



### Enfoque erróneo

#### **Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa.**

Donostia-San Sebastián : Universidad de Deusto, Filmoteca Vasca, 2002. – 284 p. : il. ; 22 cm. – ISBN: 84-7485-830-5.

Definir que es o no es cine vasco debería ser en principio una cuestión fácil de determinar, aunque no lo ha sido así durante las casi tres últimas décadas, en concreto desde que se planteara por primera vez la cuestión en las primeras Jornadas de Cine Vasco que el Cine-Club Universitario de Bilbao organizara en 1976. Ha sido una larga polémica que todavía no ha encontrado una solución que satisfaga a todos, o por lo menos que ponga de acuerdo a todos, para saber de que estamos hablando, cuando hablamos o escribimos sobre cine vasco.

La ecuación en principio no tendría que ser difícil de resolver, cine vasco sería el cine producido en el País Vasco, sin etiquetas ni definiciones previas, al igual que el cine catalán es el producido en Cataluña, al igual que cine español es el producido en España, al igual que cine estadounidense es el producido en Estados Unidos, al igual que cine francés es el producido en Francia, y así podríamos seguir hasta agotar el repertorio de las distintas cinematografías.

Curiosamente, o no tan curiosamente, aquí nos hemos dedicado a debatir que se debería considerar o no cine vasco, cuestión que no preocupa en otros ámbitos geográficos, donde la nacionalidad de una película no la define ni el director, ni el tema abordado, sino la empresa que la produce. Dándose la circunstancia, muy habitual, de que una película pueda tener más de una nacionalidad, dependiendo de las empresas que participen en su producción.

Lo práctico y lo productivo, por tanto, hubiera sido dedicarse hacer películas, con lo que nos habríamos ahorrado un montón de debates, que además no han servido para gran cosa, ya que estamos como al principio de la cuestión sin saber que es o que entendemos por cine vasco. Un término, por otra parte, que tiene un amplio campo semántico capaz de englobar lo que se estime conveniente, dependiendo de quien lo emplee y para que. A este respecto no está de más recordar, como señalaba el productor y vicepresidente de la Euskal Produktoreen Elkarte-Asociación de Productores Vascos Angel Amigo, que el eco que ha tenido en los medios de comunica-

ción el trabajo de los cineastas vascos ha sido aprovechado para “confundir el cine en el que participan vascos con el cine producido en Euskadi”.

Un ejemplo elocuente de ello nos lo ofrece María Pilar Rodríguez en su libro *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*. La autora, tras repasar las diferentes opiniones que ha generado el intento de definir que es cine vasco, escribe: “El presente estudio no desea constituirse en manual histórico abarcador de la totalidad del cine desarrollado en el País Vasco, ni siquiera durante el reducido período de la década de los noventa. Se aparta de la posibilidad de articular una definición exacta e inamovible del concepto de cine vasco como tal”. No obstante, unas líneas más adelante podemos leer: “En este trabajo se estudian películas cuya producción y exhibición cinematográfica se ha llevado a cabo en Euskadi, incluyendo también a Navarra y sin olvidar las obras de los principales cineastas vascos que han realizado su trabajo fuera”.

De los párrafos transcritos parece deducirse que renuncia a concretar que entiende por cine vasco y que prefiere centrarse en las películas realizadas por los cineastas vascos. Entonces por qué englobarlas como “cine vasco de los noventa”, cuando lo más correcto, siguiendo su discurso, hubiera sido titular su trabajo “cineastas vascos de los noventa”. Si repasamos cuales han sido las doce obras escogidas: *Los años oscuros* (Arantxa Lazcano, 1993), *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997), *Alas de mariposa* (Juanma Bajo Ulloa, 1991), *La madre muerta* (Juanma Bajo Ulloa, 1993), *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), *Salto al vacío* (Daniel Calparsoro, 1995), *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), *Los días de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995) y *La comunidad* (Alex de la Iglesia, 2000), tenemos que las películas analizadas lo único que tienen en común son que han sido realizadas por directores vascos. Es más, si nos fijamos en que empresas las han producido tenemos que tres lo han sido por empresas radicadas en el País Vasco (José María Lara PC, Gasteizko Zinema), cuatro por productores vascos que trabajan en Madrid (Aiete Films, Elías Querejeta PC, Yumping Films), y cinco por empresas estatales (Sogetel, Iberoamericana Films, Lolafilms, C.I.P.I. Cinematográfica). A lo que hay que añadir, que dos lo han sido fuera del arco temporal de los noventa. Dejamos al margen cuestiones como las temáticas que se abordan o el hecho de que cuatro de ellas desarrollen su acción en Madrid.

