

Tercera parte:
CINE VASCO

3.1 Consideraciones previas

En el largo camino que hemos recorrido, apenas se ha hecho mención a la Historia del Cine Vasco, tal vez por un deseo de no polarizar excesivamente las reflexiones teóricas precedentes con condicionamientos personales. Creo, sin embargo –sobre todo dirigido hacia aquel lector no excesivamente familiarizado con los nombres y fechas de nuestro cine– que sería conveniente efectuar un recorrido que lo delimite, reseñando sus hitos y épocas más significativos, desde la óptica propia de nuestro estudio.

De esta manera, el lector podrá contemplar los nombres de la historia de nuestro cine, no a través de la erudición arqueológica del investigador –simple testigo, no hermeneuta o interprete– sino a través de las interpretaciones, explicaciones o criterios que ayuden a comprender el porqué de las decisiones tomadas, tanto en lo que se refiere a los condicionantes de producción, como a la aceptación de opciones que conciernen a la estética, elección de actores, etc. Así intentaremos explicar cómo los avatares de la historia, las decisiones políticas, los vaivenes de la economía o de la concienciación política de personas o grupos han condicionado nuestro cine. Creo que es un enfoque nuevo, diferente de los que actualmente se han efectuado sobre este fenómeno cultural.

No es mi intención, por lo tanto, ser exhaustivo en la nomenclatura; para ello están las excelentes publicaciones que rebuscan en la historia de nuestro cine, a las cuales me remito, aunque todas ellas concluyan su investigación en los años 80⁶⁸. Mi tarea consistirá en ofrecer un marco de referencia en el que ubicar, desde la práctica, las reflexiones que componen la primera y segunda parte de este estudio.

A través del recorrido histórico tendremos ocasión de analizar hasta que niveles nuestro cine ha sido capaz de convertirse en un reflejo del pueblo en que ha surgido y hasta que punto, tanto cineastas, como poderes públicos, han colaborado a un desarrollo –positivo o negativo– del fenómeno denominado Cine Vasco.

El Cine Vasco, considerado como fenómeno cultural con personalidad propia, es tomado en consideración a partir de la década de los 70. La desaparición del general Franco marcó el inicio de un potente resurgir de diversas manifestaciones de autoafirmación entre

68. Entre las historias del Cine Vasco, destacaría por la abundancia en documentación y rigor en la investigación, la publicada en 1985 por de José M^a Unsain: "El Cine y los Vascos", en colaboración entre la Sección de Cine de Eusko Ikaskuntza y Euskadiko Filmatagia-Filmoteca Vasca.

En lo que se refiere a la década de los 90 y finales de los 80, la tesis doctoral : "La Producción cinematográfica en el País Vasco (Desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días)" presentada por el navarro Carlos Roldán Larreta en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, desgraciadamente no publicada, que ofrece una visión muy documentada de este período.

En preparación y próxima publicación, detectamos un completo léxico enciclopédico del Cine Vasco, magna obra en la que están trabajando los historiadores de nuestro cine Koldo Larrañaga y Enrique Calvo.

De reciente aparición reseñamos el estudio "100 años de Cine en el País Vasco" (1996) de Santiago de Pablo.

los pueblos de España. De manera imparable todos aquellos rasgos de identidad, que pervivían ocultos o semiescondidos en reducidos círculos clandestinos o minoritarios, reivindicaron su derecho a ver la luz.

Si bien ciertas manifestaciones artísticas de singular madurez como la pintura, escultura, música, poesía, etc. ya habían declarado su conciencia de pertenecer a un rasgo cultural directa y prioritariamente ligado a la personalidad del pueblo vasco, en el caso del Cinematógrafo, por condicionantes que luego tendremos ocasión de analizar, no se identificó, en su día, a las escasas obras existentes con unas señas de identidad vascas. Existía cine hecho por vascos y en el País Vasco, pero no se consideró necesario aventurar una definición del fenómeno.

Hubiera sido tarea prácticamente imposible dada la escasa producción existente y la mediatización que los condicionamientos políticos de la época exigían. La conclusión a la que sistemáticamente llegaban los que intentaban abordar el tema era siempre similar: "Esperemos a que la producción crezca, tal vez entonces podamos hallar un común denominador a las diversas creaciones ..."

Hoy en día, con el paso del tiempo, gracias a la labor de la Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia y a la ampliación del bagaje cinematográfico, en cuanto a obras, autores y técnicos vascos se refiere, podemos hablar, por fin, de la existencia de un Cine Vasco denominado como tal y que, por encima de casos individuales, cambios y modas, podría mostrar una cierta personalidad propia.

Varios podrían ser los criterios para aceptar una u otra obra bajo la denominación genérica de Cine Vasco:

Una primera clasificación, la más amplia, es la que hace englobar en la definición de cine vasco a todas aquellas películas en las que aparezca algún aspecto del país vasco, humano, paisajístico, lingüístico, costumbrista y un etcétera lo más amplio posible. Bastaría que se viera, aún fugazmente, una panorámica de un pueblo de nuestra geografía o que el más humilde maquinista que empuja un carrito de travelling fuera vasco, para que el film pudiera obtener dicha calificación.



Alex de La Iglesia: "El día de la Bestia". (1995).

Este criterio casi cuantitativo (que deberá ser el que adopte una Filmoteca para completar sus archivos, o el investigador cara a la confección de una Enciclopedia) sin dejar de ser legítimo, muestra únicamente los aspectos más superficiales y anecdóticos de la definición que perseguimos.

El otro gran criterio de clasificación es el industrial-económico basado en los orígenes de la infraestructura industrial o humana y de sus fuentes de financiación. A nadie se le escapa, sin embargo, la enorme carga de ambigüedad que pueden suponer las modernas coproducciones, auténticas “Torres de Babel”, que, sin connotaciones peyorativas, constituyen el mosaico actual del cine.



Montxo Armendariz: “*Secretos del Corazón*” (1997). Esta película, inequívocamente vasca, es resultado de una coproducción entre Francia, Portugal, España y Euskal Media del Gobierno Vasco.

El tercer criterio, variante significativa del citado en primer lugar, hace alusión al aspecto lingüístico: la utilización del euskara como lengua empleada en la banda sonora del producto. Aunque ofrece una separación, a veces irritante y llena de contradicciones con respecto a productos realizados en francés o castellano, responde a una opción comúnmente aceptada para otras ramas del arte narrativo. Así, la expresión Literatura Vasca, que enmarca a los escritores en euskara es separada, en estudios y clasificaciones, de la denominación “Literatura Vasca en Castellano”.

Por último, situada en el nivel más profundo que nos religa a las pulsiones vitales, expresivas y narrativas más primigenias, obra vasca sería aquella que llevara en sus entrañas y fuera capaz de transmitir, lo que tan largamente hemos intentado analizar en las páginas precedentes: el Ritmo - “Tempo” - interno vasco.

Recogeremos en nuestro recorrido trazos diversos de todas estas definiciones, filtrados por una buena dosis de sentido común y generosidad en cuanto a la determinación de fronteras. Notaremos, en todas las películas que serán citadas, unas inequívocas señas de identidad en cuanto a localizaciones geográficas, humanas y folklóricas vascas; técnicos y

actores salidos de nuestra tierra; estructuras de financiación radicadas en los siete territorios; incluso (desgraciadamente en pocos casos) un empleo del euskara como lengua vehicular.

Serán los signos más superficiales, aunque auténticos, que avalan la pertenencia a una cultura. Rara vez encontraremos, por el contrario, un deseo de trascender la superficialidad para buscar las raíces profundas que condicionen una manera de contar propia e intransferiblemente nuestra.

Antes de adentrarme por el apasionante sendero de la historia, vaya la recomendación de no limitarse a recorrer estos datos a través de su simple lectura, sino a visionar las cintas citadas, en el soporte que sea, recogidas todas ellas y a disposición del público en la Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmatagia.

3.2 Euskal Zinea. Rebuscando en la historia

Sin perder la perspectiva, no cabe duda de que el cine vasco es un enclave muy pequeño en la historia del cine español y prácticamente inexistente en la gigantesca andadura del Cine en general. Humilde, a veces a remolque y con retraso con respecto a los grandes movimientos que conforman el 7º Arte, tiene, sin embargo, una trayectoria histórica que voy a analizar sin pretender compararla con las grandes corrientes antes citadas.

Considero importante esta reflexión preliminar para no incurrir en el defecto frecuente de magnificar en exceso todo lo que lleva nuestra huella, perdiendo de vista el contexto internacionalista del mundo que nos rodea, más aún en un Arte dominado por tendencias artísticas y comerciales foráneas.

Esta consideración no pretende, sin embargo, menospreciar al cine hecho aquí, con dificultad y pasión, sino ser capaces de encontrar en él, lo que constituye su especificidad humilde y pequeña pero nuestra y por ello valiosa.

Dividiremos la historia del Cine Vasco en 5 etapas históricas.

1. "Los inicios del Cine Vasco":
Desde los orígenes hasta la Guerra Civil.
1895-1939
2. "Los años de plomo":
Desde la Guerra Civil al estreno de Ama Lur.
1939-1968
3. "La estela de Ama Lur":
Cine Militante.
1968-1975
4. "Autonomía política":
Cine subvencionado.
1975-1990
5. "El nuevo Cine Vasco":
La rebelión de los jóvenes.
1990-1996



Imanol Uribe: *"Días contados"* (1994).

3.2.1 "Los inicios del Cine Vasco"

De los orígenes a la Guerra Civil
1885-1939

El 28 de Diciembre de 1895, un acontecimiento inusual había conmovido al mundo cultural y social de la capital francesa. En el Salon Indien del "Café de Paris" , sito en el Boulevard de Capucines nº 14, se efectuaba la primera proyección pública del maravilloso invento, puesto a punto por los hermanos Louis y Auguste Lumière, llamado: Cinematógrafo.

