

Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo

(The landscape after the battle. An approximation to Basque cinema)

Roldán Larreta, Carlos

Cipriano Olaso, 6-1º dcha. 31004 Pamplona-Iruña

makondo1@hotmail.com

BIBLID [0212-7016 (2004), 49: 2; 551-595]

El presente artículo pretende revisar la trayectoria histórica del cine vasco contemporáneo. Para ello se ha rastreado el debate sobre la identidad del cine de Euskadi, las relaciones entre cineastas e instituciones y el cine producido en Euskal Herria, estudiándose, además, el cine hecho por los vascos que tuvieron que buscar nuevos horizontes tras los enfrentamientos habidos entre cineastas y responsables de Cultura del Gobierno Vasco en la década de los 90.

Palabras Clave: Historia del cine vasco. Cine e identidad. Financiación del cine. Políticas de ayuda al cine vasco.

Artikulu honek gaur egungo euskal zinearen ibilbide historikoa berrikustea du helburu. Hartarako, hainbat gai arakatzeko dira: Euskadiko zinearen identitateari buruzko eztabaida, zinegileen eta erakundeen arteko harremanak, Euskal Herrian ekoizturiko zinea, bai eta, 90etako hamarkadan zinegileen eta Eusko Jaurlaritzako Kultura arduradunen artean izandako liskarren ondorioz, euskaldun batzuek non edo han egin behar izan zuten zinea ere.

Giltza-Hitzak: Euskal zinearen historia. Zinea eta identitatea. Zinearen finantzaketa. Euskal zinea laguntzeko politikak.

Cet article tente de repasser la trajectoire historique du cinéma basque contemporain. Pour cela on a enquêté sur l'identité du cinéma d'Euskadi, sur les liens entre cinéastes et institutions et sur le cinéma produit en Euskal Herria, en étudiant, de plus, le cinéma fait par les basques qui durent chercher de nouveaux horizons après les affrontements qui se sont produits entre cinéastes et responsables de la Culture du Gouvernement Basque au cours des années 90.

Mots Clés: Histoire du cinéma basque. Cinéma et identité. Financement du cinéma. Politiques d'aide au cinéma basque.

1. INTRODUCCIÓN. ABRIENDO SENDAS

La entrada del séptimo arte en el País Vasco se remonta a los primeros pasos que da el mágico invento de los hermanos Lumière. En efecto, las primeras exhibiciones cinematográficas realizadas en Euskal Herria son contemporáneas a la histórica proyección del Salón Indio del Gran Café del Boulevard de los Capuchinos efectuada en París el 28 de diciembre de 1895. En Biarritz, por ejemplo, el cinematógrafo llegará, para asombro y deleite de los selectos veraneantes que pueblan la bella localidad labortana, en el verano de 1896. Otras ciudades vascas como Pamplona, Bilbao o San Sebastián acogerán el nuevo invento poco después. Sin embargo, al contrario que en otros países, en el País Vasco no se da una posterior producción de largometrajes susceptibles de llevar una vida comercial digna hasta que el siglo XX se instala en la década de los ochenta. Así, mientras en Europa y América el cine, como creación artística, crece y evoluciona, en el País Vasco se produce un desesperante silencio en el terreno de la producción cinematográfica. ¿A qué obedece este vacío?

En principio, por lo menos al referirnos a la etapa pionera del cine, la total falta de implicación de los sectores que controlan la economía frena toda expectativa creativa. Son abundantes los casos de realizadores vascos que en estos momentos se enfrentan a obstáculos insalvables para sacar adelante sus proyectos. Posteriormente el estallido de la Guerra Civil española y sus funestas consecuencias –esto es, la victoria final del fascismo y el consiguiente establecimiento de un régimen dictatorial– suponen un golpe de muerte para las aspiraciones de levantar desde Euskal Herria una producción cinematográfica propia y diferenciada. Un Gobierno basado en la divisa “Una, Grande y Libre” no iba a permitir escarceos artísticos que ayudaran a reforzar la identidad de las distintas nacionalidades que convivían dentro de la península.

No quiere decirse que en todos estos años el cine como tal no exista en el solar vascón. Y es que, aunque no den muchos frutos, los esfuerzos de los pioneros vascos de principios del siglo XX son dignos de ser recordados. Posteriormente hay casos de cineastas vascos que intentan la aventura en la misma meca del cine, en Hollywood. Y durante el franquismo hay muchos actores vascos que desarrollan un importante papel en la industria del cine español. Además a partir de los cincuenta es habitual que el País Vasco sirva como localización de importantes producciones de Hollywood. Sin embargo, aun partiendo de la base que estos aspectos son positivos, el tema concreto de la realización cinematográfica desde Euskadi sigue siendo una asignatura pendiente.

En 1968, sorteando la férrea censura del ministro franquista Manuel Fraga Iribarne, Fernando Larruquert y Néstor Basterretxea estrenan el documental *Ama Lur*, un lírico canto al País Vasco que obtiene enseguida la complacencia del público. De nuevo unos cineastas vascos luchan por demostrar que es posible realizar una película centrada en Euskal Herria y desde la misma Euskal Herria. Conforme avanzan los setenta, a pesar de la falta de

libertad y de la absoluta precariedad industrial en que se halla sumida la cinematografía vasca surgen esfuerzos por seguir la senda abierta por Larruquert y Basterretxea. Abundan ahora los cortometrajes –por pura cuestión económica– militantes y combativos. Los tiempos que corren llevan irremediablemente a ello. Es la hora de cineastas tan interesantes como J.B. Heinek, Mirentxu Loyarte, Antton Merikaetxebarria, Iñaki Núñez, etc.

En 1978 se inicia *Ikuska*, una serie de cortometrajes coordinada por Antxon Ezeiza y realizada en euskera que servirá de cantera a futuros realizadores vascos. Se trata de crear un retrato del País Vasco a partir de varios aspectos de su vida íntima, de posibilitar el acceso a las cámaras a los jóvenes directores vascos que luchan en estos momentos por hacerse con un lugar en el sol y de dar al euskera un papel protagonista dentro del séptimo arte. Con *El proceso de Burgos* (1979) de Imanol Uribe el cine vasco se encuentra con otro hito. Tras vencer los obstáculos impuestos por la censura del gobierno español, tal y como le ocurrió ya a *Ama Lur*, Uribe dirige un documental imprescindible para entender una parte decisiva de la historia contemporánea vasca además de realizar una brillante película que logra encandilar a la crítica y al público. El ambiente cinematográfico bulle ahora con fuerza y las expectativas políticas y económicas derivadas del Estatuto de Autonomía pintan un panorama que nada tiene que ver con la desolación que rodeaba a Larruquert y Basterretxea cuando rodaron *Ama Lur*. El éxito de *El proceso de Burgos* está anunciando de alguna manera el periodo de esplendor que va a conocer el cine de Euskal Herria al entrar en los ochenta.

2. LA ECLOSIÓN DEL CINE VASCO EN LOS AÑOS 80

2.1. El concepto de “cine vasco”; el problema de la identidad

¿Qué es el cine vasco? ¿Qué características debe poseer una película para poder ser considerada vasca? Esta peliaguda cuestión domina de manera determinante el ambiente cinematográfico vasco contemporáneo. Durante los años setenta la intensidad del debate –y la intolerancia de muchas de las opiniones– alcanza tal protagonismo que a veces, paradójicamente, cobra más importancia la imposición de un determinado modelo que la propia realización de películas. En estos momentos cada uno libra la batalla por su lado y escasea, lamentablemente, una voluntad de aunar esfuerzos en aras de un proyecto común. Para unos la lengua, el euskera, será un factor indispensable para considerar a una película como vasca. Otros se fijarán en el compromiso con el movimiento de liberación nacional vasco. Otros con la causa proletaria... en suma, imitando el penoso papel de los políticos de ayer y de hoy, cada uno marcará su territorio y ése y no otro será el camino a seguir en la construcción de una cinematografía vasca, siendo imposible negociar y llegar a unos acuerdos mínimos de consenso.

En los ochenta, con las primeras subvenciones a fondo perdido, surge por primera vez un corpus de películas de largo metraje susceptible de llegar con mayor o menor éxito al público. Así, se impone lo práctico, o sea, la pura

y dura realización de películas y el debate sobre la identidad del cine, aun conservando cierta fuerza, empieza a debilitarse. La realidad, conforme avanzan los ochenta, de una interesante producción fílmica realizada desde Euskadi, más allá del idioma empleado en su realización o del tema tratado, deja en evidencia la inutilidad de tanta discusión. En los noventa hay que sumar a esta tendencia una cierta relajación en el ambiente político vasco. Por ejemplo, en los setenta y ochenta, aunque parezca increíble ahora, producir desde Euskadi una comedia estaba considerado un sacrilegio ya que la opinión pública vasca no podía aceptar una película de evasión en medio de un ambiente tan convulso. Sin embargo, en los noventa, esta mentalidad desaparece... y con ella, prácticamente, el debate sobre la identidad del cine de Euskadi.

Ama Lur marca el punto de partida de este debate que lucha por definir el escurridizo concepto de “cine vasco”. José Luis Bengoa Zubizarreta, partiendo de la película de Larruquert y Basterretxea, delimita en un artículo las líneas maestras que debe seguir todo film que aspire a ser vasco.

Inicialmente y sin meternos en honduras, fácilmente podemos enjuiciar una película en cuanto a su vasquía o no, ya que el tema, la música, el idioma a utilizar en los relatos y en los 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 idioma¹.

En poco quedan estas “exigencias” si comparamos este texto con las conclusiones de las Primeras Jornadas de Cine Vasco organizadas por el Cine Club Universitario de Bilbao en 1976. El debate da un paso más y se radicaliza el afán por buscar una cinematografía vasca propia y diferenciada.

- 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 realidad del País.
- queremos avanzar en la búsqueda de una estética vasca para nuestro cine².

La propuesta debe analizarse hoy dentro del delicado contexto histórico vasco de esos años porque hunde sus raíces en ese convulso ambiente. Dejando de entrada esto bien claro hay que decir que el proyecto de cine vasco esbozado en estas jornadas es el retrato de una quimera imposible. Imposible porque, teniendo en cuenta los antecedentes cinematográficos vascos, no hay posibilidad de crear de la nada una cinematografía propia hablada íntegramente en euskera (lo cual sería un problema para el público

1. ZUBIZARRETA, J.L. “Ama lur, película vasca”, *Txistulari*, Abril/junio, 1968, pp. 13-14.

2. Programa de la primera semana de cine vasco organizada por el Cine Club Universitario de Bilbao (Aresti Taldea). Texto extraído de ZUNZUNEGUI, Santos, *El cine en el País Vasco*, Bilbao; Diputación Foral de Vizcaya-Bizkaiko Foru Aldundia, 1985. pp. 463-467.

no sólo del Estado español sino también del mismo País Vasco) y marcada por una estética diferenciada. Además, caso insólito de lograrse tal objetivo, sería realmente complicado para esta cinematografía competir en la industria internacional. Y sin embargo, este modelo pervivirá hasta finales de los ochenta generando manifiestos, proclamas e interesantes películas, eso sí, sobre todo de corto metraje, ajenas a los circuitos convencionales de exhibición.

Al iniciarse la década de los ochenta, con las primeras ayudas del Gobierno Vasco al cine se abre por fin la posibilidad real de realizar películas de largo metraje capaces de llegar al público. El debate empieza a languidecer y a perder sentido porque lo práctico se impone sin piedad a lo teórico. Imanol Uribe en un artículo titulado “Dejadle respirar al feto” aporta grandes dosis de lucidez y de sentido común a la cuestión dejando en evidencia posturas poco realistas y demasiado intransigentes.

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 desarrollarse³.

