHERAS, Amparo, "Juanma Bajo Ulloa: "Mi última película va directa al estómago y al corazón", *El Mundo*, 3/9/1993.

- LASHERAS, Amparo, "Bajo Ulloa, Premio al Mejor Director en Montreal", *El Mundo*, 7/9/1993.

- ALTARES, Julia, "Juanma Bajo Ulloa; cuando la música se hace imágenes", *Plano Corto*, núm. 2, octubre/1993, págs. 18-23.

- ALTUNA, Carmen, "*Urte ilunak*, la valentía de una realizadora novel", *El Mundo*, 15/10/1993.

- CASTRO, Antonio, "San Sebastián 1993", *Dirigido por...*, núm. 218, noviembre/1993, págs. 56-62.

- SARTORI, Beatriz, "*La madre muerta*: En manos de la víctima", *El Mundo*, 7/1/1994.

- CASTRO, Antonio, "Brutalidad contra inocencia; *La madre muerta*", *Dirigido por...*, núm. 221, febrero/1994, págs. 30-32.

- SARTORI, Beatrice, ""No soy un literato, ni un intelectual, ni un artista. Soy un director de cine", dice Urbizu", *El Mundo*, 6/2/1994.

- IRIARTE, Víctor, "El documental de los Baroja que recuperó raíces navarras, en video; *Navarra, las cuatro estaciones*, impactó por su belleza y rigor en su estreno, en 1972", *Diario de Navarra*, 16/5/1994.

ÍNDICE APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I. Extractos de entrevistas del autor con cineastas vascos.

-Fernando Larruquert. (22/7/1992)

-Antxon Ezeiza. (8/9/1992)

-Montxo Armendáriz. (11/10/1992)

-Anjel Lertxundi. (23/9/1992)

-Javier Rebollo y Juan Ortuoste.(23/7/1992)

-Juanba Berasategi. (8/9/1992)

-Eusebio Larrañaga. (27/10/1992)

-Ángel Amigo. (14/4/1992)

-Ana Díez. (8/5/1992)

-Alfonso Ungría. (6/9/1992)

-Pedro Olea. (6/6/1992)

-Imanol Uribe. (15/6/1992)

-Juanma Bajo Ulloa. (19/8/1992)

DOCUMENTO II. Escritos de personajes vinculados con el el cine de Euskadi.

-Mirentxu Loyarte, "Cine vasco: ¿Zer?", *Punto y Hora*, núm. 32, 21-27/4/1977.
-Iñaki Núñez, "cine vasco en Europa",

Punto y Hora, núm. 39, 9-15/6/1977.
-Antton Ezeiza, "Hacia un cine vasco", *Revista Festival San Sebastián*, 9/1978.
-Pío Caro Baroja, "Cine documental y antropología", *Mikeldi*, 4/12/1978.
- Antton Ezeiza, "Recordando el cine cubano", *Mikeldi*, 5/12/1979.
- JJ Bakedano, Juan Ortuoste, Javier Rebollo, A. Merikaetxebarria y Francisco Avizanda, "El futuro del cine vasco", *Mikeldi*, 6/12/1980.
-Ángel Amigo, "La aventura puede ser loca... pero el aventurero debe ser cuerdo", *Diario 16*, 31/1/1982.
-Imanol Uribe, "Dejadle respirar al feto", *Revista Festival de San Sebastián*, 19/9/82.
-Ángel Amigo, "El famoso 25%", texto encontrado en la AIPV sin fecha.
-Ángel Amigo, "Por qué un cine vasco" e Imanol Uribe, "Formas de producción diferenciadas", *Diario 16*, 24/6/1983.
-Arantxa Urretavizcaya, "El euskera y el cine", *Diario Vasco*, 14/9/1983.
-Julio Medem, "Cine vasco; una historia ininterrumpida", *Cinema 2001*, 12/1983.
-Anjel Lertxundi, "Una cinematografía que lucha por nacer", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 21/9/1984.
-Ángel Amigo, "El cine en Euskadi", *Diario Vasco*, 27/11/1984.
-Antton Ezeiza, "Reflexiones para un debate sobre el cine vasco", *Enciclopedia Euskal Herria. Historia y Sociedad*, Lan Kide Aurrezkia, 1985, t. II.
-Maite Ruiz de Austri, "El cine vasco: Un globo que se desvanece", *Artificio*, V-VI/1985.
-Maite Ruiz de Austri, "No es para tomárselo a broma", *Deia*, 21/10/1985.
-Rafael Castellano, "Bandera negra, apuntes para la gestación de un guión de

suspense", *Pamiela*, enero de 1986.
-Ramón Saizarbitoria, "Literatura, cine y lucha armada", *El País*, 7/7/1986.
-Eusebio Larrañaga, "Cine vasco: una trayectoria en alza (I)", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 10/10/1987.
-Eusebio Larrañaga, "Cine vasco, una realidad en alza (y II), *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 19/10/1987.
-Ángel Amigo, "El dedo en el ojo", *Diario Vasco*, 10/1/1988.
-Angel Amigo, "Cómo hacer un buen Festival", *Diario Vasco*, 29/7/1988.
-Juanma Bajo Ulloa, "Desde siempre, como verán, me ha gustado jugar al escondite, si era con trampa mejor". Eduardo Bajo Ulloa, "De por qué hace tanto frío en Vitoria y tan poco cine". Juanma Bajo Ulloa, "La rodé porque era mía", folleto informativo de los cines Renoir con motivo del estreno de la película *Alas de mariposa*. (9/91)
-Pedro Pinzolas, "Siempre muy felices", *El Mundo*, 22/9/1991.
-Julio Medem, "Planteamiento de *Vacas*", folleto informativo de los cines Alphaville con motivo del estreno de la película. (2/1992).
-Luis Goya, Koldo Izagirre, "Amores en off", *Egin*, 10/5/1992.
-Ángel Amigo, "Dizzy Gillispie, un tipo genial", *El Mundo*, 10/1/1993.
-Alex de la Iglesia, "Acción mutante", folleto informativo de los cines Renoir con motivo del estreno del film. (2/93).
-Alex de la Iglesia, "El mejor ganado", *El Mundo*, 15/5/1993.
-Julio Medem, "A vueltas con el viejo debate", *El Mundo*, 15/5/1993.
-Ángel Amigo, "Cine autonómico vasco" *Boletín informativo cines Renoir*, núm. 9,