Habría que esperar hasta el 1 de Agosto del año siguiente (1896) para reseñar las primeras proyecciones públicas en el País Vasco. Tuvo lugar en Biarritz, en un local de la casa: "Photographie Maurice" de la Avenue du Palais. Junto a vistas del "Rocher de la Vierge" (Primera vez que aparece el País Vasco en pantalla), las cintas exhibidas recogían los actos sociales de la época como "Llegada de la familia real española de veraneo a San Sebastián", "Coronación del Czar en Moscú", unidas a las películas costumbristas que los Lumière filmaron, a modo de experimentos, al principio de su carrera "El desayuno del Bebé", "La salida de los obreros de las Fabricas Lumière", "Llegada de un tren a la Estación de La Ciotat", etc.⁶⁹

Los vascos ya conocían, sin embargo, a través de su presentación en ferias, los ilustres precursores del Cinematógrafo: Linterna Mágica, Panoramas, Dioramas, Kinetoscopio, Vitascopio, Kinetógrafo, etc. Así, por no citar más que un ejemplo entre muchos, el Kinetoscopio fue estrenado, de la mano de unos periodistas franceses, el 5 de Julio de 1895 en el "Salón Edison" situado en la Alameda donostiarra.

69. Hubo dos proyecciones en fechas diferentes, con programa diverso : 1 y 29 de Agosto.



Louis Lumière: "Le déjeuner de bébé" (1895). Aparecen en escena, Auguste Lumière, su mujer y la hija de ambos, Andrée. Lo que más impresionó a los espectadores de la época fue el movimiento de las hojas del "decorado" del jardín que se ve al fondo y que constituía la gran innovación con respecto al espectáculo teatral o a los logros vibratorios de los pintores impresionistas.

Aunque el historiador del Cine Carlos Fernández Cuenca señala la fecha del 24 de Junio de 1896 como el momento de la primera proyección pública del Cinematógrafo en Donostia, el hecho de que la prensa local no haga mención de un acontecimiento de tal calibre nos lleva a sospechar que, si bien pasó por la ciudad un equipo de filmación de la Maison Lumière (el operador Alexandre Promio) en tareas de rodaje a la familia real española, no hubo, sin embargo, proyecciones cara al público como el historiador pretende. Tendríamos que trasladarnos al 6 de Agosto de 1896 para encontrar en el diario guipuzcoano: La Voz de Guipúzcoa el anuncio del grato acontecimiento. Tuvo lugar en Alameda 19 (antigua Calle del Pozo), frente al quiosco del Boulevard. El programa, de una duración de 20 minutos, estaba compuesto por las cintas incluidas en el llamado "Catalogue Lumière".

La reacción de la prensa que asistió al acto fue entusiasta: *"Todos los asistentes esperaban con impaciencia la aparición de las fotografías animadas y prorrumpieron en aplausos cuando contemplaron la realidad recogida por la fotografía y trasladada al lienzo donde se reflejan las vistas ... aprécianse todos los detalles y no se pierde un solo movimiento. Causa admiración ver cómo se mueven aquellas gentes, cómo corren los tranvías y pasan los coches. No es descriptible el efecto y, por mucho que encareciéramos el espectáculo, no diríamos todo lo que se puede decir acerca de tal curioso invento. Nos limitamos a aconsejar lo que de seguro aconsejarán a sus amigos y conocidos cuantos presenciaron anoche la exhibición de las fotografías animadas: Que vayan a verlas"* (La Voz de Guipúzcoa, 7 de Agosto de 1896.)

En el resto de las capitales vascas, el 8 de Agosto se inauguraba en Bilbao, en los bajos del Teatro Arriaga, en el Salón Mercantil, el Kinetógrafo de los hermanos Lumière; en

Pamplona el 24 de Octubre de 1886, en el Teatro Principal (Plaza del Castillo) con un aparato de patente Edison y, finalmente, en Vitoria, el 1 de Noviembre del mismo año, en el Teatro-Circo de la calle Florida.

Para encontrar noticia de las primeras imágenes rodadas en el país vasco sur por operadores vascos hay que esperar hasta 1897. En dicho año, sin concretar la fecha exacta, pero con toda seguridad, antes del 12 de Junio el fotógrafo gazteiztarra Antonio Salinas y su socio Eduardo de Lucas, ruedan, con una Cámara Lumière recién adquirida, vistas de la actual Plaza de la Virgen Blanca, conocida entonces por el nombre de Plaza Vieja. Esta fecha, conocida gracias a las investigaciones de los estudiosos Ion Letamendi y Jean-Claude Seguin en su libro inédito: "Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros", cuestiona la opinión generalizada, que sitúa el nacimiento del cine español en las imágenes de "Salida de Misa de doce en el Pilar de Zaragoza", fechada el 12 de Octubre de dicho año, o, según investigaciones más recientes, en las imágenes del "Entierro del general Sanchez Bregua", rodadas por el francés afincado en la Coruña José Selier el 20 de Junio.

Las primeras exhibiciones del Cinematógrafo marcaron el punto de partida para la instalación de salas especializadas. Primeramente localizadas en locales polivalentes como cafés, teatros, centros culturales, Palacio de Bellas Artes, o los cafés Del Rhin; Marina; Norte; Kutz en Donostia; Salón Varietés, Quo Vadis?, Salón Cinematógrafo, Café Colón, etc. en Bilbao; estuvieron, posteriormente, ubicadas en locales estables dedicados exclusivamente, o al menos prioritariamente, a la proyección cinematográfica.

Han permanecido para la historia nombres como los de los feriantes Sanchís y Farusini, o el empresario Rocamora, que recorrieron con sus barracas toda la geografía de Euskal Herria y que fueron los precursores de los locales de proyección estables que jalonaaron nuestros pueblos y ciudades, algunos, hoy en día, con el mismo nombre y ubicación que entonces.

En lo que se refiere a la producción estable, el cine mudo contempla en Euskadi un corto número de obras, debido, fundamentalmente, a que ninguna de los siete territorios fue considerado sede de productoras de relieve, confinadas éstas en los centros de poder de los países respectivos: Barcelona, Madrid, Paris, Lyon.

Iniciativas aisladas hacen, sin embargo, que hayan llegado, hasta nosotros, varios títulos de ficción como el largometraje "Edurne, modista bilbaína" (1924) de Telesforo Gil del Espinar (sus verdaderos apellidos eran Gil García) (Espinar, Segovia, 1896 - Madrid, 1977), producido por la Academia de Cinematografía: "Hispania Films" con imágenes de una ingenuidad y fuerza lírica asombrosas.

Poco podemos decir de Edurne ya que las escasas imágenes que conservamos proceden de algunos descartes aislados, ya que los fotogramas originales fueron troceados y repartidos como regalo en los envoltorios de una fábrica de caramelos.

Antes de la aparición de este filme, los espectadores vascos habían tenido la oportunidad de disfrutar con "El Golfo" (1919) de José de Togores (primer largometraje rodado en San Sebastián), "Lolita la huérfana" (1924) de Aureliano González ("Shylock") (Cerezo de Abajo, Madrid, 1874), "Un Drama en Bilbao" (El Crimen de Castrejana) (1924) y "Martintxu Perugorria, en día de romería" (1925) ambas de Alejandro Olavarría (Erandio 1896-Sevilla, 1958), etc., o las obras de los hermanos Víctor (Fitero, 1905- Bilbao, 1994) y Mauro Azcona (Fitero, 1903- Moscú, 1979) quienes –después de algunos ensayos como: "Los Apuros de



Telesforo Gil del Espinar: "Edurne, modista bilbaina". (1924).

Octavio" (1926) y "Jipi y Tilín" (1927), primer film publicitario vasco– culminarían su carrera con el largometraje "El Mayorazgo de Basterretxe" (1928).

Adaptación libre de la novela del escritor labortano Pièrre Lhande "Mirentxu", el film muestra una complaciente mirada hacia el País Vasco rural y los valores que ese mundo representa; valores puros e incontaminados, en abierto conflicto con los que el nuevo aire industrial introducía en las grandes ciudades. Personajes arquetípicos, símbolos de actitudes extremas y ejemplares ante la vida, el film marcaba pautas de conducta para los espectadores. En el programa de mano se retrataban con claridad, las premisas morales que determinan la escala de valores que el film proponía: "En esta película se retratan, fielmente, sencillas y patriarcales costumbres vascas del siglo pasado: Amor al Caserío. Pasión por el mar. Dulces idilios. Contra la avaricia y la ruindad".

"El Mayorazgo de Basterretxe" supuso la cima cualitativa en el cine de ficción de este período, no solo por sus cualidades formales (ambientación, actores, calidad fotográfica etc.) sino también por la opción tomada, que supuso, en cuanto al mensaje transmitido, el acceso a temáticas vascas y a personajes reconocibles por el público del país.

Será, sin embargo, la corriente documental la que más informaciones aporte sobre lo que fue la vida cotidiana de los vascos en aquella época: Operadores venidos de Francia como los de Productions Lumière Frères, Pathé Frères u originarios del país como Producciones José María Martiarena, en San Sebastián; Reportajes Mezquíriz de última hora; Documentales Hispania Films, en Vizcaya, o los reportajes de Teófilo Minguez en Álava, recorren ciudades y pueblos recogiendo con sus rudimentarias cámaras los actos sociales, festivos y costumbristas.

Títulos como "La Sociedad Atlética en el Campo de Lamiaco" (1905), "Carnavales de San Sebastián" (1908), "Fiestas de San Fermín" (1909), "Del Roncal a Uztarroz" (1911), "San Sebastián en Tranvía" (1912), "Irún" (1912), "Revista Cinematográfica Local" (1928), por no citar más que unos pocos ejemplos, son algunos de los acontecimientos que conforman la



Victor y Mauro Azcona: "El Mayorazgo de Basterretxe". (1928).

memoria colectiva audiovisual de aquella época, gracias al trabajo de aquellos admirables pioneros.