En suma, se trata de dejar de lado absurdas elucubraciones y dedicarse de lleno a rodar. La aparición en salas comerciales de las primeras películas vascas de los ochenta –*Siete calles* de Juan Ortuoste y Javier Rebollo y *La fuga de Segovia* de Imanol Uribe– reafirma esta apuesta por la praxis y lleva las discusiones en torno a la identidad del cine vasco hacia un terreno que ya no se abandonará. Será cine vasco todo aquel que se produzca en Euskal Herria, más allá del tema tratado o de la lengua empleada en el rodaje⁴.

El euskera, como elemento definidor del cine de Euskadi, ha de adaptarse también a estos nuevos tiempos. Más que la imposición presente en las tesis de los setenta se busca ahora una adaptación natural de la lengua

3. URIBE, Imanol, “Dejadle respirar al feto”, *XXX Festival de San Sebastián*, 19/9/1982, p. 3.

4. Ya Uribe se decantaba por esta vía tras presentar en San Sebastián *El proceso de Burgos*;

“...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”. (TORREIRO, Mirto, “Entrevista con Imanol Uribe”, *Dirigido por*, 1/1980, núm. 69, pp. 52-55).

Posteriormente el productor Ángel Amigo se decantaba también por esta salida para desbloquear el temido debate:

“...cine vasco sería el que tiene una producción fundamentalmente vasca” (ZUNZUNEGUI, Santos, “Un film no es un obús, (entrevista con Ángel Amigo e Imanol Uribe)”, *Contracampo*, núm. 27, enero-febrero 1982, pp. 21-28).

vasca al mundo del cine. *La fuga de Segovia*, por ejemplo, es un intento riguroso de integrar el euskera dentro del discurso cinematográfico. Los presos de ETA hablan entre ellos en euskera mientras los funcionarios de prisiones lo hacen en castellano. *Siete calles*, sin embargo, ha de pagar un rédito a las fuertes imposiciones ambientales del momento y los directores del film crean un personaje absurdo –la Malen interpretada por Mariví Bilbao– que de vez en cuando declama unos pesados monólogos en euskera cuyo único objetivo es cubrir el temido expediente...

Conforme avanzan los ochenta las distintas posiciones sobre la identidad del cine vasco se enfrentan a la realidad incontestable de un grupo importante de películas producidas en Euskadi que llegan a los circuitos comerciales de exhibición. Cada vez es más inútil el debate. No en vano, pervive durante toda la década. Antxon Ezeiza, toda una referencia en la defensa de un cine vasco en euskera, publica en 1985 un interesante ensayo sobre el cine vasco⁵. Las ideas contenidas en él –articular una estética propia, desarrollo de una temática que no perpetúe la opresión o exigencia ineludible del euskera– forman parte ya del pasado. Es otra realidad –más práctica y menos maximalista– la que se ha impuesto. Curiosamente, también en 1985 el euskera ocupa un lugar protagonista en la historia del cine de Euskadi al estrenarse la serie Irati, tres medimétrajes subvencionados por el Gobierno Vasco rodados en euskera sobre tres novelas vascas. Por desgracia esos trabajos no tuvieron la repercusión que tanto su apuesta por la lengua vasca como su más que aceptable calidad artística merecían. La causa de su escasa resonancia estriba en una duración (una hora) que les alejaba de los circuitos habituales de exhibición y –¿por qué no decirlo?– en una respuesta del público vasco ante esta propuesta demasiado tibia.

Y así, mientras el euskera perdía una gran oportunidad de asentarse, los ochenta avanzaban. Enrique Urbizu estrenaba en 1987 *Tu novia está loca*, la primera comedia en la historia del cine vasco. No obtuvo subvenciones y gran parte de la opinión pública consideró una afrenta que, dada la situación política, el cine vasco se evadiera con un género tan “frívolo” como la comedia. Fue duro para Urbizu pero la primera piedra para desbloquear la rígida temática del cine vasco estaba colocada. En los noventa se desvanece esa enfermedad dependencia de la realidad. El conflicto se ha enquistado y los cineastas, al igual que la sociedad, hartos, exploran otros horizontes. De hecho, el género de la comedia –la gran evasión– se generaliza arrinconando al otrora emblemático cine político vasco. Alex de la Iglesia en *Acción mutante* se mofa con saña de ciertos aspectos de la realidad vasca. Una actitud así, en la década anterior, era impensable. Y sobre todo, los nuevos directores vascos dejan de lado el tema de la identidad del cine y se dedican sin cortapisas a rodar para enamorar al público. Muchos de ellos, niegan, de hecho, la existencia de un cine vasco. Y no parece angustiarles en demasía esa ausencia. La cuerda se ha tensado tanto que al final se ha roto.

5. EZEIZA, Antxon, “Reflexiones para un debate sobre el cine vasco”. En: *Enciclopedia Euskal-Herria, Historia y Sociedad*, Caja Laboral Popular-Lan Kide Aurrezkia, 25 Aniversario, 1985, T. II, pp. 354-359.



Fotograma de *Tu novia está loca*, la primera comedia del cine vasco



Fotograma de *Acción mutante*

Mirando atrás sin ira y teniendo en cuenta que el propio pueblo vasco vive instalado desde hace años en un problema grave de identidad⁶ ¿No se antojaba demasiado absurdo e ingenuo pretender realizar de la nada un corpus filmográfico dotado de una estética depurada y que además diera en el centro de la diana en torno a una identidad que ni siquiera en la actualidad los mismos vascos somos capaces siquiera de atisbar?

2.2. Las ayudas institucionales. Del alborozo del sector a la guerra abierta entre cineastas e instituciones

Tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979 y el traspaso de competencias en materia de cine a la Comunidad Autónoma Vasca se produce un punto de inflexión en la historia del cine del País Vasco. Quedan defini-



Cartel publicitario de *Siete calles*, una de las primeras producciones vascas de los ochenta

6. Parece evidente que la identidad vasca se encuentra en estos momentos perdida en su propio laberinto ¿Es lo mismo Euskadi, País Vasco o Euskal Herria? ¿El País Vasco está compuesto por tres provincias, cuatro o siete? ¿Realmente los habitantes de esas provincias quieren la independencia? ¿Quiéren ser españoles, vascos o franceses?... los propios vascos somos, hoy por hoy, incapaces de ponernos de acuerdo en buscar unas respuestas fundamentales a la hora de lograr una convivencia en paz y armonía.

tivamente en el pasado esfuerzos voluntaristas y bienintencionados pero carentes de rigor industrial y se abre un período que va a ser decisivo para la eclosión del cine vasco de los ochenta y para entender la excelente salud, por lo menos en el aspecto humano, que goza hoy por hoy la cinematografía vasca. A partir de 1981 se inicia una política de ayudas por el recién creado Gobierno Vasco que se va a centrar en tres películas estrenadas en ese año. *La fuga de Segovia* de Imanol Uribe, *Agur Everest-Namasté*, *Chamo Longmu* de Fernando Larruquert y *Siete calles* de Juan Ortuoste y Javier Rebollo. No hay, de entrada, en estos momentos, una política sólida encaminada al desarrollo de una producción audiovisual. Se trata más bien de aprovechar ese fuerte impulso que viene cobrando cada vez más fuerza desde el estreno de *Ama Lur* y de explotar en lo posible esa energía que brota en el paisaje cultural vasco.

Esta espontaneidad en las primeras ayudas no puede esconder de todos modos una apuesta muy clara hacia un cierto tipo de cine –temáticamente comprometido con la realidad vasca– más que hacia otro. No es casualidad en este sentido que *La fuga de Segovia*, film basado en un hecho histórico relevante sucedido en el País Vasco, cobre todo el protagonismo frente a, por ejemplo, *Siete calles*, una película que mezcla comedia, historia de amor y thriller y obvia la realidad vasca del momento. La primera obtendrá 10 millones de ayuda mientras que la segunda se tendrá que conformar con un millón. Sí se puede hablar de una política cinematográfica que obedecía por momentos a un “plan de reinserción”⁷. No hay que entender la apuesta del Gobierno Vasco por el cine como una estrategia para acomodar a los miembros de ETA que dejaban las armas dentro del mundillo cinematográfico. Pero sí se aprovechó la coyuntura para dar un paso hacia la solución pacífica del conflicto. Y no es casualidad la cantidad de ex miembros de ETA que participan en la aventura del cine vasco desde sus inicios. El productor Ángel Amigo, el actor Patxi Bisquert, el productor José María “Txepe” Lara...

En todo caso, centrándonos en estas primeras aportaciones económicas de las instituciones, hay que insistir en que tienen una importancia decisiva en el futuro devenir del cine vasco y abren una abanico de posibilidades ilimitadas. En el año 1983 se pone en marcha en todo el estado la ley Miró que en su máximo desarrollo puede alcanzar el 50% del coste presupuestado en concepto de subvención anticipada. De cara al ordenamiento interno vasco el momento decisivo llega en 1984 con la firma del convenio entre el

7. El término lo acuña el propio Ángel Amigo, uno de los productores determinantes del cine vasco, quien lo expuso con franqueza al autor de este artículo en entrevista personal:

“Las ayudas primeras que dio el Gobierno Vasco no obedecían a una política cinematográfica. Obedecían a casi un plan de reinserción. A mi me dieron el dinero para *La fuga de Segovia* (...) como una ayuda para que nos dedicáramos a hacer películas en vez de pegar tiros, así de simple” (Entrevista con Ángel Amigo, 14/4/1992).

El valor de esta afirmación es incuestionable. Nadie acusa a cineastas de aprovecharse de las circunstancias. Es un antiguo miembro de ETA, beneficiado por la amnistía de 1977, el que expone con valor, sin esconderse ni avergonzarse del pasado, una realidad que ayuda a entender mejor ciertos aspectos de los inicios del cine de Euskadi.

Departamento de Cultura y los productores vascos. Este convenio fija las reglas que deberán respetar todos aquellos cineastas que pretendan optar a las subvenciones del Gobierno de Gasteiz. Estos son algunos de los aspectos más destacados del convenio:

- 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%...⁸.

A este marco legal hay que sumarle el acuerdo logrado por la Asociación Independiente de Productores Vascos (AIPV, creada en 1983) con Euskal Telebista (ETB) en 1985 por el que se acuerda una normativa básica de colaboración en los casos de adquisición de derechos de antena y emisión por parte de ETB a proyectos de largometraje llevados a cabo por cualquier miembro de la AIPV. Quedan así abiertas unas perspectivas para el cine de Euskadi impensables tan sólo unos pocos años atrás. Si se suma el 25% del coste definitivo de la producción aportado por el Gobierno Vasco según el convenio firmado en 1984, el 25% aportado por ETB en concepto de derechos de emisión y antena y el 50% que en su máximo desarrollo otorga el Ministerio de Cultura español según la ley Miró se puede hacer realidad el sueño de la financiación completa de una película.

8. Extracto de una Copia del Convenio para Largometrajes fechado en Vitoria-Gasteiz en 1984 con Joseba Arregi como Consejero de Cultura en representación del Gobierno Vasco.