septiembre de 1993.
-Juanma Bajo Ulloa, "La madre muerta". Eduardo Bajo Ulloa, "...Y caperucita se vistió de luto", Press-book de *La madre muerta*.

DOCUMENTO III. Traspaso de competencias en materia cinematográfica al País Vasco. Muestra de proyectos subvencionados.

-Real Decreto 26 de septiembre 1980, 3069/80. Traspaso de servicios del Estado en materia de cinematografía a la Comunidad Autónoma Vasca.
-Real Decreto 335/1986, de 24 de enero de traspaso de servicios del Estado en materia de cinematografía a la Comunidad Foral de Navarra.
-Muestra de proyectos subvencionados por el Gobierno Vasco.
-Muestra de proyectos subvencionados por el Gobierno de Navarra.

DOCUMENTO IV. Circulares del Gobierno Vasco con respecto a la industria del cine en Euskadi.

-Estudio Industria Audiovisual (Avance Provisional). Septiembre de 1989.
-Kultura Sorpen eta Zabalkunderako Zuzendaritza. Informe que recoge un listado con todas las películas subvencionadas por el Gobierno Vasco y las cantidades otorgadas por el mismo entre 1981 y 1990.

DOCUMENTO V. Legislación española para el cine.

-Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre sobre protección a la cinematografía española. (Ley Miró)

-Real Decreto 1282/1989, de 28 de agosto, de ayudas a la cinematografía. (Ley Semprún)
-Normas enviadas desde el Ministerio de Cultura a la AIPV explicando el modo de realizar correctamente el informe justificativo del coste de producción de una película. (5/7/1990)
-Guía orientativa para realizar el estudio del coste de producción de una película remitida a la AIPV por el ICAA con fecha de 11/12/1991.
-Proyecto de Orden por el que se regulariza la realización de películas en régimen de coproducción, remitido a la AIPV por Juan Miguel Lamet, Director General del ICAA. (29/7/1992)

DOCUMENTO VI. Estatutos de fundación de diversas asociaciones cinematográficas vascas.

-Estatutos de la Asociación Independiente de Productores Vascos/Euskal Zine Ekoizleen Elkartea (AIPV).
-Estatutos de la Asociación de Técnicos Cinematográficos Vascos/Euskal Teknikari Zinematografikoen Elkartea.
-Estatutos de la Agrupación de Empresas Audiovisuales de Euskadi. (ADEADE, Agrupación de interés económico).

DOCUMENTO VII. -Legislación vasca para el cine.

-Primeras normas básicas del Gobierno Vasco para regular las relaciones con los cineastas. Incluye el convenio para largometrajes y cortometrajes. (1984).
-Orden de 17 de marzo de 1986 por la que se regula la concesión de subvenciones a la producción cinematográfica.
-Circular que informa sobre el régimen

general de subvenciones del Gobierno Vasco. (1987).
-Orden del 23 de marzo de 1987 del Departamento de Cultura y Turismo en la que se adapta para 1987 los plazos contenidos en la Orden del 17/3/86, reguladora de las subvenciones a la producción cinematográfica.
-Notas para el acuerdo entre la AIPV y Gobierno Vasco. (1987)
-Orden del 23 de junio de 1988, del Departamento de Cultura y Turismo, por la que se regulan las subvenciones a la producción cinematográfica.
-Carta remitida a la AIPV de la Dirección de Promoción del Euskera. (mayo de 1989)
-Decreto 174/1990, de 26 de junio, por el que se acuerda la creación de la Sociedad Pública EUSKOFILM, S.A.
-Informe de Euskal Media que recoge la actividad desarrollada por la sociedad pública durante 1993.
-Convocatoria de ayudas a la producción cinematográfica realizada por el Gobierno de Navarra en 1994.

DOCUMENTO VIII. Acuerdos entre ETB y AIPV.

-Acuerdo de enero de 1985.
-Contrato entre Lan Zinema y ETB sobre los derechos de emisión y antena de Golfo de Vizcaya en base al acuerdo de enero de enero de 1985.
-Copia del proyecto para la negociación con ETB sobre los derechos de antena.
-Acuerdo de septiembre de 1988.

DOCUMENTO IX. Proyectos de ley para el cine en el País Vasco.

-Proyecto de ley presentada en el

Parlamento Vasco por el Grupo parlamentario Socialistas Vascos sobre "Fomento y Protección de la Cinematografía Vasca". (31/12/1982).
-Proyecto de ley de la Cinematografía del Partido Nacionalista Vasco. (febrero de 1983.)
-Proyecto de ley de cine de la Asociación de Técnicos Vascos.