Particularmente interesante para el estudio etnográfico resulta la iniciativa llevada a cabo por la Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, –respondiendo a una resolución de su Congreso de Oñate en 1918– que llevó a cabo un ensayo de Noticiario Antropológico titulado "Eusko Ikusgayak" (1923-1928). En los ocho capítulos –intertitulados en euskara, castellano y francés– que llegaron a realizarse, el operador Manuel de Inchausti (Manila, Filipinas, 1900- Ustaritz, 1961) recoge diversos aspectos del folklore y costumbres del país.

Esta primera época ve asimismo la proliferación de escuelas o academias cinematográficas estructuradas según los probados modelos de enseñanza. Así: Kardec, curioso donostiarrá –mitad embaucador, mitad hombre de escena– que monta en 1925 una Academia Cinematográfica, de la cual surge un único producto: "El Milagro de San Antonio" (1925), drama sentimental en ambiente urbano.

La escena vasca proporcionaría, entre otros, al cine mundial actores y actrices de la talla de Silvia Mariategi, Blanquita Suárez, Pièrre Etchepare, Cristina Montenegro, Carmen Larrabeiti, Juan de Landa; productores como Julián de Ajuria; directores de fotografía como Carlos Pahissa (Donostia, 1903), que efectuaría lo mejor de sus trabajos en Hollywood; realizadores como Sabino Antonio Micón (Bilbao, 1890): "La maté porque era mía" (1935); Henry Roussell (Bayonne, 1875- París, 1946): "L'Âme de Bronze" (1918"); Harry D'Abbadie D'Arrast (Buenos Aires, 1897- Montecarlo, 1968): " La Travesía Molinera" (1934), que desarrollarían sus carreras en el cine español, francés y norteamericano respectivamente.

En 1929, una reseña en la prensa local hace referencia al estreno de una película rodada en San Sebastián titulada "Fatal Dominio", producida por la casa Omnia Films. El resumen, que de su argumento hace el cronista, es un fiel reflejo de los gustos sociológicos y costumbristas de la época, tan ligados a la novela romántica de finales del siglo XIX: "La vida llena de peripecias de una modistilla donostiarrá acabada de llegar de un caserío de

Astigarraga, para dejarse envolver en el torbellino de la ciudad, donde va perdiendo, uno a uno, todos sus ensueños de amor y felicidad “.

Volviendo al terreno del documental y ya con la llegada del sonoro, el presidente del Euzko Gaztedi (rama juvenil del Partido Nacionalista Vasco) de San Sebastián, Teodoro Ernardorena (Zizurkil, 1898 - Donostia, 1992), decide filmar el Aberri Eguna que iba a celebrarse en Donostia en 1933. Estas imágenes constituirían la base de un film de propaganda nacionalista titulado “Euzkadi”, de gran impacto, y que fue un ejemplo en el que se fijaron otros productos documentales que proliferaron durante la República y Guerra Civil españolas. Lamentablemente, el film fue destruido por las tropas fascistas en la toma de San Sebastián en 1936.



Teodoro Ernardorena: “Euzkadi” (1933).



Cartel de “Au pays des Basques”. (1930). Maurice Champreux.

En ella, imágenes de los mítines de José Antonio Agirre, Telesforo Monzón o el propio Ernardorena, cohabitaban con poéticas descripciones paisajísticas, deportivas, culturales y con imágenes cargadas de intención política, como la tumba de Sabino Arana en Sukarrieta o las visitas a las cárceles de Larrinaga y Ondarreta.

Antes, en el País Vasco Norte, Maurice Champreux concluía una obra documental, “Au Pays des Basques” (1930), en la que por primera vez se oía el euskara en la banda sonora. En los 90 minutos que dura la cinta, el realizador recorre el folklore, las fiestas y el trabajo campesino, centrado, sobre todo en la parte Norte del País. Los vecinos del País Vasco Sur lo pudieron ver bajo el título “Alma vasca”. Son particularmente hermosas las imágenes y sonidos de la Pastoral “Napoleón” que aparecen allá en todo su ingenuo esplendor.

Simultáneamente, rodado por el operador alemán Trotz Tichauhuer, se estrena en San Sebastián y Bilbao el cortometraje "Sinfonía vasca"(1936), compuesto en la línea de las producciones del documentalista alemán Walter Ruttmann.

La larga y experimentada línea documental adquiere una mayor fuerza, si cabe, en la época de la guerra civil: "Noticiarios" de guerra, como los producidos por la sección de Propaganda del Gobierno de Euskadi, o las aportaciones a los documentales "Laia Films" para la Generalitat de Catalunya.

Fue en esta época sin embargo, cuando surgió el más importante documento sobre la historia de Euskadi, equiparable, en calidad cinematográfica y testimonial, a las mejores intervenciones documentalistas de la historia del cine: "Guernika, au Seccours des Enfants d'Euzkadi"(1937) de Nemesio Manuel Sobrevila (Bilbao, 1899 - Donostia 1969), que supo aprovechar las maravillosas imágenes que le entregó el operador aragonés José María Beltrán. Recuperó, asimismo, en el montaje algunos fragmentos de "Au Pays des Basques". Todavía hoy, su visionado nos sobrecoge de emoción.

A través de sus imágenes éramos testigos de las angustias de la población civil corriendo a los refugios ante el inminente ataque aéreo anunciado; descubríamos el dolor de los padres despidiendo a sus hijos antes de montar en los barcos que los conducirían al exilio; veíamos pasar las interminables filas de refugiados que, en improvisados vehículos, transportaban sus patéticas pertenencias y un largo etcétera, que forma parte de nuestra memoria colectiva más trágica y reciente.

Nemesio M. Sobrevila, entrañable arquitecto y cineasta –"peliculero bilbaíno" como le gustaba denominarse– continuó produciendo reportajes como "Elai Alai "(1938) o el titulado "Las Maravillosas Curas del Doctor Asuero" (1930) documental, recientemente recuperado por la Filmoteca Vasca, que relata la experiencia del famoso doctor donostiarra, que prometía espectaculares curaciones por la simple estimulación del nervio trigémino. Destacó, sin embargo, después de un singular y espectacular golpe de timón en su trayectoria artística, con una importante obra experimental y vanguardista en la línea de los mejores surrealistas franceses: "El Sexto Sentido" (1926), "Al Hollywood Madrileño" (1927), etc.

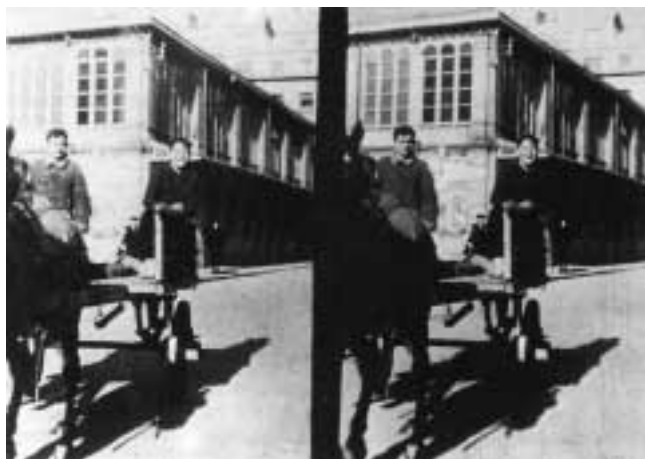
El cineasta vitoriano precedentemente citado: Teófilo Minguez (Avila, 1895- Gasteiz 1980), desarrolló, asimismo, una importante faceta de inventor, poniendo a punto entre otros ingenios un revolucionario sistema de tomas de imágenes en estereoscopia, convirtiéndose, de esta manera, en uno de los precursores del cine en relieve. La falta de financiación para



Nemesio Manuel Sobrevila: El autor de la emblemática "Guernika" dando los últimos toques a una maqueta que utilizó en el rodaje de "Al Hollywood madrileño" (1927).

desarrollar industrialmente el invento hizo abandonar unas experiencias que se adelantaban varias décadas a su época.

Fue un período de creatividad e ilusión brutalmente interrumpido por la victoria fascista en la Guerra Civil.



Fotogramas acoplados para un experimento de Cine en Relieve de Teófilo Minguez.

3.2.2 “Los años de plomo”

De la Guerra Civil al estreno de Ama Lur
1939-1968

La represión, manifestada en forma de feroz censura en el terreno cinematográfico, fue la tónica de los años que siguieron a la Guerra Civil. El bando de los vencedores impuso la prohibición de abordar no solo aspectos lingüísticos, sino todo lo relacionado con una Euskal Herria con especificidad cultural. La producción cinematográfica de esos años, fue mínima o confinada al simple marco individual o privado. Fuera de las fronteras de Euskal Herria Sur, el general M. Madré (Hasparne, Laburdi) realiza un documental titulado “Sor Lekua” (1956) en el área de influencia, al menos ideológica, de Teodoro Erandorena, y se tienen noticias de un largometraje documental titulado “Euzkadi, 1936-39” (1955), producido por la diáspora vasca en Buenos Aires, cuyas imágenes no han llegado hasta nosotros.

Otro excelente producto, financiado y realizado en el exilio vasco, fue el documental rodado por Segundo Cazalis en Venezuela en 1970: “Los Hijos de Gernika”. En él se podían ver junto a secuencias del “Guernika” de Sobrevila, imágenes del reprimido Aberri Eguna de 1967 en Pamplona rodadas clandestinamente.

Sin embargo, en la década de los 60, comienza tímidamente una corriente cinematográfica que reivindicaba “el hacerse oír”, en medio del silencio impuesto al pueblo vasco. Fueron, como las citadas anteriormente, iniciativas privadas amparadas en instituciones culturales (Sociedades Fotográficas, Cine Clubes, Certámenes de Cine Amateur) las que reu-

nieron un cierto número de cortometrajes, casi todos ellos documentales, sobre el país. Entre líneas, un espíritu atento podía leer tímidas nosturas de denuncia v reivindicación.

El Cine Club San Sebastián y la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa, en San Sebastián; el Vizcaya Club Cine Foto o el Cine Club Fas, en Bilbao; el Cine Club Vitoria y la Sección de Cine del Consejo de Cultura de la Diputación de Álava, en Gazteiz; el Cine Club Lux, en Pamplona; el Foto Cine Club Basque, en Bayona –entre otros– aglutinaron todas estas inquietudes.