Lamentablemente, esta situación de alborozo y optimismo se va a romper a partir de 1985. Durante toda la segunda mitad de los ochenta este edificio construido paso a paso se va a ir derrumbando y las cálidas relaciones entre cineastas e instituciones se deterioran paulatinamente hasta llegar a la guerra total. El inicio de este distanciamiento tiene un claro antecedente en septiembre de 1984 cuando Joseba Arregi, Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, presenta un proyecto para la realización de seis películas rodadas en euskera con técnicos del país y basadas en autores vascos. La novedad estriba, entre otras cosas, en que ahora el Gobierno Vasco produce por cuenta propia asignando el proyecto obviando los concursos públicos. Con la sombra de la competencia desleal que pueden ejercer las instituciones, empieza a enrarecerse un ambiente que en principio era el idóneo para la construcción de una industria del cine en Euskal Herria. En 1986 suceden distintos hechos que ayudan a enturbiar un poco más la situación. ETB no renueva su acuerdo con la AIPV y empieza a recibir críticas por su falta de compromiso con el cine de Euskadi. El Gobierno Vasco anuncia otra producción propia, un largometraje basado en el bombardeo de Gernika y en la figura del poeta vasco Lauaxeta. El proyecto, al igual que las películas sobre autores vascos, es asignado sin acudir a concurso público al productor Ángel Amigo con lo que al fantasma de la competencia desleal se una ahora la amenaza del nepotismo.

La crisis estalla de manera definitiva en enero de 1988 cuando el Gobierno Vasco anuncia un nuevo proyecto de producción propia de tres largometrajes asignados, de nuevo, al productor Ángel Amigo. Esta vez la AIPV



Fotograma de *Ander eta Yul*

emite una nota de prensa criticando la actitud institucional de adjudicar proyectos “a dedo” y de erigirse, además, 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. Ante el vendaval originado el Gobierno Vasco no tiene más remedio que dar un paso atrás en sus planes abandonando el proyecto... aunque no del todo. Siguiendo esta misma línea Vitoria había convocado un concurso de guiones en 1987. El guión premiado pasaría a ser propiedad del Gobierno de Gasteiz que lo podría utilizar en la producción de un largometraje. Y eso sucedió exactamente. Así se financió *Ander eta Yul*, guión ganador de esa convocatoria, película dirigida por Ana Díez y producida, no hay que ser un lince para adivinarlo, por Ángel Amigo...

La armonía y la complicidad entre cineastas e instituciones, elementos clave para entender el despegue del cine vasco en los primeros años de los ochenta, se han desvanecido. Y el cine vasco de los noventa lo va a pagar muy caro.

2.3. El cine vasco de los ochenta

2.3.1. 1980-1985. La edad de oro del cine vasco

En septiembre de 1981, utilizando como marco de presentación el Festival de San Sebastián, el cine vasco de los ochenta realiza su puesta de largo con el estreno de *La fuga de Segovia-Segoviako ihesa* y de *Siete calles*. *La fuga de Segovia* de Imanol Uribe, era, como ya se ha dicho, la clara apuesta del Gobierno de Gasteiz. No exageraba el productor de la película Ángel Amigo cuando la presentaba como “la película con que se estrena el Estatuto”⁹. Basada en el libro escrito por el propio Amigo *Operación Poncho-Las fugas de Segovia*, la película narra un hecho histórico real, la espectacular fuga vivida por 29 presos de ETA de la cárcel de Segovia en 1976 tras la laboriosa construcción de un túnel. Uribe reconstruyó con verismo la fuga –no en vano se rodeó de verdaderos fugados empezando por el mismo Amigo– intentando en todo momento que el componente aventurero de la historia primara sobre cuestiones políticas. Pese a los problemas de censura la película tuvo una gran acogida. El soberbio trabajo realizado por Uribe supuso un ilusionante primer paso para el cine vasco de los ochenta.

En *Siete calles* Juan Ortuoste y Javier Rebollo intentaron realizar una comedia de costumbres que se complicaba con el desarrollo de un triángulo amoroso y con aspectos cercanos al thriller. Este afán de fundir distintas tramas en una sola historia –error típico del cineasta novel– creó una dispersión argumental que perjudicó mucho a la película. *Siete calles*, de todos modos, es una película que también tiene sus logros. Por ejemplo, es un valiente intento de desbloqueo temático del cine vasco al alejarse de la

9. Declaraciones de Ángel Amigo, *Egin*, 11/6/1981.

manida realidad vasca. Incluso, los autores se atreverán a ironizar sobre la misma, algo insólito en el encrespado mundo vasco de estos años. La factura técnica del film es de una calidad inusual en un primer largometraje y además esta película inaugura una galería de personajes marcados por la asfixia existencial, metáfora del dolor que genera el conflicto político en la sociedad y marca de estilo de la cinematografía vasca que se repetirá en varias películas de los ochenta¹⁰.

La última película de largo metraje de 1981 es *Agur Everest-Namasté, Chamo Longmu*, un excelente documental sobre dos expediciones vascas al Everest que supone, desgraciadamente, la despedida como director de Fernando Larruquert, autor junto a Néstor Basterretxea de *Ama Lur*, y cineasta de indudable talento alejado de la creación cinematográfica debido, entre otras cosas, a su incapacidad para soportar las mediocridades de la industria del cine.

Hay que esperar a 1983 para comprobar que este prometedor debut del cine vasco no es flor de un día sino que hay una firme voluntad, por parte de cineastas y de instituciones, de desarrollar una filmografía vasca de interés. De nuevo el certamen donostiarra, en la edición de 1983, vuelve a servir de marco para mostrar el florecimiento del cine vasco con dos producciones de Ángel Amigo, *La conquista de Albania-Albaniaren konkista* y *Euskadi, hors d'etat*. La estrella de la función, indiscutiblemente, es *La conquista de Albania* de Alfonso Ungría. Por primera vez una producción vasca alcanza los 100 millones de pesetas de presupuesto. Un detalle que refleja la importancia que concedió el Gobierno Vasco a esta producción es que su pase en el festival se retrasó 24 horas para que el lehendakari Carlos Garaikoetxea pudiera asistir al estreno. Basada en un hecho poco conocido de la historia medieval navarra la película mostraba demasiadas lagunas en su desarrollo narrativo aunque poseía aspectos de indudable interés. Sin embargo resultó un rotundo fracaso, tanto a nivel crítico como comercial.

El documental *Euskadi hors d'etat*, dirigido por Arthur Mac Caig, narraba la historia del País Vasco desde la Guerra Civil hasta el inicio de la era socialista. Su mayor atractivo radicaba en el indudable interés de los testimonios seleccionados por el director del film. Las dos películas despertaron cierta animosidad en el terreno político. En *La conquista de Albania* muchos vieron mensajes subliminales –negados con vehemencia por los autores del film– comparando lo estéril de la aventura de los caballeros navarros por tierras albanesas con la lucha armada de ETA (militar). Y a *Euskadi hors d'etat* se le acusó de hacer apología de ETA (político-militar) frente a ETA (militar) basándose en la mayoritaria presencia de polis-milis en el documental. El director en todo caso consiguió una entrevista con ETA (m) que por diversos motivos se malogró. A lo largo de la historia del cine de Euskadi será una constante el hecho de que la polémica acompañe a toda película que se atreva a tocar el tema del conflicto vasco.

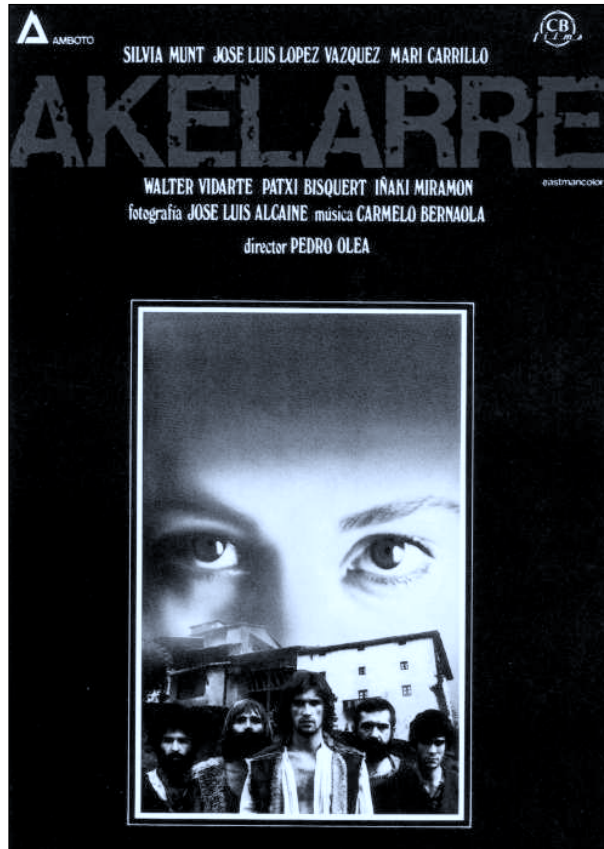
10. Este agobio existencial es palpable, por ejemplo, en películas como *La muerte de Mikel* (1984), *Golfo de Vizcaya* (1985), *27 horas* (1986), *El amor de ahora* (1987), *Ander eta Yul* (1988), *Eskorpion* (1989) o *Ke arteko egunak* (1989).



Los caballeros navarros de *La conquista de Albania*

Otros estrenos de 1983 dignos de ser reseñados son *El pico* y *Akelarre*. *El pico* no suele figurar como "cine vasco" porque su productora principal no radica en Euskadi. Se incluye en este artículo porque contó con el apoyo de la productora vasca Gaurko Filmeak. Además, aparte de este dato, merece la pena reseñar la especial contribución del controvertido cineasta Eloy de la Iglesia al cine de Euskadi con este trabajo que mostraba la historia de amistad y adicción a las drogas, en medio del violento País Vasco de los ochenta, de dos jóvenes, uno hijo de un diputado abertzale y otro hijo de un alto mando de la Guardia Civil. La propuesta de Eloy de la Iglesia contó, como es habitual en su cine, con virulentas reacciones de la crítica y con la complicidad del público. Mientras, con *Akelarre*, Pedro Olea volvía a Euskadi después de una exitosa carrera en el cine español mostrando una historia de brujas ambientada en la Navarra del siglo XVII. Olea realizó un interesante film, con una lúcida politización del mito que sin embargo se malograba por la frialdad del tratamiento cinematográfico dado. Una historia de brujas e inquisición hubiera requerido un tono menos academicista y distante. Le faltó a Olea, para llegar más lejos, enfangarse sin miedo en la trama narrada.

Y en 1984 el cine vasco estrenó cuatro películas. Con dos de ellas, *La muerte de Mikel-Mikelen heriotza* y *Tasio* alcanzó su plenitud y obtuvo, con merecimiento, un lugar de honor dentro del cine estatal. *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe es el primer estreno del año. A partir de la vivencia de un joven farmacéutico que tras sufrir una crisis de identidad descubre su condición de homosexual Uribe realizó, con maestría técnica y lucidez intelectual,



Sorginas, mito y política.
Cartel publicitario de *Akelarre*

un duro retrato de la sociedad vasca. En efecto, el protagonista de la película, una vez que ha asumido su situación, decidirá vivirla con valentía a los ojos de todos. Es entonces cuando Uribe aprovecha para mostrar sin piedad la intolerancia que asfixia –una vez más la asfixia en el cine vasco– a la sociedad vasca. Su familia y el partido de izquierda abertzale en el que milita le presionan y discriminan por su actitud. Además, por sucesos del pasado, la policía española le detiene y le tortura... nadie sale bien parado tras el ojo acusador de la cámara de Uribe. El coraje de la propuesta –el cineasta, sin ambigüedades de ningún tipo, mostró una certera radiografía de la intolerancia que vivía Euskadi– y la destreza técnica exhibida por Uribe en la resolución técnica de la película convirtieron a *La muerte de Mikel* en un éxito sin precedentes de taquilla y de crítica. Animados por el éxito de la película la misma productora impulsó un nuevo proyecto titulado *Fuego eterno-Betirako sua*. Con dirección de José Ángel Rebolledo esta vez se volvía la mirada a la Zuberoa medieval narrando la historia de amour fou de una mujer que mediante hechizos devuelve a la vida el cadáver de su amado. Al igual que le ocurrió a Pedro Olea con *Akelarre*, *Fuego eterno* se resintió de un tratamiento frío y aséptico que condenó el proyecto al fracaso.