A pesar de que, como ya hemos señalado, María Pilar Rodríguez no ha considerado oportuno hacer partícipe al lector lo que para ella engloba la expresión cine vasco, un error metodológico que lastra todo su trabajo, no deja de sorprender que afirme que “la primera de las características comunes a las obras escogidas, una y otra vez es la violencia el rasgo más característico del cine del País Vasco”. De nuevo, se toma una parte por el todo. No sería más correcto expresar, siguiendo su argumentación, que la violencia es el rasgo común que recorre las películas que ha elegido. Hay que tener en cuenta que el universo de obras (12) seleccionadas es limitado, como es reducida la nómina de autores (7) elegidos.

Quizás desconozca la autora que los 43 cineastas vascos activos durante la década de los noventa han rodado 72 películas, que han abarcado un amplio campo genérico, en el que encontramos filmes de dibujos animados (*Megasonikoak-Megasónicos*, Javier González de la Fuente, José Martínez Montero, 1997; *Ahmed, el príncipe de la Alhambra*, Juan Bautista Berasategui, 1998), comedias (*El anónimo... ¡vaya papelón*, Alfonso Arandia, 1990; *Maité*, Eneko Olasagasti, Carlos Zabala, 1994), dramas (*Sólo o en compañía de otros*, Santiago San Miguel, 1990; *Besos y abrazos*, Antonio María Garate, 1996), filmes históricos (*El maestro de esgrima*, Pedro Olea, 1992; *La hora de los valientes*, Antonio Mercero, 1998), o títulos como *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992). Reparase que no estamos hablando de cine vasco, como de forma abusiva se incurre reiteradamente por su parte, sino de directores vascos, ya que la producción realizada, obviamente, en el País Vasco ha sido mucho menor.

De lo expuesto cabe deducir el poco rigor con que se ha planteado su libro, ya que si el punto de partida, en este caso el título, no responde al contenido ni a su desarrollo tendremos que todo el andamiaje sobre el que se ha construido es tan frágil que no se sostiene bajo ningún punto de vista. Además está la circunstancia de que nadie le ha pedido titular así su obra, cuando lo coherente con su planteamiento hubiera sido hacerlo desde la perspectiva que en realidad lo ha abordado. Esto es el análisis de unas obras, que no de la trayectoria de sus autores, en las que a su juicio se pueden rastrear “ciertas preocupaciones esenciales que a grandes rasgos se engloban en cuatro apartados: la fascinación por la violencia, el rechazo a la masculinidad embrutecida, la reivindicación de ciertas figuras femeninas lúcidas y capaces, y una nueva proyección de la sexualidad y de valores afectivos centrados en la amistad y en el amor como forma de complicidad frente a otras dependencias tradicionales tales como las familiares, educativas o laborales”. Por lo que hablar de “cine vasco de los noventa”, resulta un llamativo contrasentido, aunque no es el menor que cabe deducir de su obra, pues igualmente nos encontraríamos con el mismo problema si nos referiríamos a los cineastas vascos de los noventa, con una muestra tan escasa de películas y directores.

Todo ello nos lleva a considerar, por último, que se han querido extraer unas conclusiones a partir de unas argumentaciones sumamente endeble, al fin y a la postre lo que exponen las obras analizadas no constituyen nada más que una lectura de cuestiones sociales, que hay que ver y leer como lo que son, relatos, sometidos por ello a unos códigos narrativos concretos, no como transcripciones fieles de una realidad mucho más compleja y con más aristas, que la que figura en sus películas.

*Jose txu Sainz-Ortega*