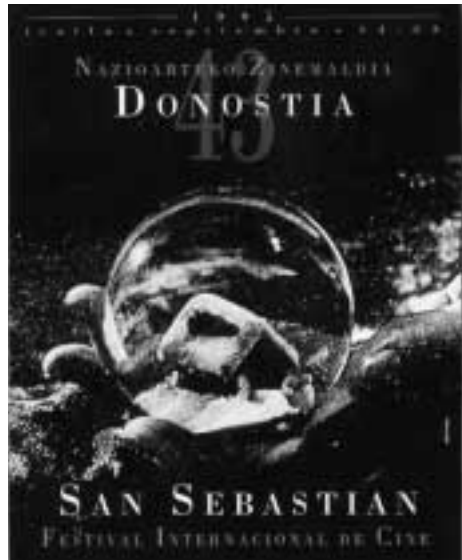
Destacamos los nombres de los cineastas Juan José Franco (Donostia, 1934), con una obra en la que la defensa del euskara se mezcla con una plástica a veces deudora de las corrientes más vanguardistas y experimentales: “Nere Herria” (1968), Felipe Gurrutxaga, Ángel Lerma, Juan Mari Camino, en Gipuzkoa; Alberto Schommer (Vitoria, 1928), más conocido por su carrera como fotógrafo: “La Feria Abandonada”, “Vida de Colegio”; Juan Carlos Ruiz de Gordo y Jesús María Del Val: “El Sacamantecas” (1979), en Álava, y Miguel Ángel Gorbea, Juan Lakunza, Julio Álvarez, en Vizcaya, etc.

En la parte norte del país se crea en 1947, Eusko Film - Société Basque du Film, firma de producción con sede en Sara (Laburdi) y oficinas en París. Promovida por el polifacético político y hombre de cultura euskaldun Paul Dutournier y el escritor Pierre Apesteguy, realiza unos pocos documentales antes de desaparecer, como “Au Pays Basque avec Louis Mariano” (1951).

Funcionando de manera autónoma, el vizcaíno Gotzon Elorza (Bilbao, 1923): “Ereagatik Matxitxakora” (1959), “Elburua: Gernika” (1965), realiza varios documentales en los que la utilización sistemática de la lengua vasca en sus comentarios es su característica más notable, en una época en que esta cualidad era una excepción y suponía grandes dosis de valentía. Provenientes del campo amateur, los donostiarras Jesús Almendros, Luis Arza y Ramón Saldías fundan la productora Ikaskor Films que abandonaría su sede social en Donostia después de unos



Segundo Cazalis: “Los Hijos de Gernika” (1970).



Cartel anunciador de la 43 edición del Festival Internacional de Cine de Donostia (1995).

pocos documentales. En Eibar, Antonio Sarasua recogió en 16mm los acontecimientos sociales de la "Villa Armera".

El año 1953, un grupo de avispados comerciantes donostiarras, movidos por el deseo de dinamizar un veraneo en declive, lanzan la idea de un Certamen de Cine que, a semejanza de los ya existentes en Cannes y Venecia, reuniera en Donostia a la crema del "glamour" internacional. Esta iniciativa recibiría, en su primera edición, el nombre de Semana Internacional del Cine, para convertirse en Festival no especializado al año siguiente e irá cobrando fuerza –a pesar de los diversos avatares que ha sufrido– hasta ser reconocido de máxima categoría por la F.I.A.P.F. Seis años más tarde, en 1959, desde Bilbao se lanza la idea de un festival especializado en Cine Documental y Cortometraje.

La presencia de ambos festivales va a potenciar la afición de los vascos al cine. Así –al amparo de la cobertura cultural que ofrecen, unida al auge de los Cine Clubes– surgen una serie de nombres que, con el paso de los años, se iban a constituir en uno de los pilares del nuevo cine español, joven, dinámico y con un cierto compromiso político. A modo de ejemplo, sin que suponga un acercamiento exhaustivo, citaré los nombres de Elías Querejeta (Hernani, 1934) y Antton Ezeiza (Donostia, 1935) fundan en 1961 la productora Laponia Films con la que realizan los cortometrajes "A través de San Sebastián" (1959) y "A través del Fútbol" (1962), antes de trasladarse a Madrid; José Luis Egea (Donostia, 1940) "Los Desafíos" (1965), "Ikuska I" (1978); Eloy de la Iglesia (Zarautz, 1944): "Fantasía 3" (1966), "Otra vuelta de Tuerca" (1985); Pedro Olea (Bilbao, 1938): "10 melodías vascas" (1971), "Un Hombre llamado Flor de Otoño" (1978); Victor Erice (Karrantza, 1940): "El Espíritu de la Colmena" (1973), "El Sur" (1983); Iván Zulueta (Donostia, 1943): "Masaje" (1970), "Arrebato" (1979); Antonio Mercero (Lasarte, 1936): "La Guerra de Papá" (1977), "Farmacia de Guardia" (1991-1995); Javier Aguirre (Donostia, 1935): "Pasajes 3" (1961), "La Monja Alférez" (1986); etcétera. Varios de los nombres citados en este párrafo volverán a aparecer en otros capítulos de nuestra historia.

Miembro del Cine Club Guipúzcoa, Juan Ignacio de Blas –que había realizado "No" (1965), con los actores, entonces aficionados, Alfredo Landa y Paula Martel– funda Nora Films, que produce varios cortos en Donostia antes de desaparecer.

De esta época data, asimismo, el inicio de una de las carreras con más continuidad y coherencia en el país: Ornis Films, fundada por Rafael Trecu (Donostia, 1932) y Francisco Bernabé (Agón, Zaragoza, 1931). Especializada en el difícil campo del documental de naturaleza: "La Charca" (1962), "La



Rafael Trecu: "Mar adentro" (1985).

Marisma" (1966), continúa hoy con sus trabajos: "Cimarrón" (1983), "Mar Adentro" (1985), etc. orientándose más hacia el mercado televisivo y educacional.

Todo este movimiento subterráneo, de poca o nula influencia sociológica, concluyó con el estallido, a nivel popular, de un film verdadero punto de inflexión para el desarrollo del cine vasco: "Ama Lur" (1968).

Sus realizadores, procedentes del campo de la música y fotografía, Fernando Larruquet (Irún, 1934) y de las artes plásticas, Néstor Basterretxea (Bermeo, 1924), consiguieron entusiasmar a toda la sociedad vasca en un proyecto cinematográfico sin precedentes. No era ésta su primera incursión en este terreno ya que, años antes, habían realizado el cortometraje experimental "Operación H" (1963) y los documentales "Pelotari" (1964) y "Alquézar" (1965)

Se trataba de plasmar la realidad del país en sus aspectos históricos, artísticos, costumbristas y, en menor medida, socio-políticos, desde una óptica nacionalista, impensable en aquellas fechas y en la que era palpable una cierta influencia de las teorías estéticas de Jorge Oteiza.



Néstor Basterretxea y Fernando Larruquet, en un momento del rodaje de "Ama Lur" (1968).

El sistema revolucionario de producción, por suscripción popular –unido a las habilidades que sus realizadores tuvieron que desplegar para, sorteando la censura, conseguir decir cosas a través de circunlocuciones o símbolos– hizo de "Ama Lur" una obra singular que abrió las puertas a una oleada de proyectos comprometidos con la realidad social del país.

Ama Lur (como ya ha sido analizado en la primera parte de este estudio) inauguró, en la manera de construir la narración cinematográfica, un nuevo estilo de estructura basado en las técnicas más arcaicas de la narrativa popular vasca, que pondrían la primera piedra de un edificio, todavía hoy no construido, destinado a albergar a un cine vasco que no fuera copia conforme a modelos narrativos importados de fuera.

Totalmente ajeno a esta problemática –tanto en lo que se refiere a la reivindicación política, como a la búsqueda de especificidad cultural iniciada por Ama Lur –nos encontramos con la figura de Mariano Eusebio González (Irún, 1920– París, 1970). Más conocido por su nombre artístico “Luis Mariano”, desarrolló una carrera musical y cinematográfica en la que la presencia de un país vasco-norte folklórico, idílico e idealizado fue su característica más acusada en franco contraste con las movilizaciones reivindicativas que vivía el sur.



Luis Mariano con Carmen Sevilla en “*Violetas imperiales*” (1952).

3.2.3 “La estela de Ama Lur”:

Cine Militante
1968-1975

“Ama Lur” se constituyó como punto de partida de una corriente imparable cuya influencia iba a extenderse hasta nuestros días: El cine, como medio de comunicación de masas, se ponía desde ese momento al servicio de una concienciación social, que denunciaba la situación de represión del pueblo vasco.

De esta manera el cine se unió también al “Frente cultural vasco” en el que ya militaban, desde antiguo, otras formas de arte y comunicación y que incluyó entre sus tácticas, acciones de tipo educativo, cultural y explícitamente políticas, inclusive, en algunos casos, con acciones de lucha armada.

Las películas o bien eran militantes o bien, simplemente, no eran tenidas en cuenta. Realizadas sin finalidad comercial, pretendían concienciar y servir de vehículo de propaganda. Se proyectaban en círculos privados –en numerosas ocasiones llevando los propios realizadores proyector y pantalla– provocando grandes entusiasmos entre los convencidos que las acogían. Otro tipo de acercamiento temático o experimental, aunque existió, como luego veremos, se mantuvo claramente subordinado a la eficacia política.

Títulos de todo pelaje y origen como “Estado de excepción” (1976) de Iñaki Núñez; “Euskal Santutegi Sakona” (1976) de Antón Merikaetxeberria (Bilbao, 1944); “Irrintzi” (1978) de Mirentxu Loiarde (Pamplona, 1938); “Viudas de Vivos e Mortos” (1976) de Juan Miguel Gutiérrez; “Ez” (1977) de Imanol Uribe; “Ikurrinaz filmea” (1976) de J. B. Heininck (Bilbao, 1949), etc., reivindicaban el derecho del pueblo vasco a la singularidad, al mismo tiempo que denunciaban la represión que sufría.