La sociedad vasca
al descubierto.
Cartel publicitario de
La muerte de Mikel

Finalmente, durante el Festival de San Sebastián se presentaron dos nuevas producciones vascas. *Erreporteroak* de Iñaki Aizpuru y *Tasio* de Montxo Armendáriz. La primera partía de una premisa interesante. Dos amigos reporteros viven en directo la tensa situación de Euskadi entre 1980 y 1981. Sin embargo, el total desacierto con que se abordó la empresa dejó al final un producto de escaso interés cinematográfico. Todo lo contrario ocurre con *Tasio*, un nuevo hito en el cine vasco de los ochenta. Armendáriz supo encandilar a la crítica y al público con una propuesta sencilla y honesta, emotiva en su canto insobornable a favor de la libertad del individuo frente a una sociedad cada vez más manipuladora y en su lírica apuesta por la armonía del hombre con la naturaleza. Además la resolución técnica de la película, en la que Armendáriz se reveló como un maestro en el uso de la elipsis, del fundido encadenado y del fuera de campo, fue brillante, impropia de un debutante en el terreno del largometraje. El cine de Euskadi, al acabar la primera mitad de los ochenta, ya no puede ser calificado como mero capricho del Gobierno autónomo o como un fenómeno folclórico sin importancia. Con películas como *La fuga de Segovia*, *La muerte de Mikel* o *Tasio* se ha convertido en una referencia indiscutible.



La armonía entre el hombre y la naturaleza. Juego de pelota vasca en un frontón abierto a las montañas en *Tasio*

2.3.2. 1985-1989. Tiempos de crisis

Ya se ha explicado en este artículo la crisis que se vive entre cineastas e instituciones durante la segunda mitad de la década de los ochenta. Este enfrentamiento viene acompañado de una disminución de la calidad de la producción cinematográfica vasca. En esta etapa van a faltar títulos como *Tasio* o *La muerte de Mikel*, capaces de aglutinar el favor de crítica y público. No obstante ahora se consolida la producción porque el número de largometrajes sigue en alza. Y además se logran avances importantes para la propia dinámica histórica del cine de Euskadi.

Por ejemplo, la integración del euskera dentro del cine conoce ahora un gran impulso gracias los esfuerzos del Gobierno Vasco y de los cineastas. En 1985 desde Vitoria se impulsa la producción de tres medimetrotrajes rodados en euskera basados en novelas escritas en euskera de autores vascos. Se trata de *Hamaseigarrenean aidanez*, basado en la novela homónima de

Anjel Lertxundi dirigido por el mismo Lertxundi, *Ehun metro*, basado en la novela homónima de Ricardo Saizarbitoria con dirección de Alfonso Ungría y *Zergatik panpox* basado en la novela homónima de Arantza Urretabizkaia con dirección de Xavier Elorriaga. Estas producciones, de una calidad artística innegable, quedaron lastradas desde el principio por su duración, ajena a los circuitos comerciales de exhibición y por el escaso compromiso –es demasiado fácil arrojar las culpas siempre a los políticos– del público vasco. En 1986 José Julián Bakedano dirigió el medimetro *Oraingo izen gabe*, la película que, a juicio de muchos euskaltzales, con más acierto ha integrado el euskera en la articulación dramática del lenguaje. La productora Irati apostó en 1987 de nuevo por un cine euskaldun con la producción de una película, esta vez de largo metraje. Se trata de *Kareletik-Por la borda* de Anjel Lertxundi. Sin embargo, el producto logrado resultó demasiado endeble y el euskera perdió una oportunidad de oro para hacerse con un lugar en el mundo del séptimo arte.



La apuesta por un cine euskaldun. Cartel de *Kareletik*.

También en 1985 se realizó el primer largometraje vasco de corte científico, el documental *Mar adentro-Itsaoek bizi nahi dute* de Rafael Treku y la primera película de largo metraje de dibujos animados, *Kalabaza tripontzia* de Juanba Berasategi. Esta deliciosa e inspirada película fue la base de una rica e interesante producción vasca de animación que alcanzará su plenitud en los noventa con diversos largos que obtendrán importantes premios.

En 1987 el cine de Euskadi dará su primera comedia, *Tu novia está loca*, del debutante Enrique Urbizu. La principal cualidad de esta nueva propuesta es su capacidad de romper moldes dentro de la encorsetada cinematografía vasca, todavía incapaz de asumir la posibilidad de prescindir de la realidad socio-política para centrarse de lleno en un terreno tan “frívolo” como la comedia de enredo. De hecho la película no obtuvo ayudas del Gobierno Vasco que consideró, dado el ambiente que se vivía en esos momentos, poco “apropiado” el tema. Pero el público, que ya empezaba a hartarse de ciertas cosas, mostró cierta complicidad con la propuesta de Urbizu. Es indudable que, a partir de *Tu novia está loca*, algo cambió para siempre en el cine de Euskadi.



Una hermosa imagen de
Mar adentro



La divertida escena del akelarre en *Kalabaza tripontzia*

También digno de destacar dentro de la segunda mitad de los ochenta es el tema de ETA en el cine. Y la visión ya nada tiene que ver con la idealizada imagen que había dado el cine vasco en los setenta y primeros años ochenta. Ahora se impone una mirada crítica que deja ver a una organización armada cada vez más alejada de la voluntad popular, fanatizada y atrapada en un océano de odio que no parece tener fin. En el fondo los cineastas evolucionan hacia la misma dirección que lleva la sociedad vasca. Ésta había respetado en sus orígenes la lucha antifranquista de la primera ETA y está harta de la ETA de los ochenta, incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos que corren. Pueden citarse los casos de *El amor de ahora-Gaurko maitasuna* (1987) de Ernesto del Río –crónica desolada del retorno a la vida civil de dos miembros de ETA que dejan las armas– y *Ander eta Yul* de Ana Díez, historia del reencuentro entre dos amigos, uno traficante de drogas y otro militante de ETA, en la Euskadi de los ochenta.

Por lo demás, ahora, las carreras que se han iniciado a principios de los ochenta se van consolidando. Javier Rebollo, después de la experiencia de *Siete calles*, dirige *Golfo de Vizcaya-Bizkaiko golkoa* (1985), film interesante, con fallos en la construcción narrativa, masacrado injustamente por la crítica. Por vez primera en el cine de Euskadi se apuntaba la trama de los GAL. Eloy de la Iglesia con *Otra vuelta de tuerca-Bior bira* (1985) firma una académica –algo insólito en él– versión de la novela homónima de Henry James, trasladada, eso sí, a localizaciones vascas. Pedro Olea dirige *Bandera negra*



La vida después de la guerra. Fotograma de *Gaurko maitasuna*



Fotograma de *Ander eta Yul*

Bandera beltza (1986), su segunda película en Euskadi, una sombría –y a ratos cínica– película de piratas modernos. Montxo Armendáriz realiza su segunda película de largo metraje, la sentida y lírica *27 horas* (1986), hermosa obra que no contó con el apoyo crítico de *Tasio*. Imanol Uribe, el gran triunfador del cine vasco de la primera mitad de los ochenta, se estrella ahora con *Adiós, pequeña* (1986), un thriller que naufraga sobre todo por la incapacidad del director de recrear con pasión la historia de amor de la pareja protagonista. José Ángel Rebollo realiza en 1989 su segundo largometraje, *Lluvia de otoño*, poético trabajo injustamente tratado y olvidado.

En esta etapa se dan también retornos de cineastas vascos que, con una sólida carrera dentro del cine español, regresan a Euskadi buscando una oportunidad. Javier Aguirre realiza dos películas poco afortunadas dentro del cine vasco, *La monja alférez* (1986) y *El polizón del Ulises* (1987). José Antonio Zorrilla, el director de *El arreglo*, una de las películas más logradas de la serie negra española contemporánea, dirige *A los cuatro vientos*



Tiempo de amar, tiempo de morir. Cartel de *Golfo de Vizcaya*



No hay futuro.
Cartel de 27 horas

Lauaxeta (1987). Y Antxon Ezeiza, tras su paso por el nuevo cine español y sus aportaciones teóricas y prácticas (serie *Ikuska*) a la cinematografía vasca dirige *Ke arteko egunak-Días de humo* (1989) película que si bien deja en evidencia la imposibilidad de llevar a cabo su idea del cine vasco defendida con ardor en los setenta y ochenta –el actor protagonista no sabía euskera, muchos de los técnicos no eran vascos...– logra un valioso y sensible documento sobre el dolor y la desorientación que pueden llegar a causar los rescoldos del conflicto vasco. Por desgracia, la militancia abertzale de la película provocó una fuerte campaña contra la misma que malogró en gran parte su carrera comercial.

Por supuesto siguen apareciendo cineastas noveles. Aparte de los ya mencionados Enrique Urbizu, Ernesto del Río o Ana Díez, se puede destacar a Antonio Gómez Olea con su inclasificable *El anillo de niebla* (1985), Pedro de la Sota con la violenta *Balanza-Viento de cólera* (1988), José María Tuduri con el documental *Crónica de la Guerra Carlista-Karlistadaren kronika (1872-1876)* (1988) o Ernesto Tellería con la fallida *Eskorpion* (1989).



En el amor y en la guerra. *Ke arteko egunak*

En suma, la década de los ochenta se cierra con una producción cinematográfica llena de vigor. Pocos podían soñar, diez años antes, con un panorama como el que se vislumbra ahora. Tan sólo las tensas relaciones generadas entre cineastas e instituciones se asoman como peligrosos nubarrones en el horizonte del cine vasco de los noventa.

3. LA DÉCADA DE LOS NOVENTA Y LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XXI

3.1. El problema sin resolver; la financiación pública del cine

El 26 de junio de 1990 el Departamento de Hacienda y Finanzas y el de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco acuerdan por medio de decreto la creación de la Sociedad pública Euskofilm S.A., que posteriormente, por problemas legales, pasará a denominarse Euskal Media, S.A. El texto de presentación de los estatutos de la sociedad muestra con claridad el giro radical que va a dar el Gobierno Vasco en su política de apoyo a la cinematografía.

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 menor medida, la recuperación de dichos fondos mediante la participación directa en producciones audiovisuales y la adecuada distribución y venta de productos obtenidos¹¹.

Y dentro del campo de actuación de la sociedad pública está, según recogen los estatutos “la producción de medios audiovisuales, por sí sola o en coproducción...”¹². En suma, las instituciones cierran una época dejando atrás su espíritu subvencionador para dar paso a un criterio más mercantilista. El problema es que ahora, por ley, el Gobierno Vasco, vía Euskal Media, tiene la facultad de entrar en coproducción donde más le convenga, sin tener en cuenta los concursos públicos, e incluso puede producir por cuenta propia a quien quiera. Las líneas políticas que tanta crispación habían creado en los ochenta no sólo no se rectifican ahora sino que se legalizan... La mecha está prendida y el estallido no tardará en llegar. Efectivamente, en 1992 la prensa denuncia la descarada política de favoritismo de la nueva sociedad pública hacia determinados cineastas –de nuevo aparece en el ojo del huracán la figura del productor Ángel Amigo– en detrimento de otros proyectos. Es inútil intentar convencer a Joseba Arregi, principal responsable de la política cinematográfica del Gobierno Vasco en estos años, que el papel de las instituciones debe ceñirse a la ayuda de la creación artística y no a la producción propia de películas. La mayoría de los cineastas vascos se colocan de nuevo frente a las disposiciones de Arregi y una nueva guerra estalla. ¿Consecuencias de este nuevo enfrentamiento? Funestas para la historia del cine vasco. Euskal Media en estos años, siguiendo una política disparatada y absurda, apoya, salvo excepciones, producciones sin interés –a veces extrañas coproducciones con Latinoamérica– dejando de lado a una generación de cineastas vascos –la más importante que ha tenido nunca Euskadi– que surgen precisamente ahora y que ante la postura del Gobierno Vasco tienen que emigrar a Madrid o producir desde Euskadi sin contar con el apoyo de Gasteiz.