Iñaki Núñez: “Estado de Excepción”. (1977).

Destaca sobre todas ellas la producción de Imanol Uribe (El Salvador, 1950): “El proceso de Burgos” (1979). Con técnica de reportaje, el film recorre la personalidad de los protagonistas del célebre juicio. Estrenada once años más tarde que “Ama Lur”, resulta un fiel reflejo de los cambios políticos que tuvieron lugar en tan pequeño lapso de tiempo.

Esta época, centrada en intereses temáticos tan alejados del estricto proceso cinematográfico, vio, en lo teórico, surgir innumerables polémicas en las que los cineastas comenzamos a cuestionarnos la definición de cine vasco.

Esta discusión se enmarcaba en una más amplia, que pretendía recuperar nuestras raíces culturales ocultas o escondidas durante cuarenta años. De la consideración general simplista: “Cine vasco es todo aquel que, realizado aquí, describe la realidad de Euskal Herria, geográfica, lingüística o política...” se pasó a reflexionar sobre el substrato narrativo más profundo que podía determinar una peculiar forma de contar vasca.

Las discusiones fueron interminables, pero nunca se pasó de una reflexión teórica –bastante superficial, por otra parte– a un enfoque directamente ligado a la experimentación y a la práctica.

Esta corriente de cine militante que, en el caso de Imanol Uribe, tuvo unas secuelas en las que, progresivamente, fue abandonando el documental para adentrarse en la ficción, “La fuga de Segovia” (1981) –construida a partir de una importante base documental– y “La

muerte de Mikel" (1983), tuvo una continuación con productos extendidos en el tiempo (desbordando, inclusive las fechas en que hemos dividido el periodo histórico) y de niveles calitativos muy diferentes como "Erreporteroak" (1984) de Iñaki Aizpuru (Leiza, Navarra, 1946); "Euskadi hors d'etat" (1983) de Arthur Mac Caig; "Ander y Yul" (1988) de Ana Díez (Tudela, 1955) y "Ke arteko egunak" (1989) de Antxon Ezeiza, por no citar más que algunos ejemplos. El nivel de consenso político alcanzado por "El proceso de Burgos", reuniendo en una óptica similar a posturas hoy irreconciliables, no se volvería a dar, apareciendo los productos posteriores excesivamente mediatizados por posturas u opciones políticas previas.



Imanol Uribe: "La fuga de Segovia" (1981).



Antxon Ezeiza: "Ke arteko egunak" (1989).

Fuera de esta línea existieron otras experiencias en las que, sin perder en ningún momento el carácter de "servicio al país" como característica que presidió la época, éste no se canalizó cinematográficamente por una denuncia explícita o simbólicamente política, sino

que planteó las reivindicaciones nacionales a través de lucha por la cultura, la lengua, el arte, la experimentación ... En esta línea, cineastas experimentados en el campo amateur como Ángel Lerma, Miguel Ángel Quintana, María Jesús Fonbellida, Aurelio Garrote, Edwin Buces, Martín García, Kepa Portugal, Alfonso Vallejo..., desarrollan tanto el documental etnográfico y de naturaleza, como la ficción, con particular respeto al empleo de la lengua vasca en la locución de los mismos.

Esta utilización sistemática del euskara fue apoyada por la proliferación de muestras de cine en las que este elemento constituía su característica esencial . Entre ellas destacaríamos las "Topaketak" que durante 16 años se organizaron en Zestoa y que tuvieron a Xabier Unanue al frente del equipo que las hizo posible y las "Billerak" de Lekeitio con la dinámica presencia de Benito Ansola. En la actualidad, destacamos el Festival de Cine de países con lenguas minorizadas: "Eremu Urrizko Hizkuntzen Zinemaldia" que se celebra todos los años desde 1994 en Zarautz y que retoma el testigo abandonado por el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, en su sección "Cine de las Nacionalidades", que funcionó durante tres años en la década de los 70.

La línea documental había tenido unos ilustres precedentes, en el campo profesional, con "Carnavales de Lantz" (1964), "Navarra, Cuatro Estaciones" (1972), "Guipúzcoa" (1979) de Pío Caro Baroja (Madrid, 1928); "Nortasuna" (1978) de Pedro de la Sota sobre la figura del escultor Remigio Mendiburu; "Euskal Herri-Musika" (1978) de Fernando Larruquert, etc. Desde la parte Norte del País destacamos la gran labor que desarrolló Maite Barnetche en la realización de reportajes en euskara con destino al magazine televisivo regional France 3-Aquitaine.



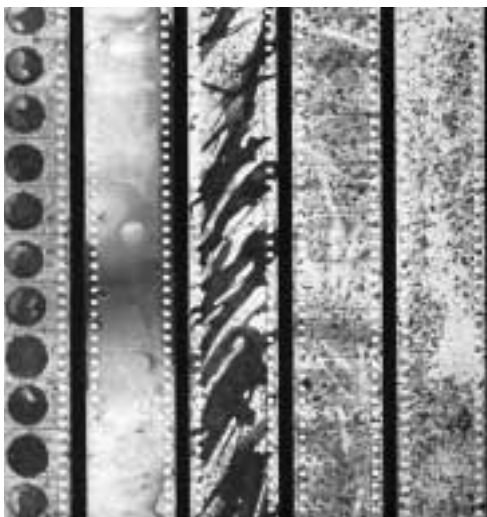
Maite Barnetche en un rodaje para FR 3. En esta línea , en Gipuzkoa, trabajó para el noticiario NODO la familia Urkia (José Luis, Carmen , Eduardo) recogiendo un ingente material de noticias.

Asimismo, antes del nacimiento de la Televisión Vasca, existió un intento de elaborar una serie de documentales monográficos destinados a recoger y visionar la actualidad de Euskadi. Iñaki Aizpuru, José María Zabalza (Irún, 1928) (que había desarrollado una abundante carrera en el cine español) y Mikel Aldalur lanzan Euskadiko Albisteak que, debido a problemas presupuestarios, solo ve dos números.

Más constante, gracias a un planteamiento económico y técnico profesional y saneado, fue la iniciativa promovida por Antton Ezeiza y financiada por Caja Laboral Popular, Fundación Orbegozo y Cegasa, Tximist, denominada "Ikuskak", que realizó 20 capítulos, más un número "0", sirviendo de banco de pruebas a numerosos realizadores noveles, que consolidaron un equipo técnico de gran profesionalidad en el país: Xabier Agirresarobe (Eibar, 1948) y Gonzalo Fernández Berridi (Donostia, 1955), en la fotografía y José Luis Zabala (Irún, 1950) en la toma de sonido directo. Destacamos en ella la presencia, como coordinador, del polifacético actor, músico, hombre de radio y relaciones públicas, Luis Iriondo. La iniciativa supuso una apuesta decidida y generosa a favor de la utilización del euskara como banda sonora exclusiva en las cintas.

La línea experimental fue abordada por las actuaciones en tintas sobre celuloide, elaboradas por los artistas plásticos Rafael Ruiz Balerdi (Donostia 1934 - Altea, Alicante, 1992): "Homenaje a Tarzán: La cazadora inconsciente" (1970) y sobre todo José Antonio Sistiaga (Donostia, 1932): "Ere erera baleibu icik subua aruaren..." (1970); "Impresiones en la Alta Atmósfera" (1988).

Serán sin embargo, el fotógrafo José María Zabala (Irún, 1949) con su obra "Axut" (1976), José Julián Baquedano: "Bi (A Man Ray for Marcel Duchamp)" (1972) y Javier Aguirre con filmes enmarcados en sus propuestas de "Anticine": "Uts Cero" (1970), los que desarrollen los proyectos más sugerentes en esta línea.



José Antonio Sistiaga: "Ere erera baleibu icik subua aruaren" (1970). Seis variantes de las 67 de que se compone el film.

Los experimentos de estos autores estuvieron ligados fundamentalmente, a sus carreras como artistas plásticos o estudiosos de los fenómenos artísticos y quedaron confinados a su difusión y estudio exclusivo entre élites intelectuales y museísticas.

También, este período contempla la realización del primer largometraje de ficción, en euskara, para niños: "Balantzatxo" (1976) de Juan Miguel Gutiérrez (Rentería, 1945), a partir de la obra de teatro del mismo nombre, original de Paco Sagarazu.

La especial propensión de la época hacia los movimientos asamblearios y asociativos cristalizó en la creación de la Asociación de Cineastas Vascos (1977), que más tarde se dividiría en diversas agrupaciones, según gremios profesionales (Productores, Actores, Técnicos, Guionistas, Directores) pero que, en un inicio, aglutinó a todos los estamentos de la profesión. El tiempo se ha encargado de mitigar los entusiasmos iniciales, introduciendo semillas de división entre los cineastas implicados. Así, como muestra, en el terreno de la producción audiovisual, a la Asociación Independiente de Productores Vascos - Euskal Zine Ekoizleen Elkarte, se opondría, años más tarde, coexistiendo con ella, la Agrupación de Empresas Audiovisuales de Euskadi (A.D.E.A.D.E.).



Juan Miguel Gutiérrez: Foto de rodaje de "Balantzatxo" (1976).

La principal, por no decir única, tarea de todas estas variopintas asociaciones ha sido el saneamiento de los intereses económicos de sus asociados, sobre todo en lo que se refiere a sus relaciones con una administración que no siempre ha tenido los criterios de imparcialidad, racionalidad en el apoyo a la producción y apuestas por un cine nacional que hubiera sido de desear.

El primero de Mayo de 1978, se crea la Filmoteca Vasca - Euskadiko Filmategia, la primera de las denominadas "Filmotecas Autonómicas". Iniciativa privada, en sus orígenes, del coleccionista Peio Aldazabal fue tomando una fuerza imparable convirtiéndose en una institución de importancia capital en la conservación, investigación y recuperación del patrimonio cinematográfico vasco. La precariedad de recursos económicos y la falta de seguridad en cuanto a sus fuentes de financiación es el principal lastre para su completo desarrollo.

En el terreno de la investigación histórica conviene reseñar la figura del poseedor del archivo más importante del cine vasco, Koldo Larrañaga (Azkoitia, 1923), que ha sabido compaginar sus tareas de estudioso con trabajos de realización cinematográfica: "Ikuska 8"



Actuales locales de la Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia en Donostia.

(1980) o proyectos ligados a la enseñanza: “Sorginkeriak” (1977) “Euskara Araban” (1978). Hoy en día, este hombre de cine, prepara, en colaboración con Enrique Calvo, un repaso enciclopédico exhaustivo al Cine Vasco. Su historia del Cine Vasco emitida en cuatro capítulos por ETB.: “Euskal Zinearen Ikuspegia” (1994), supone el acercamiento audiovisual más completo que se ha hecho del citado fenómeno.

3.2.4 Los Gobiernos autónomos

Cine subvencionado
1975-1990

La puesta en funcionamiento del “Estado de las Autonomías” en el estado español –no así en el francés– tuvo como resultado un intento de normalización política que condujo, en lo cultural, a una ruptura con respecto a la anterior polarización exclusiva en las temáticas. El precedente frente común de oposición al franquismo que unía a todas las corrientes nacionalistas, dio lugar en lo político a un amplio abanico de análisis y estrategias partidistas y, en lo cultural, a la progresiva ampliación de horizontes, objetivos y estéticas.

Este radical cambio político va a traer como consecuencia la inauguración de una política de subvenciones a la cinematografía por parte del Gobierno Vasco-Eusko Jauriaritza y, en muchísima menor medida, por la Comunidad Foral de Navarra, (la despreocupación con respecto a la cultura vasca por parte del Departamento francés des Pyrénées Atlantiques es proverbial y preocupante). Esta coyuntura va a iniciar un próspero período, con abundancia de realizaciones que ven la luz gracias al dinero que los productores pueden disponer.

Las subvenciones eran típicas de la generosidad que singularizó a una época de prosperidad económica que se caracterizó por promover el proteccionismo cultural: 25% de financiación a fondo perdido, con posibilidad de acumular dinero proveniente de diversas administraciones, y con unos compromisos excesivamente sencillos de cumplimentar por parte de los productores, entre los que –salvo un tímido intento, rápidamente abandonado– no se encontró, ni siquiera en declaración de intenciones, un apoyo o estímulo para hacer un cine distinto, construido a partir de premisas y criterios profundamente vascos, según la definición analizada precedentemente.



Juan Ortuoste ; Juan Rebollo: “El Golfo de Vizcaya” (1985).

Si bien esto produjo un gran número de películas realizadas, no contribuyó a consolidar una industria en el ámbito de Euskal Herria como más tarde, cruelmente, habría ocasión de comprobar. En los nueve años en que hemos dividido este período destacamos las impresionantes cifras de 35 largometrajes y una centena larga de cortos para una pequeña comunidad como la nuestra. Gracias a este gran número de producciones la nómina de técnicos vascos formados en esta cantera es importante, hasta el punto que, hoy en día, llenan los títulos de crédito de cualquier película producida en el Estado español.

Esta privilegiada situación propició la potenciación de algunas productoras que, habiendo nacido en el período anterior, se lanzan al terreno del largometraje con mayor o menor fortuna. Así, Emergencia P.C., con sede en Pamplona y dirección de Iñigo Silva (Gazteiz, 1951), realiza varios cortometrajes en la capital navarra; Lan Zinema desde Bilbao, con Juan Ortuoste (Bilbao, 1950) y Javier Rebollo (Bilbao, 1948), después de un aprendizaje en el terreno del corto, realizan los largometrajes "7 Calles" (1981) y "El Golfo de Vizcaya" (1985); Sendeja Films, de los vizcaínos Luis Egiraun (Bilbao, 1954) y Ernesto del Río (Bilbao, 1954), producen el corto "El Ojo de la tormenta" (1983) y el largometraje "El Amor de ahora" (1986).

En la línea reivindicativa y radical que ya había marcado Emergencia, de la mano de Iñaki Núñez (Gazteiz, 1953) surge en Vitoria Araba Films. Sus películas más representativas son, aparte de las ya citadas precedentemente, "Iñaki Zurikaldai" (1980) y el largo "Toque de queda" (1978). Este autor ha abandonado el campo de la realización para centrarse actualmente en la rama de la distribución a través de Araba Films, formando con los pamploñeses de Golem las dos empresas más fuertes del sector en Euskal Herria.

Iniciativas aisladas de efímera duración fueron las experiencias de José Luis Cortés (Pamplona, 1951) con su productora Iruña Films: "Marian" (1977), "Ni se lo llevó el viento ni puñetera falta que hacía" (1980); Antonio Gómez Olea (Bilbao): "El Anillo de Niebla" (1985); José Julián Baquedano (Durango, 1948): "Oraingoz izen gabe" (1986) y Pedro de la Sota (Buenos Aires, 1949) con un proyecto fallido de trazar la vida del carismático fundador del Partido Nacionalista Vasco: "Sabino Arana" (1980). Años más tarde su largometraje "Viento de Cólera" (1988) mostraría mayor empaque estilístico que su película anterior.

Esta proliferación de material filmado hizo crecer la base de datos para un análisis histórico del cine vasco por lo que, casi al unísono, aparecen en esta época, tres historias de nuestro cine, obras de José María Unsain, Santos Zunzunegui y Alberto López Etxebarrieta.

En algunos casos excepcionales, destinados a promover el cine en euskara, el Gobierno concedió subvenciones al 100%. Así, gestionados por la productora Irati Films, con Jesús Acín como cabeza visible de la misma, y Ángel Amigo como productor ejecutivo, se realizan en 1985 tres medimetrajes a partir de sendas novelas de éxito en la narrativa vasca contemporánea: "Hamaseigarrenean Aidanez" de Andu Lertxundi (Orio, 1948), que realiza el propio escritor; "Ehun Metro" de Ramón Saizarbitoria (Donostia, 1944) realizada por Alfonso Ungría y "Zergatik Pampox" que marcó el inicio de Arantxa Urretabizkaia (Donostia, 1947), en la escritura de guión y de su compañero, el actor Xabier Elorriaga (Maracaibo, Venezuela, 1944), en la dirección. Lo inusual del metraje (sesenta minutos), no favoreció su correcta distribución comercial, por lo que, cuestionada la rentabilidad económica de la iniciativa, la experiencia no volvió a repetirse.

Pudo, sin embargo, haber sido el embrión de experimentos más elaborados, fuente de colaboración entre el estamento de escritores y cineastas, pero, desgraciadamente, por las razones apuntadas, no tuvo continuidad, por lo menos en los términos antes citados.



Andu Lertxundi: "Hamaseigarrenean aidanez" (1985). Alfonso Ungría: "Ehun Metro" (1985). Xabier Elorriaga: "Zergatik Pampox" (1985). Carteles anunciadores.

Irati, por su parte, efectuó unos ensayos de coproducción con Cataluña a través de Ferrán Llagostera: "Gran Sol" (1987) y repitió, menos afortunadamente, con una nueva realización de Anjel Lertxundi: "Kareletik" (1987), antes de desaparecer.

Ángel Amigo (Rentería, 1952) se afianza, gracias a su exclusiva dedicación y profesionalización en tareas de producción y a su extraordinaria habilidad en sus relaciones con la administración, como el principal productor del país. Desde sus oficinas en San Sebastián (habiendo recogido en sus inicios la histórica razón social Frontera Films) su productora Igeldo Zine Produktzioak, realiza las películas más interesantes de la época: "La Fuga de Segovia" (1981) de Imanol Uribe; "La Conquista de Albania" (1983) de Alfonso Ungría; y la fallida "Lauaxeta. A los Cuatro Vientos" (1987) de José Antonio Zorrilla (Bilbao, 1946), etc...

Pedro Olea, con su productora Amboto P.C.S.L. fue uno de los pilares de esta época de cine protegido antes de que –por divergencias con la administración, precisamente en el tema del establecimiento de criterios cara a la adjudicación de las citadas subvenciones–



Pedro Olea: "Akelarre" (1983).



Juan Bautista Berasategi: "Kalabaza Tripontzia" (1985).

decidiera establecerse en Madrid donde rodaría sus producciones de la década de los 90. Sus obras más emblemáticas de este período son "Akelarre" (1983) y "Bandera Negra" (1986).

Luis Goya (Lezo, 1951) funda Trenbideko Filmeak, consiguiendo realizar: "Ke Arteko Egunak" (1989) de Antton Ezeiza y "Amor en Off" (1991) de Koldo Izagirre (Donostia, 1954) y colabora, en sus inicios, con Juan Bautista Berasategi en la realización de algunos trabajos de animación: "Kalabaza Tripontzia" (1985) y "Abenturak eta Kalenturak" (1987), con guión de Bernardo Atxaga.

La trayectoria de Juan Bautista Berasategi (Pasai Donibane, 1951) es singular. Desde sus comienzos y con una técnica muy depurada, ha creado escuela, desarrollando una obra coherente en el difícil terreno de la animación, a través de su productora Eskuz, a la que siguió años más tarde la marca Lotura, con la que realiza, en el momento de redactar estas líneas, un nuevo largometraje de animación titulado "Ahmed, príncipe de la Alhambra".

Aparte de las citadas, son realizaciones suyas: "Ekialdeko Izarra" (1977), "Kukubiltxo" (1983) e "Ipar Haizearen Erronka" (Baiaenak) (1994). En uno de los episodios más desagradables del cine vasco contemporáneo, la autoría de esta última obra mantiene un litigio judicial con "La Leyenda del Viento del Norte" (1994), largometraje con imágenes similares, realizada por Maite Ruiz de Austri (Madrid, 1959) de la productora Episa.