Esta situación, denunciada por la prensa y por los propios cineastas –salvo, claro está, por los beneficiados de estas ayudas– encuentra sin embargo sus defensores. Eusebio Larrañaga, miembro del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, comparaba en 1992 la marcha de Imanol Uribe del cine de Euskadi –sorprendente ausencia teniendo en cuenta los éxitos artísticos y taquilleros obtenidos por sus películas en la primera mitad de los ochenta– con el fin de la carrera de determinados futbolistas en equipos vascos para fichar por equipos poderosos de la liga española¹³. Ejemplo poco afortunado, a decir verdad. Los futbolistas que dejan los equipos vas-

11. Decreto 174/1990, de 26 de junio, por el que se acuerda la creación de la Sociedad Pública “Euskofilm, S.A.”, tomado del catálogo que bajo el título *Euskal Zinema 1981-1989*, publicó la Filmoteca Vasca en 1990.

12. Ibidem

13. “¿Por qué Bakero y Begiristain se van al Barcelona? Porque este país no puede pagar la calidad que estos hombres tienen. Imanol Uribe consiguió tal prestigio que Euskadi se le quedó 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,
...

cos para triunfar lo hacen de manera voluntaria para obtener más dinero y gloria deportiva. Imanol Uribe no se va de Euskadi porque quiera mejorar. Se va porque, incomprensiblemente, teniendo en cuenta su trayectoria, se le niegan las ayudas y no le queda más remedio que buscar una salida en otro lugar¹⁴. Al igual que los jóvenes cineastas vascos de los noventa. La diferencia, creo, es obvia... Ahora bien, la postura de Larrañaga tiene su explicación. Él, al fin y al cabo, forma parte de ese mecanismo de ayudas al cine y de alguna manera tiene que explicar tanto despropósito. Bastante más desconcertante resulta la opinión al respecto mantenida por el investigador Alberto Cañada que acababa la reseña de mi primer libro centrado en el cine de Euskadi con argumentos semejantes a los defendidos en su momento por Larrañaga:

Esta emigración de cineastas vascos es calificada por el autor como “exilio madrileño”, una situación que tilda de “dramática” desde el punto de vista del enriquecimiento cultural cinematográfico que ha perdido el País Vasco. Sin embargo, las películas que han realizado estos cineastas en ese “exilio”, probablemente nunca las hubieran podido hacer en su tierra. El cine es una industria y los medios técnicos forman parte de este oficio. En nuestra tierra estos recursos están muy limitados, por tanto es lógico que los realizadores busquen donde los haya aquellos instrumentos que les ayuden a construir esos mundos imaginarios llamados películas cuyo destino es siempre el público; y si este es, además de inteligente, numeroso, mejor¹⁵.

En principio ¿por qué presupone Cañada que “probablemente” los cineastas vascos afincados en Madrid nunca podrían haber rodado en su tierra esas películas realizadas en el “exilio”? En el libro que reseñó se destaca

...

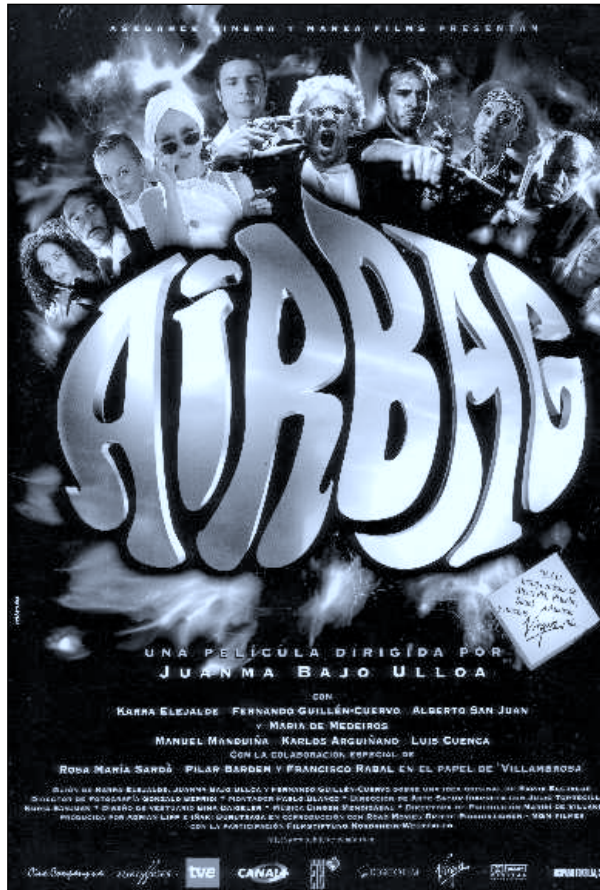
lo podría tener. (...) El Gobierno Vasco tal vez no tenía dinero suficiente para pagar sus proyectos y ahí decidió. Por tanto, nosotros hubiéramos querido apostar por Imanol Uribe y por otra serie de personas que trabajan por ahí pero Euskadi es lo que es y esto no es Hollywood.” Entrevista con Eusebio Larrañaga, 27/10/1992. En estas fechas Eusebio Larrañaga era Director de Creación y Difusión Cultural del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco

14. Las siguientes declaraciones de Uribe, realizadas también en entrevista personal al autor de este artículo, no reflejan precisamente, tal y que como pretende Larrañaga, las sensaciones de un hombre que ha llegado al máximo en su país y que aspira a mejorar en busca de nuevos horizontes. Más bien muestran a un cineasta hastiado por las pequeñas corruptelas que salpican al audiovisual vasco y forzado, muy a su pesar, a buscar otros lugares para poder seguir dirigiendo películas:

“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...” Entrevista con Imanol Uribe, 15/6/1992.

15. CAÑADA ZARRANZ, Alberto. Reseña de *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)* de Carlos Roldán Larreta. En: *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, Vol. 45-1, 2000, Donostia, enero-junio 2000; p. 293.

con datos precisos el importante caudal de cine producido en Euskal-Herria desde 1980 hasta nuestros días e incluso el gran éxito de taquilla de películas vascas como *La fuga de Segovia*, *Tasio*, *La muerte de Mikel*, *Maité*, *Justino*, *un asesino de la tercera edad* o *Airbag*. Ésta última película, concretamente, llegó a ser tras su estreno la más taquillera de la historia del cine español. El auge del séptimo arte en el País Vasco en los últimos años es un hecho incontestable y hoy en día a nadie mínimamente familiarizado con este fenómeno puede sorprenderle la aparición de estrenos vascos muchas veces convertidos en grandes éxitos de taquilla. La imagen de un País Vasco convertido en un erial incapaz de producir películas pertenece, afortunadamente, a un pasado ya superado.



Airbag, una producción vasca que batió récords de taquilla

El argumento de Cañada, al igual que el de Larrañaga, no se ajusta a los hechos. Al decir que es lógico que los cineastas busquen recursos allí donde los encuentren Cañada remite a la comparación de Larrañaga entre futbolistas y cineastas que ansían nuevos horizontes para prosperar en sus

carreras. De nuevo se falsea deliberadamente la realidad dando a entender que los cineastas buscan nuevos horizontes de grandeza para alcanzar la gloria. Y es que una cosa es que a un director le contraten en Hollywood o en Madrid y decida libremente proseguir allí su carrera y otra es que una parte importante de los cineastas del País Vasco tengan que emigrar forzosamente porque las instituciones vascas se decantan por una política nepotista que les ignora. Por eso, ante tales evidencias, sorprende el texto de Cañada ya que tuvo ante sus ojos un trabajo de investigación que explicaba detalladamente el auge de la producción cinematográfica vasca a partir de los ochenta, la tensa situación creada por la actitud de las instituciones, los éxitos del cine vasco y la generalizada postura crítica de los cineastas vascos ante la política del Gobierno Vasco¹⁶...

En fin, la escasez de medios no tiene por qué llevar pareja una política como la de Euskal Media, basada, precisamente, en dilapidar esos pocos medios existentes en películas intrascendentes obligando a los cineastas de talento a un exilio forzoso donde lograrán grandes éxitos de taquilla y crítica gracias a un público “numeroso” e “inteligente”... Francamente, yo aquí no veo inteligencia por ningún lado. ¿No es más acertado, de entrada, alejar toda política basada en el nepotismo y extraer lo mejor de los medios disponibles sean éstos abundantes o escasos? Y ahí está el quid de la cuestión, el gran fracaso, en suma, de Euskal Media ¿Qué habría sido del cine vasco de la primera mitad de los noventa si en vez de perderse en batallas sin sentido y en películas fallidas, hubiese apostado, en la medida de sus medios, por una calidad que todo el mundo veía? Los Urbizu, Calparsoro, De la Iglesia, Medem o Bajo Ulloa deslumbraban en los festivales. La apuesta era sencilla. Con películas como *Acción mutante*, *La ardilla roja*, *Días contados*, *Salto al vacío*, *El día de la bestia*, *Tierra* o *Airbag* el sello “cine vasco” habría ganado un prestigio artístico indudable y sobre todo, habría generado importantes ingresos de taquilla. Y ese dinero podría haberse reinvertido en la industria para rodar más cine. Euskal Media sin embargo dio la espalda a estos cineastas para involucrarse en películas que pasaron desapercibidas para el público como *Dollar Mambo*, *La gente de la Universal*, *Hotel y domicilio*, *Rigor mortis*, *Menos que cero* o *La fabulosa historia de Diego Marín*... ¿No era precisamente el objetivo del Gobierno Vasco al crear Euskal Media rentabilizar los fondos públicos destinados a la promoción cinematográfica...?

Afortunadamente a partir de 1996 el mismo Gobierno Vasco empieza a tomar conciencia del desastre que ha supuesto Euskal Media para el cine de Euskadi y la política defendida por Joseba Arregi es arrinconada. Las instituciones vascas se deshacen de Euskal Media debido, según declaró a la

16. ROLDÁN LARRETA, Carlos. *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Donostia; Eusko Ikaskuntza, 1999; 407 p.; Entre las págs. 151 y 159 de este libro se aprecia con claridad el rechazo que genera la política del Gobierno Vasco con Euskal Media dentro del colectivo de cineastas vascos e incluso se desvela un informe de gestión de Euskal Media para el año 1993 que no deja lugar a dudas, a no ser que nos enfrentemos a mentes extremadamente ingenuas, de los injustos favoritismos e irregularidades que jalonaron la trayectoria de esta sociedad pública.

prensa J.M. Agirre, viceconsejero de Cultura, a “deficiencias importantes que no se han sabido superar, sobre todo en el apartado de la comercialización”¹⁷. Y además, alejándose de opiniones como las vertidas por Larrañaga y Cañada en este artículo, los nuevos responsables del Departamento de Cultura, aparte de tomar nota del desaguisado económico que supone Euskal Media, empiezan a asumir el drama que ha supuesto para la cultura vasca un “exilio madrileño” que ha despojado al país de sus mejores talentos:

Hay un potencial de cineastas que están en Madrid o fuera de Euskadi trabajando, provocado por unas situaciones concretas o por lo que sea. Sí, somos conscientes de eso. No sólo somos conscientes. Estamos intentando desarrollar unas líneas y programas específicos para recuperar esos nombres, por lo que suponen de referencia en el cine, y no sólo en el cine vasco sino también en el español, y utilizarlos de gancho con las nuevas generaciones de realizadores que puedan surgir¹⁸.