Episa obtuvo un éxito internacional con la producción de dos series para televisión, espléndidamente realizadas, sobre el mundo del cómic: "Komikia, 9. Artea" y "Los Grandes Maestros del Cómic".

Aiete Films fue creada por Imanol Uribe, Xabier Agirresarobe, José Ángel Rebolledo y Gonzalo F. Berridi (hoy excelente director de fotografía en numerosas producciones vascas). Desde su sede salieron proyectos tan interesantes para el cine vasco como "La Muerte de Mikel" (1984), de Imanol Uribe, o "Fuego Eterno" (1984), de José Ángel Rebolledo (Bilbao, 1943). Con "La Muerte de Mikel" se da un paso importante para la industria vasca: plantear el cine vasco no solo como acto cultural, sino también como producto industrial analizable en términos de rentabilidad económica. Aiete Films –que se ha visto beneficiada por una subvención a la realización por parte de Euskal Media– realiza en 1996 la última película de Montxo Armendariz, "Secretos del corazón".



Imanol Uribe: "La muerte de Mikel" (1984).

El estilo fotográfico de Agirresarobe –continuador de la línea marcada por Fernando Larrauquert con respecto a la visión plástica del paisaje vasco– plantea, tanto en lo que a iluminación, tratamiento del color y composiciones fotográficas, se refiere, un estilo plástico, deudor de los ritmos internos vascos más profundos, tal y como los hemos descrito en la primera parte de nuestro estudio.

El Azpeitiko Zine Klub Taldea, que había desarrollado una interesante labor en el terreno aficionado del Super 8, profesionaliza su formato de filmación para la plasmación en imágenes de un cuento popular: "Mateo Txistu" (1986) de Agustín Arenas (Azpeitia, 1958), que mostraba un singular y personal mundo plástico. Los componentes del citado Cine Club, Agustín Arenas y José María Azpiazu, elaboran un reportaje sobre la expedición azpeitiarra al Anapurna: "Azpeitia - Anapurna II" (1988), heredero del espíritu del excelente "Agur Everest" (1981) de Fernando Larrauquert y Juan Ignacio Lorente.

José María Tuduri (Tolosa, 1949) compagina sus aficiones como historiador especializado en las Guerras Carlistas, con la plasmación en cine de sus investigaciones. Suyas son "Crónica de la Guerra Carlista" (1988) y "Santa Cruz, el Cura Guerrillero" (1991).

Otras iniciativas como las de la productora Eresoinka llegaron a producir una única realización antes de abandonar el ámbito cinematográfico para dedicarse exclusivamente al mercado televisivo: "Gernika. Arbolaren Espiritua" (1987), con realización del británico Laurence Boulting –quien había tenido una experiencia precedente en nuestro país– con un excelente documental sobre el escultor Eduardo Txillida.

En la medianoche del 31 de Diciembre de 1982 se pone en marcha, con buenas dosis de voluntarismo, el primer canal de la Televisión autonómica vasca: Euskal Telebista - E.T.B.. Un solo canal, exclusivamente en euskara, en sus comienzos, sería doblado más tarde por otro canal: E.T.B. 2, en castellano. El grado de incidencia de esta televisión pública en el desarrollo del audiovisual informativo, al mismo tiempo que su influencia sobre la normalización del euskara, es incalculable. No así en lo que se refiere a la creatividad y ficción, campos en los que su aportación –con excepción de alguna tímida subvención económica– apenas se ha notado.



Agustín Arenas: "Mateo Txistu" (1986).

El Gobierno vasco, en fecha 21 de Marzo de 1983, anunció la decisión de crear la escuela de interpretación "Antzerti", al frente de la cual reconocemos a los hombres de teatro guipuzcoanos José María Etxebeste y Eugenio Arocena. Esta iniciativa puede ser considerada de capital importancia en lo que se refiere a la creación de una infraestructura actoral profesional para Cine, Teatro y Televisión. Los nombres de Kontxu Odriozola, Mikel Garmendia, Clara Badiola, Aitzpea Goenaga, Elena Irureta, Ramón Agirre, Agustín Arrazola, Xabier Agirre, Carlos Zabala, Eneko Olasagasti, Patxi Santamaría, Isidoro Fernández, Cándido Uranga, Pilar Rodríguez y un espléndido y abundante etcétera, no son más que una pequeña muestra de la calidad y profesionalidad de los alumnos surgidos de dicha escuela.

Contribuyó, asimismo, Antzerti a la recuperación de ciertos autores del teatro vasco tradicional que los avatares de la historia habían mantenido en el olvido.



Los actores vascos, Elena Irureta, Kontxu Odriozola, José Ramón Soroiz y Mikel Garmendia interpretando la obra teatral "Ama Begira zazu" (1990).

La generosa –a veces no excesivamente controlada– política de subvenciones a la cinematografía, que hemos citado precedentemente, da lugar al nacimiento de la figura del productor-realizador que tan nefastos resultados ha tenido. Cualquier realizador que supiera moverse por los vericuetos de la administración, podía optar a generosas subvenciones a fondo perdido y sin control de calidad del producto final.

Así, si bien las obras realizadas en el entorno de los productores Ángel Amigo, Elías Querejeta y Pedro Olea tuvieron siempre dignidad profesional, otras dejaron al cine vasco agotado, tanto en lo que respecta a la calidad formal, como en lo que se refiere al tema económico.

Tres películas emblemáticas se colocan en uno de los extremos de este periodo. Por el lado de la calidad –apuntando hacia el descubrimiento de un excelente autor y vislumbrando una nueva manera de abordar el punto de vista vasco en el cine– tenemos a “Tasio” (1984) de Montxo Armendariz (Olleta, 1949). La historia del carbonero de Tierra Estella planteó un intento de adecuar el ritmo interno del film al “tempo” vasco. Desgraciadamente, este intento –que tuvo un conato de continuidad en “27 Horas” (1986), rodada en San Sebastián con Xabier Agirresarobe a la cámara, y “Las Cartas de Alou” (1990)– no fue seguido por otros cineastas, lo que supuso una línea truncada que nunca más fue retomada.



Montxo Armendariz.

En el otro extremo, culminación de una serie de desviaciones en cuanto al control de calidad antes de conceder las subvenciones, nos encontramos con “El Mar es Azul” (1989) de Juan Ortuoste y “Escorpión” (1988) de Ernesto Tellería (Eibar, 1956), películas totalmente fallidas. Ni siquiera se dieron los mínimos de profesionalidad en la composición del guión, dirección de actores, escritura cinematográfica y diseño de producción.

La baja calidad de éstas y otras películas rodadas con planteamientos similares, unido a las dificultades económicas que la Autonomía vasca padecía, aconsejaron al Gobierno a abandonar la casi ciega política de subvenciones, seguida hasta entonces, variando su forma de intervención en el proceso de financiación del cine vasco. De subvencionador pasó a coproductor, a través de la sociedad pública Euskal Media.



Anagrama de la sociedad pública Euskal Media.

3.2.5 “El nuevo Cine Vasco”:

La rebelión de los jóvenes

1990-1996

A mediados de la década pasada, cuando el Cine Vasco vivía su momento más dulce y los responsables del cine en la administración afirmaban su triunfalismo, el realizador vasco más representativo de la época, Imanol Uribe, a punto de fijar su residencia de producción en Madrid, efectuaba unas declaraciones en las que calificaba al Cine Vasco de “Pompa de jabón que luce brillante, pero que podría explotar y desaparecer...” Fueron frases que manifestarían su pleno sentido en la segunda mitad de la década de los 80, y que continúan hoy en día, afirmando la crisis en que se halla sumida la producción en el País Vasco.

La puesta en funcionamiento de Euskal Media, S.A. y su peculiar forma de funcionamiento en lo que al cine de largometraje se refiere, (incluye, asimismo, productos audiovisuales, televisivos y cortometrajes), va a traer consigo una serie de consecuencias entre las que destacaremos una particularmente nociva para el cine vasco, encarnado en sus valores más jóvenes y dinámicos.

El gran compromiso cofinanciador de la sociedad, en lo que se refiere al cine, fue absorbido, en una primera época y en gran parte, por las producciones de Ángel Amigo.



Ángel Amigo, en un momento del rodaje de “La Conquista de Albania” (1983) de Alfonso Ungría (a su derecha).

Este productor, verdadero pilar para comprender el cine vasco contemporáneo, es responsable, en los últimos tiempos, de productos como las coproducciones con Colombia y Bulgaria: "La Gente de la Universal" (1993) de Felipe Aljure; México: "Dollar Mambo" (1993) de Paul Leduc; Portugal y Luxemburgo: "Album de Familia" (1992) de Luis Galbao; Portugal, Francia y Macao: "Amor e Dediños do Pie" (1992) de Luis Rocha; o, anteriormente, Argentina: "Loralidia" (1989) de Óscar Aizpeolea y "El Invierno en Lisboa" (1990) de José Antonio Zorrilla, coproducción con Francia y Portugal, fallido intento por adaptar la novela homónima de Antonio Muñoz Molina.

Desde Euskal Herria nunca se entendió bien –fue por ello blanco de numerosas críticas por parte de las asociaciones profesionales– la fijación del Gobierno autónomo hacia tales coproducciones extrañas en las que la participación artística o autoral vasca era mínima.

Igeldo Z.P., marca productora de Ángel Amigo, se benefició, así, de la adjudicación de contratos de coproducción con Euskal Media, concedidos a "conjuntos" de proyectos entre los que se cuentan los anteriormente citados y que tuvieron como consecuencia el bloqueo del dinero público vasco a otros productores. En este contexto, dos obras mantienen, sin embargo, un alto nivel de interés: "Maité" (1994), coproducción con Cuba, de los realizadores Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, y "El Sol del Membrillo" (1992), largometraje experimental en torno al proceso de creación artística del pintor Antonio López, obra del vizcaíno Víctor Erice, galardonado en el Festival de Cannes de dicho año.