Tras la etapa de Euskal Media el Gobierno Vasco vivió una etapa larga de reflexión que rozó peligrosamente el estado de bloqueo. Reacción de todos modos comprensible. Los encargados de diseñar la nueva política cinematográfica se enfrentaban a un reto importante. Definir de nuevo un modelo de apoyo al cine eficaz, tal y como había hecho el Gobierno Vasco en la primera mitad de los ochenta, arrastrando sin embargo ahora el penoso lastre de Euskal Media. Tras un tenso compás de espera, marcado por la indefinición y la expectativa, las consejerías de Cultura e Industria, Turismo y Comercio del Gobierno Vasco presentaron en junio de 2003 el Libro Blanco del Audiovisual. El documento, presentado como un plan general, es un primer paso para desarrollar el audiovisual planteando proyectos y medidas de tipo empresarial, financiero e industrial y un cambio de orientación en el sector, asignando, además, un papel primordial a ETB a la hora de impulsar la industria del cine. Se busca en suma el desarrollo de una industria rentable que contribuya al desarrollo socio-económico del país. Como consecuencia de este estudio el Gobierno Vasco ha iniciado una nueva línea de financiación para producciones vascas basada en créditos. La línea crediticia para el

17. LASHERAS, Amparo; ALONSO, Andoni, “La industria audiovisual vasca en pie de guerra”, *El Mundo del País Vasco*, 22/1/1996.

18. Entrevista con Rikardo Bilbao, 6/3/2001. Rikardo Bilbao en estas fechas era Director de Creación y Difusión Cultural del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Fue entrevistado por el autor de este artículo con motivo de la redacción de una ponencia leída en el XV Congreso de Estudios Vascos titulada *Principales problemas en la cinematografía vasca en los últimos tiempos: industria, producción, políticas de ayuda...* En la misma entrevista Bilbao analizaba la trayectoria de Euskal Media de manera breve y significativa:

“Yo no creo en ese sistema. Hemos generado proyectos pero no han supuesto un apoyo definitivo ni trascendental en el audiovisual vasco. (...) Esta intervención supone un esfuerzo terrible, no sólo ya con lo que Euskal Media suponía como apuesta de creación de una empresa pública de cara a la coproducción, sino como sistemas de control que se tenían que desarrollar, que no sé hasta que punto se desarrollaron, para el control de tus propias fuentes de vida. Ahí había un dinero invertido en una serie de cosas que al final hay dudas de cómo fueron, de cómo revirtió en la política del audiovisual esas inversiones que se hicieron”.

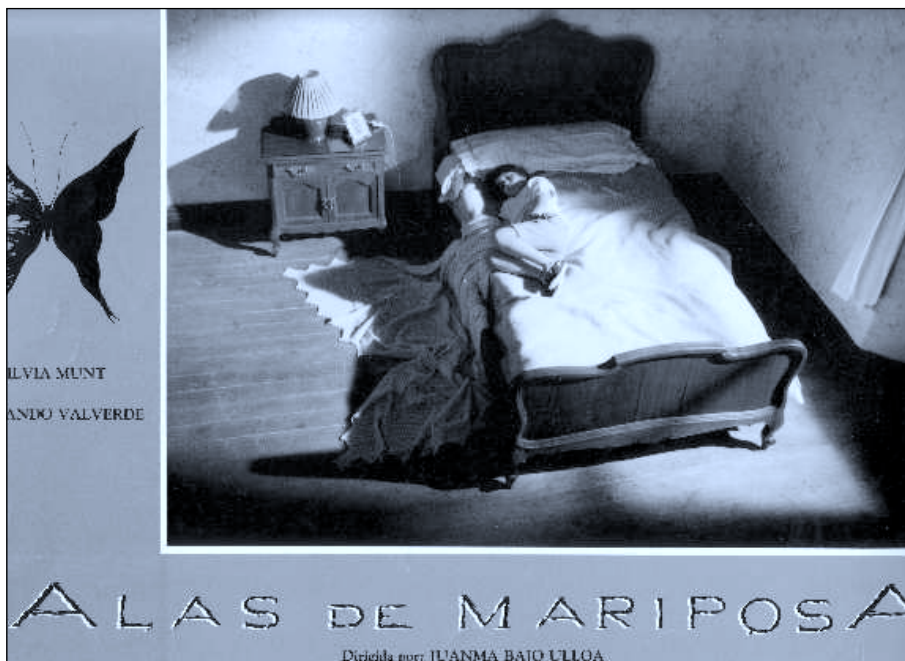
año 2005, concretamente, asciende a 15 millones de euros. El tiempo de la reflexión acabó. En el futuro se verán los frutos de esta nueva etapa de apoyo institucional al cine de Euskadi.

3.2. El cine del País Vasco y los cineastas vascos; de 1990 hasta nuestros días

Al tratar las películas rodadas durante los años ochenta se ha seguido en este artículo el criterio de analizar lo que ha llegado a considerarse como cine vasco, es decir, el cine producido en Euskal Herria. Pero la situación del cine de Euskadi entre 1990 y la actualidad cambia radicalmente con respecto a los ochenta puesto que la política de las instituciones ha llevado a muchos cineastas vascos que han iniciado su carrera dentro del cine vasco a un exilio forzoso. Son además, hay que insistir en ello, los cineastas más interesantes de los ochenta y noventa. Seguir estrictamente la norma obligaría a ignorar sus carreras y estudiarlas aparte cuando en realidad su cine no



Enrique Urbizu en una foto de rodaje de *Todo por la pasta*



Una infancia envuelta en tristeza. *Alas de mariposa*

puede entenderse plenamente sin acudir en busca de referencias e influencias a sus orígenes dentro del cine vasco. La definición que sirvió para catalogar la producción vasca de los ochenta se revela ahora incompleta para el análisis de la creación cinematográfica vasca durante los noventa. Además, serviría para refrendar una política cultural que no sólo no comparto sino que además considero que ha sido absolutamente nociva para el cine vasco. Así que, desafiando a cortesanos, puristas y academicistas, habrá que cubrir ahora dos frentes. El cine de producción vasca y además, el cine hecho por vascos, allá donde su talento les haya llevado.

Los inicios del cine vasco en la década de los noventa no invitan al optimismo aunque es cierto que Montxo Armendáriz, en Madrid, alejado de la producción vasca, logra la Concha de Oro del Festival de San Sebastián con *Las cartas de Alou* y que Imanol Uribe, también en Madrid, recrea con acierto la corte de Felipe IV en *El rey pasmado*, inteligente y mordaz alegato contra la intransigencia y la represión religiosa que le valió a Uribe tres premios en el Festival de Biarritz y ocho premios Goya. En todo caso producciones con ayudas del Gobierno Vasco como *El anónimo* (1990) de Alfonso Arandia, *Santa Cruz el cura guerrillero-Santa Cruz apaiz gudaria* (1990) de José María Tuduri, *Loraldia-El tiempo de las flores* (1990) de Oscar Aizpeolea o *El invierno en Lisboa* (1991) de José A. Zorrilla no son capaces de desmarcarse del tono mediocre que se había apoderado de la cinematografía vasca durante la segunda mitad de los ochenta.

Pero en agosto de 1991 una oleada de talento se apodera del demacrado cine vasco. Enrique Urbizu estrena *Todo por la pasta*, un violento thriller resuelto de manera brillante. De nuevo nos encontramos, al igual que tras el estreno de *Ama Lur* o *El proceso de Burgos*, ante un punto de inflexión que va a abrir una etapa dorada en la historia del cine del País Vasco. Así, en septiembre Juanma Bajo Ulloa estrena su primer largometraje en el Festival de San Sebastián, *Alas de mariposa*. El talento desplegado en esta extraña y sórdida historia que entremezcla terror y ternura al mismo tiempo lleva al joven cineasta a ganar la Concha de Oro del Festival. Hasta ese momento sólo dos vascos –Víctor Erice y Montxo Armendáriz– habían logrado ese galardón. En enero de 1992 otro joven director vasco, Julio Medem, deslumbra al estrenar su primer largometraje, *Vacas*, una desgarrada historia de amores y odios ambientada en el mundo rural vasco, entre las guerras carlistas y el inicio de la Guerra Civil española. También en este año la producción vasca recupera a Víctor Erice con *El sol del membrillo* un documental que explora los límites y las posibilidades de la creación pictórica y cinematográfica.



El aizkolari “cobarde” de Vacas

En 1993 la eclosión de la nueva generación de cineastas vascos es un hecho. Al igual que su total falta de sintonía con las instituciones vascas... Alex de la Iglesia debuta gracias a la productora de Pedro Almodóvar con *Acción mutante*, logrado film de ciencia ficción con demoledoras ironías sobre la situación política vasca. Julio Medem, ya en Madrid, se consolida con una



Perturbadora y sensual imagen promocional de *La madre muerta*

deliciosa comedia romántica titulada *La ardilla roja*. Y Juanma Bajo Ulloa, desde Vitoria, pero sin ayudas de Euskal Media, prosigue su peculiar peregrinaje por mundos que combinan al mismo tiempo horror y ternura con *La madre muerta*. La producción vasca realizada en este período no consigue acercarse al alto nivel generado por estos jóvenes directores y prolonga la preocupante crisis creativa que inició el cine de Euskadi a partir de la segunda mitad de los ochenta. Es el caso de títulos como *No me compliques la vida* (1991) de Ernesto del Río, *Cómo levantar 1.000 kilos* (1990) de Antonio Hernández o el más digno, aunque fallido, *Offeko maitasuna-Amor en off* (1992) de Koldo Izagirre. Mientras, la productora Igeldo de Ángel Amigo se embarca en una serie de coproducciones con países latinoamericanos que pasan desapercibidas para el público vasco. Son los casos de *Álbum de familia* (1992) de Luis Galvao, *Amor y deditos del pie* (1992) de Luis Felipe Rocha, *Dollar mambo* (1993) de Paul Leduc, y *La gente de la Universal* (1993) de Felipe Aljure. Caso aparte es *Urte ilunak-Los años oscuros* (1993) de Arantxa Lazcano, interesante producción vasca que no contará con el favor del público.

1994 será un gran año para los cineastas vascos. Con el estreno de *Maité* de Carlos Zabala y Eneko Olasagasti, Euskal Media obtiene uno de

sus escasos éxitos en su triste andadura. Esta película de Ángel Amigo, quizá la comedia vasca más lograda realizada dentro del cine de producción vasca, obtiene un importante éxito de crítica y público. Pero el gran protagonista del año es sin lugar a dudas Imanol Uribe que desde su "exilio" madrileño estrena *Días contados*, desgarrada historia de amor entre un militante de ETA y una drogadicta. Uribe retrató con sensibilidad un amor al límite entre seres marginales y su arriesgada propuesta le consagró dentro del panorama cinematográfico español. *Días contados* logró la Concha de Oro del Festival de San Sebastián y ocho premios Goya.



Cartel publicitario de *Maité*

En 1995 un nuevo joven talento hace su aparición de nuevo lejos de Euskadi. Se trata de Daniel Calparsoro que estrena un primer largometraje cargado de emoción, fuerza y belleza. El título de esta película es *Salto al vacío*. Montxo Armendáriz, todavía en Madrid, estrena una desesperanzada crónica sobre la juventud española titulada *Historias del Kronen*. Alex de la Iglesia se consagra como director con la comedia satánica *El día de la*



Un amor más allá de las convenciones. *Días contados*

bestia, demoledora y lúcida denuncia de una sociedad instalada en la estupidez y dominada por la xenofobia, el materialismo consumista y la telebasura. La propuesta de Alex de la Iglesia le reportó un importante éxito de taquilla y seis premios Goya. Dentro de las producciones vascas destaca *Justino, un asesino de la tercera edad* con dirección de Luis Guridi y Santiago Aguilar. Esta comedia –entroncada con la comedia negra española de los cincuenta y sesenta– es otro de los grandes éxitos del año. Ernesto del Río estrena la decepcionante *Hotel y domicilio* y la productora Igeldo de Ángel Amigo se involucra en un interesante proyecto, dedicado al centenario del cine titulado *Lumière y compañía*, en el que intervinieron directores tan interesantes como Win Wenders, Andrei Konchalovski, Patrice Leconte, Costa Gavras, Spike Lee o Zhan Yimou.

En 1996 producciones vascas apoyadas por Euskal Media como *Señales de fuego*, con Ángel Amigo en la producción, *La fabulosa historia de Diego Marín* de Fidel Cordero con producción de José María Lara o *Rigor mortis* de Koldo Azkarreta pasan totalmente desapercibidas para el público. Javier



Los jóvenes al límite de *Historias del Kronen*

Rebollo de la productora vasca Lan Zinema se suma a la moda de la comedia cubana con *Calor... y celos*, realizando un producto digno aunque sin llegar a los logros de *Maité*. Y los hermanos Ibarretxe, con una fulgurante carrera en el campo del cortometraje, estrenan la costosa –llegó a intervenir la productora de Andrés Vicente Gómez– y decepcionante *Sólo se muere dos veces*. Van a ser de nuevo los cineastas vascos afincados en Madrid los encargados de dejar en las pantallas producciones de calidad. Julio Medem estrena su tercer largometraje, la fascinante *Tierra*. Imanol Uribe logra su segunda Concha de Oro en el Festival de San Sebastián con *Bwana*. La proliferación de Conchas de Oro en el curriculum de varios cineastas vascos en los noventa revela de forma clara la tendencia al alza del cine vasco en esta década. Daniel Calparsoro dirige su segundo largometraje, *Pasajes*, que no llegará a acercarse a los niveles de calidad cosechados en *Salto al vacío*.

En 1997 Juanma Bajo Ulloa obtiene un éxito sin precedentes con su alocada comedia *Airbag*. Poco interesante en su contenido, sobre todo si comparamos esta película con la filmografía anterior de Bajo Ulloa, sin embargo, la



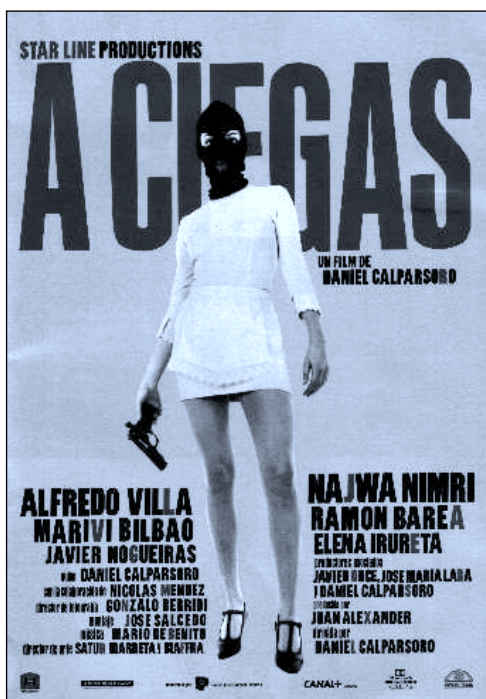
Dos fotogramas de *Tierra*



resolución técnica de *Airbag* es realmente espectacular, demostrando un perfecto dominio del oficio. Tras su estreno llegó a convertirse en la película más taquillera de la historia del cine español. Las instituciones vascas, vía Euskal Media, recuperan para el cine de Euskadi a Montxo Armendáriz y a Imanol Uribe. Como director y productor, respectivamente, estrenan *Secretos del corazón*, un trabajo en la línea de *Tasio*, centrado en la pérdida de la inocencia de un niño. El ansia de libertad, tema latente en toda la filmografía de Armendáriz, está de nuevo presente en esta emotiva película. Lástima que este viraje de Euskal Media a favor de los cineastas vascos más interesantes llegara tan tarde. *Secretos del corazón* obtuvo el premio Ángel Azul a la Mejor Película Europea y logró además la nominación al Oscar a la Mejor Película Extranjera. Daniel Calparsoro traza una mirada peculiar y absolutamente personal sobre el



La infancia perdida.
Secretos del corazón



El sugestivo cartel de *A ciegas*

tema de la violencia política con *A ciegas*. Alex de la Iglesia rueda en Estados Unidos una de sus obras más logradas, *Perdita Durango*. Su excesiva violencia –totalmente justificada pues se atenía fielmente a hechos reales– retrajo sin embargo al público y a la crítica. De nuevo las productoras afincadas en Euskadi aportan títulos más bien discretos como *Todo está oscuro* de Ana Díez, *Entre todas las mujeres* de Juan Ortuoste o *Suerte* de Ernesto Tellería.



La violencia en estado puro en dos fotogramas de *Perdita Durango*



Entre 1998 y 2004 la producción cinematográfica vasca desde Euskadi se ralentiza. Son las consecuencias de ese estado de incertidumbre y reflexión obligada que sigue a la desaparición de Euskal Media. Pero esta situación no afecta a los cineastas vascos que han consolidado ya una carrera dentro del cine español. Y además, evidentemente, aunque no sea con la intensidad deseada, sigue habiendo una producción vasca. Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, por ejemplo, de nuevo con la productora Igeldo, estrenan en 1998 *Sí, quiero* pero no logran repetir el éxito de *Maité*. Julio Medem estrena *Los amantes del Círculo Polar* (1998) mágico laberinto de amores contrariados resuelto con la sensibilidad y el lirismo tan característicos del cine de Medem. La película obtuvo además un rotundo éxito de taquilla, quizá la única asignatura pendiente que le quedaba a Medem, un director relegado hasta ese momento a reductos demasiado selectos y limitados de espectadores. Alex de la Iglesia bate también récords de taquilla –tendencia saludable de la joven generación de cineastas vascos– con su comedia *Muertos de risa* (1999).

El estreno de *Yoyes* (2000) de Helena Taberna insufla aire al cine político, género postergado en la década de los noventa a favor de un cine que apuesta decididamente por la evasión centrándose en contenidos más superficiales que le permiten contactar con el público fácilmente. Con esta película el tema de ETA en el cine alcanza una de sus más altas cotas. *Yoyes* consolida además esa tendencia ya apuntada en este artículo que tiende, a partir de la segunda mitad de los noventa, a mostrar el horror de la maquinaria irracional y destructiva en que ha degenerado la lucha armada de ETA con el paso del tiempo¹⁹. Precisamente la vigorosa crítica que se cierne en este film tanto sobre la actividad de ETA como de la guerra sucia impulsada por el gobierno socialista durante los años ochenta se volvió lamentablemente contra esta valiente película que pagó caro su atrevimiento de hablar con claridad sobre ciertos temas. Daniel Calparsoro estrena además *Asfalto*, su trabajo más logrado tras *Salto al vacío*. Los hermanos Ibarretxe vuelven a defraudar con la ambiciosa producción *Sabotage*, recreación en clave de farsa de la batalla de Waterloo que contó con la participación de actores como Dominique Pinon y Stephen Fry. Y también en el 2000 Alex de la Iglesia con *La comunidad* y Karra Elejalde con *Año Mariano* llevan a las pantallas un tipo de cine de evasión más acorde con los tiempos que corren. El éxito de estas dos propuestas fue tal que se convirtieron en las películas más taquilleras de la producción española en ese año.

Montxo Armendáriz, también acercándose a un cine más comprometido, recoge en *Silencio roto* (2001) un emocionante episodio de la triste historia de la España de la posguerra, la quijotesca lucha por la libertad del maquis contra la dictadura franquista. Y Julio Medem estrena *Lucía y el sexo* (2001) una nueva aproximación en su cine a las relaciones amorosas repleta de un

19. La productora de Elías Querejeta mantiene también en estos años una política de denuncia en torno a la violencia de ETA. Producciones como *Asesinato en febrero* (2001), *Ciudadanos vascos* (2001), o *Perseguidos*, (2004), todas dirigidas por Eterio Ortega, son un buen ejemplo.

enfermizo y lírico erotismo. Esta película fue la primera rodada con cámara digital de alta definición en el cine español. Dentro de la producción vasca se estrena *Marujas asesinas* (2001) de Javier Rebollo, siguiendo la estela de comedias de humor grueso tan de moda en esos momentos como *Torrente* o *Año Mariano*. Y Ana Díez estrena la fallida *Algunas chicas (doblan las piernas cuando hablan)* (2001). Y mientras en el 2002 se empiezan a encender las luces de alarma en el seno de la producción vasca por la indefinición del Gobierno de Vitoria y la producción vasca cae en picado, los directores vascos ruedan dentro del cine español películas tan interesantes como *La caja 507* de Enrique Urbizu, *El viaje de Carol* de Imanol Uribe, *Guerreros* de Daniel Calparsoro y *800 balas* de Alex de la Iglesia. No se puede tampoco olvidar, en este año, la sentida iniciativa personal de Helena Taberna con el documental *Extranjeras*.

En el 2003 hay que destacar *La vida mancha-bizitzak zikintzen du* de Enrique Urbizu, *Torremolinos 73* de Pablo Berger y *La pelota vasca, la piel contra la piedra-Euskal pilota, larrua harriaren kontra* de Julio Medem. Enrique Urbizu, que sólo una año antes, había recuperado por fin el tono magistral de *Todo por la pasta* con *La caja 507* logró acto seguido otra obra maestra. En *La vida mancha* presenta una propuesta que, partiendo de la base de un triángulo amoroso, se debate entre la serie negra, el western y el melodrama con referencias al cine de John Ford (*Centauros del desierto*), George Stevens (*Raíces profundas*) o a los melodramas de Douglas Sirk, logrando, a través de un personaje envuelto en un halo de soledad y tristeza, una obra plena cargada de emoción. Pablo Berger, director bilbaíno surgido de la cantera del cine vasco de los ochenta –su cortometraje *Mama* (1988) sigue siendo un referente y obra de culto del cine de esos años– retorna, tras un largo período desaparecido de la escena vasca, con *Torremolinos 73*, farsa cómica y a la vez tragedia que gozó de gran éxito de crítica y público tras su estreno.

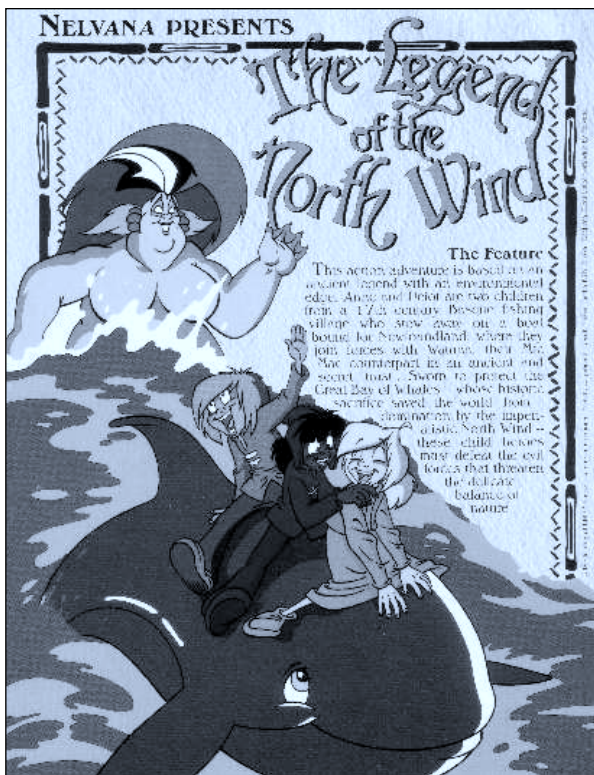
Pero, indiscutiblemente, tanto por sus valores artísticos como por la polvareda que levantó, *La pelota vasca* se convierte en la gran protagonista del panorama cinematográfico del 2003. Tras los éxitos de *Los amantes del Círculo Polar* y de *Lucía y el sexo*, Medem, motivado, según declaró a la prensa en numerosas ocasiones, por la campaña mediática orquestada por el Gobierno español del Partido Popular contra el nacionalismo vasco en las elecciones autonómicas del 2001 se embarca en un documental sobre el conflicto vasco creando un escenario simulado de diálogo para todo aquel que quisiera participar libremente en el debate. De entrada se topa con la negativa de la cúpula de ETA y del Partido Popular para participar en el proyecto. A partir de la presentación de la película en el Festival de San Sebastián Medem sufre una virulenta campaña del nacionalismo español más intransigente, comandado por el Partido Popular, que se lanza contra el documental sin ni siquiera haberlo visto.

En este sentido *La pelota vasca* comparte el mismo triste sino de películas vascas como *Ama Lur*, *El proceso de Burgos*, *La fuga de Segovia*, *Ander eta Yul*, *Ke arteko egunak*, *Offeko maitasuna*, *Días contados* o *Yoyes*. Obras que por atreverse a mirar de frente el conflicto vasco han suscitado intransi-

gentes reacciones tanto de un extremo como del otro del espectro político y se convierten al final, más allá de los resultados artísticos conseguidos, en síntomas para un diagnóstico preocupante del estado de salud de la libertad de expresión en el estado español. *La pelota vasca* logró en todo caso superar los obstáculos –incluidas las presiones por parte del Partido Popular al Consejo del Certamen donostiarra sobre la “conveniencia” de exhibir la película– y consiguió ser estrenada obteniendo un notable éxito de crítica y público. Al margen de la polémica Medem legó un hermoso documental que será, pese a quien pese, referencia ineludible para comprender la historia reciente vasca y el conflicto político que la atenaza, tanto por sus enormes valores artísticos como por el peso de los testimonios aportados.

Por último, dentro del 2003, destacar el estreno de la producción vasca *El final de la noche* de Patxi Barco, seleccionada para la sección zabaltegi del Festival de San Sebastián. En el 2004 pueden señalarse distintas aportaciones interesantes. Karra Elejalde estrenó *Torapia*, comedia en la línea de *Año Mariano* o *Airbag*. Montxo Armendáriz estrenó el documental *Escenario móvil*. Alex de la Iglesia mostró de nuevo todo su talento cinematográfico con *Crimen ferpecto*, comedia que obtuvo, tal y como viene siendo habitual en la carrera de este cineasta bilbaíno, un generalizado éxito de crítica y público. Por último Pablo Malo realizó su primer largometraje, *Frío sol de invierno*, con el que obtuvo el Premio Goya a la Mejor Dirección Novel en el 2005.

No hay espacio en este artículo para hacer un recuento exhaustivo y detallado de la producción cinematográfica vasca y de la aportación de los cineastas vascos surgidos del cine de Euskadi emigrados a Madrid para rodar desde los noventa hasta hoy. Pero no se puede cerrar el análisis de esta etapa sin mencionar aunque sea brevemente el auge adquirido en estos años por el cine de animación vasco iniciado por Berasategi con la ya citada *Kalabaza tripontzia* en 1985 y seguido a lo largo de los noventa hasta hoy con éxitos como *La leyenda del Viento del Norte-Ipar Haizearen erronka* (1991) de Carlos Varela y Maite Ruiz de Austri, *El regreso del Viento del Norte-Ipar Haizearen itzulera* (1993) de Maite Ruiz de Austri, –premio Goya a la Mejor Película de Animación en 1994–, *Megasónicos* (1997) de la productora Baleuko, –Premio Goya a la Mejor Película de Animación en 1998–, *Ahmed, Alhambra* *Prinzea-Ahmed, Príncipe de la Alhambra* (1997) de Juanba Berasategi, *La isla del cangrejo-Karramarro uharte* (2000) de Joxean Muñoz y Txabi Basterretxea, –Premio Goya a la Mejor Película de Animación en el 2001–, *Olentzero, Gabonetako ipuina-Anjé, la leyenda del Pirineo* (2002) de Juanjo Elordi, *Alhambra* *giltza-El embrujo del sur* (2002) de Juanba Berasategi, *Glup* (2004) de Aitor Arregi e Iñigo Berasategi, *Los Balunis en la aventura del fin del mundo* (2004) de Juanjo Elordi o *Supertramps* (2004) de José María Goenaga y Iñigo Berasategi. Son realmente sorprendentes, teniendo en cuenta los limitados recursos con que afrontan sus empresas las productoras vascas de animación, los excelentes resultados cosechados por los cineastas vascos en el mundo del dibujo animado. Otra prueba más, en suma, de que es posible, si hay detrás una política de apoyo rigurosa, la consolidación de una industria cinematográfica vasca rentable.



Folleto publicitario de
La leyenda del viento del norte

4. CONCLUSIÓN

La aventura de la cinematografía vasca desde los años ochenta hasta nuestros días, con sus luces y sus sombras, sólo puede calificarse de extraordinaria. No hay más que comparar el desolador paisaje que había caracterizado al séptimo arte vasco antes de 1981 con los evidentes logros cosechados tras esta fecha. El giro es brutal. Las proyecciones de cine vasco en los años setenta –un período heroico y sumamente interesante– pasaban continuamente las mismas películas. Dada la precariedad de esos días no se podía pedir más al colectivo de cineastas vascos. En cambio, si hoy en día una filmoteca extranjera se plantea la posibilidad de preparar una muestra de cine vasco no tendría ninguna dificultad para organizar una amplia y variada retrospectiva dado el caudal de buen cine que ha generado Euskal Herria en los últimos 25 años. Gran responsabilidad de este cambio la tiene indudablemente el Gobierno Vasco. En su día tuvo la sensibilidad y el acierto de encauzar las ansias creativas de un colectivo que ha hecho una aportación decisiva a la cultura vasca moderna. Es una lástima que luego las instituciones vascas torcieran ese rumbo que llevó, finalmente, al naufragio de Euskal Media. Afortunadamente el Gobierno Vasco ha sabido rectificar el error y aunque la importancia del paso dado con la eliminación de Euskal Media es mucha, queda la sensación de que desde el ejecutivo autonómico se siguen actualmente sin aprovechar, tal y

como se hizo a principio de los ochenta, las inmensas posibilidades político-culturales que puede generar un compromiso institucional serio y rotundo de apoyo a la creación cinematográfica.

Hoy en día la cinematografía vasca se encuentra en una nebulosa encrucijada. Necesita un compromiso institucional más fuerte para volver a la plenitud de los primeros años ochenta y también, no conviene olvidarlo, una complicidad mayor del propio público vasco. Es penoso que Helena Taberna no haya podido rodar un largometraje de ficción desde *Yoyes* (1999), teniendo en cuenta el éxito de esa película. O que Juanma Bajo Ulloa, después de lograr en 1997 con *Airbag* batir todos los récords de taquilla de la historia del cine español tenga problemas en la actualidad –por lo menos, a la hora de redactar este artículo– para exhibir su siguiente largometraje tras *Airbag*, un proyecto titulado *Frágil*. O que Montxo Armendáriz, tras una carrera plagada de éxitos tardara cinco años en llevar a las pantallas, tras toparse con muchas puertas cerradas, un proyecto como *Secretos del corazón*. Por no hablar de los interesantes cineastas de los setenta –Larruquert, Heinink, Loyarte...– y su talento desperdiciado... cuando ocurre algo así no hay que pensar sólo en que el tejido industrial del cine se resiente. Es la propia sociedad la que muestra unas carencias preocupantes...

Y sin embargo, a pesar de estas sombras, el panorama humano del cine vasco no puede ser más alentador. A lo largo de este artículo se han citado los directores más importantes que ha dado la cinematografía de Euskal Herria en estos años. Nombres como Montxo Armendáriz o Imanol Uribe surgidos en los ochenta, directores de los noventa como Alex de la Iglesia, Enrique Urbizu, Julio Medem, Juanma Bajo Ulloa, Daniel Calparsoro o debutantes más recientes como Helena Taberna, Pablo Berger o Pablo Malo dan una pequeña idea del peso del cine vasco en el terreno de la dirección cinematográfica. Pero es que, afortunadamente, el cine vasco no acaba aquí. Es también importante la nómina de actores y actrices surgidos a raíz de la eclosión del cine vasco de los ochenta. La lista es amplia; Anabel Alonso, Alex Angulo, Klara Badiola, Ramón Barea, Irene Bau, Leire Berrocal, Mariví Bilbao, Patxi Bisquert, Txema Blasco, Karra Elejalde, Xabier Elorriaga, Marta Etura, Isidoro Fernández, Ane Gabarain, Ion Gabella, Saturnino García, Mikel Garmendía, Aitzpea Goenaga, Bárbara Goenaga, Elena Irureta, Amaia Lasa, Aitor Mazo, Aitor Merino, Najwa Nimri, Martxelo Rubio, Paco Sagarzazu, Carlos Sobera, Unax Ugalde, Kandido Uranga, Alfredo Villa... Y la nómina de técnicos cinematográficos es importante también. Se pueden destacar directores artísticos como Mikel Aranburuzabala, José Luis Arrizabalaga, Bifra o Satur Idarreta. Guionistas como Michel Gaztambide, Luis Marías o Jorge Guerricaechevarría. Compositores como Alberto Iglesias, Bingen Mendizabal o Angel Illarramendi. Directores de fotografía como Javier Aguirresarobe, Gonzalo Fernández Berridi, Kiko de la Rica, Aitor Mantxola, Flavio Martínez Laviano...

Esta es, actualmente, más allá de ridículos y chauvinistas entusiasmos patrioterros y de guerras intestinas tan características de este pueblo, la rica realidad cinematográfica vasca. Es difícil encontrar otro campo de la cultura

vasca –arquitectura, pintura, literatura, escultura...– que pueda aportar una nómina tan amplia y decisiva de apellidos. Y sin embargo, desde el propio País Vasco, el cine sigue siendo un gran desconocido. Sigue faltando, como ya se ha dicho, una mayor implicación del público y de las instituciones. E, incluso, todavía hay sectores dentro de las elites intelectuales del país –mundo universitario, revistas científicas, proyectos enciclopédicos...– que siguen contemplando el cine como un arte menor y no acaban de dar al cine de Euskadi y a sus cineastas el reconocimiento que se merecen. En este sentido países como Estados Unidos, Francia o Inglaterra han sido capaces de superar esta visión retrógrada que equipara al séptimo arte con esa imagen inicial de espectáculo de barraca de feria y son conscientes de la altura intelectual y artística alcanzada dentro de sus respectivas culturas por cineastas como Godard, Truffaut, Scorsese, Coppola o Hitchcock, por poner sólo unos pocos ejemplos. Es de esperar que en los próximos años los vascos seamos capaces de tomar este mismo rumbo para adaptarnos sin complejos al arte contemporáneo. Si hacemos un breve recuento de las películas y de los hombres y mujeres con talento que nos ha regalado el cine de Euskal Herria en los últimos años queda claro que la apuesta de cineastas e instituciones tras la muerte de Franco por la creación cinematográfica fue un indiscutible acierto. Este es, al final, dejando definitivamente atrás sinsabores, éxitos, fracasos y guerras perdidas de antemano, el esperanzador paisaje que se asoma tras la batalla.