Carlos Zabala (Donostia, 1962) y Eneko Olasagasti (Donostia, 1960) provienen del campo de la interpretación teatral y formaron sus trayectorias artísticas con trabajos en la escena teatral o su participación en productos televisivos como la serie de pedagogía del euskara "Bai Horixe" (1985 - 1987), para dedicarse más tarde a la realización de la comedia de situación "Bi eta Bat" (1991), producida por Igeldo, que supuso un hito en la andadura de Euskal Telebista, inaugurando una proliferación de otras similares de menor calidad. Permítaseme señalar, en este contexto, a la serie "Goenkale" de la productora vizcaína Pausoka que, en clave de culebrón trágico, ha constituido un verdadero fenómeno sociológico, habiendo superado, en el momento de redactar estas líneas la mítica barrera de los 500 episodios.



Los realizadores Carlos Zabala y Eneko Olasagasti en un momento del rodaje de "Maité" (1994)

"Maité" se presenta como un extraño producto en la historia del cine vasco por su carácter iconoclasta y tierno en un país tan dado a magnificar las situaciones que muestran el unamuniano "sentimiento trágico de la vida". Tanto más cuanto que otra precedente incursión en el terreno del humor: "El Anónimo" (1990), rodada en San Sebastián por Alfonso Arandia, había sido un intento fracasado.

En la actualidad Ángel Amigo, a través de Igeldo Komunikazioa, ha concluido en Colombia y Euskadi una película con Ana Díez: "Todo está oscuro" (título provisional); coprodujo "Lumière et Compagnie" (1995), conmemoración mundial del centenario del Cine; estreña la segunda teleserie del tandem Eneko Olasagasti y Carlos Zabala: "Jaun eta Jabe" ("Ajuria Enea" fue su título inicial, cambiado por los responsables de E.T.B.a causa de las posibles suspicacias que un título así podría suscitar en los ambientes políticos), con el actor José Ramón Soroiz al frente del reparto, y se inicia en el terreno documental con los reportajes de Paz Bilbao sobre la realidad de los indígenas de Amerindia: "Se ha apagado una Estrella" (1994).

La situación financiera citada precedentemente va a provocar una cierta asfixia por parte de las productoras, que va a tener como consecuencia la definitiva ubicación de las mismas en Madrid, en algunos casos, y la paralización de sus actividades en otros. Realizadores y productores consagrados como Imanol Uribe, Pedro Olea, Montxo Armendariz, Elías Querejeta etc. deciden prescindir totalmente del Gobierno Vasco en sus proyectos. Obras como "El Rey Pasmado" (1992), "Días Contados" (1994) o "Bwana" (1996) de Imanol Uribe; "El Maestro de Esgrima" (1993), "Morirás en Chafarinas" (1995) o "Más allá del jardín" (1996) de Pedro Olea; "Historias del Kronen" (1995) de Montxo Armendariz, son ejemplos que ilustran esta corriente.

Por otro lado los excelentes técnicos cinematográficos formados en el país, como el Director de Fotografía Xabier Agirresarobe o los Directores de Producción Josean Gómez, Blanca Zaragüeta, etc., se ven impelidos a trabajar casi exclusivamente en otros contextos, cuando no han buscado otras salidas profesionales como el técnico de Sonido José Luis Zabala.



El director de Fotografía Xabier Agirresarobe y el realizador Imanol Uribe en un descanso del rodaje de "La luna negra" (1989).

Los jóvenes realizadores que, por una razón u otra, no entraban en los planes de las productoras favorecidas, se vieron impelidos a buscar financiación para sus proyectos fuera de Euskadi o a plantear personalmente, con gran dificultad, sus fuentes de financiación. Entre ellos se encuentran los ejemplos más válidos artísticamente que ha producido el "novísimo cine vasco": Alex de la Iglesia, Enrique Urbizu, Juanma Bajo Ulloa y Julio Medem.

Con ellos, llega un soplo de aire fresco. Jóvenes con sorprendente madurez en el dominio de la técnica y lenguaje cinematográficos –aparentemente más preocupados por el cine de género, que por el cine “útil” al país– valoran más los modelos del cine universal que las pautas de la tradición narrativa vasca.

Del “thriller” endiabrado al terror gótico –pasando por el cómic gore, la comedieta urbana o la intriga psicológica– las temáticas se vuelven cada vez más abiertas.



Julio Medem.

Julio Medem (Donostia, 1958), proveniente del mundo de la medicina, –antes de lanzarse a buscar financiación para el espléndido guión de largometraje que había escrito– inició su andadura con varios cortometrajes: “Patatas en la Cabeza”(1985) y “Las 6 en punta”(1987). El rechazo al proyecto por parte de las productoras del país y la inicial negativa del Gobierno Vasco a participar en su financiación (a posteriori le daría una pequeña subvención) le hizo desplazarse a Madrid. Surgió de esta manera –a través de la productora Sogetel– la película más importante del período que nos ocupa: “Vacaciones” (1992), cuyas cualidades, tanto por el análisis de la violencia en el pueblo vasco que contiene, como por su esfuerzo en constituir una manera específicamente vasca de narrar cinematográficamente,

la hacen imprescindible para el estudio de nuestro cine. Este realizador continúa su carrera, con la espalda decididamente vuelta en contra de la administración vasca, realizando en 1993: “La Ardilla Roja” y “Tierra” en 1996. En la actualidad prepara “Los amantes del círculo polar”.

Enrique Urbizu (Bilbao, 1962), proveniente del cine amateur, tuvo un sorprendente comienzo de la mano de Joaquín Trincado y su productora Creativideo al realizar una fresca comedia, “Tu novia está loca” (1987), y un thriller de ritmo vertiginoso: “Todo por la pasta”



Enrique Urbizu: “Cachito” (1996).

(1992). Sus cualidades de buen artesano le han hecho ser un director muy solicitado en el cine español: "Cuernos de mujer" (1994), "Cachito" (1996), lamentando, quizás, que su buen hacer no se dedique a proyectos más interesantes y personales. Joaquín Trincado (Bilbao, 1960), por su parte, dirigió en 1995 una comedia urbana que no aporta nada nuevo en el panorama del joven cine vasco: "Sálvate si puedes".

Alex de la Iglesia (Bilbao, 1977) es persona de potente imaginación visual. Sus orígenes de diseñador y dibujante de cómic, unido a la influencia del mundo sonoro del rock radical vasco, le llevan a plantear un mundo fantástico de gran viveza, en donde influencias eclécticas se funden en un cóctel abigarrado y esperpéntico. Su cortometraje "Mirindas asesinas" (1990) fue el brillante debut que le abrió las puertas de la productora madrileña El Deseo, para realizar "Acción Mutante" (1993) y más tarde, de la mano de Andrés Vicente Gómez, la aclamada: "El día de la Bestia" (1995). En la actualidad ultima el rodaje internacional de "Perdita Durango", adaptación cinematográfica de la novela de Barry Gifford. Llenas de guiños hacia la cultura urbana del País Vasco, sus obras tienen un gancho específico, reconocido y admirado por el público más joven, deudor de la cultura pop-rock americana, que lo está progresivamente convirtiendo en director de culto.



Alex de la Iglesia.

Juanma Bajo Ulloa (Gasteiz, 1967) entraría dentro de la tópica definición de niño prodigio. Iniciado desde muy joven en la realización en formato amateur, sus cortos y medimetros han sido sistemáticamente premiados allá donde fueron presentados: "Akixo" (1988), "El reino de Víctor" (1989), etc. Su primer largo, "Alas de Mariposa" (1991), ganó la Concha de Oro del Festival de San Sebastián, y su segundo: "La Madre Muerta" (1993), obtuvo gran éxito. Junto con Julio Medem, es el realizador más personal del nuevo cine vasco descubriendo un sugerente mundo interno en el que los sueños y vivencias de la infancia se erigen en reveladores de inquietantes pulsiones autodestructivas. Sus posiciones independientes e inconformistas y su fama de "enfant terrible" le han llevado a tener múltiples problemas con los productores convencionales y con la administración, por lo que encuentra grandes dificultades para financiar sus proyectos. En el momento de redactar estas líneas, la productora Asegarse financia su tercer largometraje: "Air Bag" (título provisional)..



Juanma Bajo Ulloa.

Aunque no cuenta en su haber más de tres largometrajes, desde su productora afincada en Pamplona, José María Lara (Madrid, 1948) ha financiado "Urte Illunak" (1993), prome-

tedor primer trabajo de Arantxa Lazkano (Zarautz, 1950) que contiene una buena parte de los diálogos en euskara; "Justino, un asesino de la tercera edad" (1994) de los madrileños La Cuadrilla: Luis Guridi y Santiago Aguilar (conocidos por sus cortometrajes "¡Tarta, tarta, Hey!" (1987) y "El pez" (1985), rodados en San Sebastián) y "La fabulosa historia de Fidel Marín" (1996) de Fidel Cordero. Sus cortometrajes han dado a conocer bastantes nombres que podrían constituir el futuro del Cine Vasco. En el momento de redactar estas líneas ultima la filmación de la obra de Daniel Calparsoro: "A ciegas" (título provisional).



La Cuadrilla: "Justino, un asesino de la tercera edad" (1994).

Paco Avizanda (Isaba, 1955), "Virtudes Bastián" (1986); Helena Taberna (Alsasua, 1949), "Alsasua, 1936" (1994) y "Nerabe" (1995); y Mirentxu Purroy (Iruña, 1943), "El Silencio de los Inocentes" (1985) desde Pamplona, han desarrollado una carrera en la que, habiendo sobrepasado el terreno del corto, se han iniciado en el medimetroaje con excelentes resultados.

La utilización del euskara como lengua de rodaje en las producciones vascas es prácticamente nula con excepción de algunas producciones minoritarias o provenientes del campo amateur. Inclusive aquellos realizadores considerados como especialmente sensibles -a veces radicales- hacia dicha cuestión muestran profundas contradicciones en sus producciones. Así, a pesar de anunciar slogans del tipo: "*Película íntegramente rodada con sonido directo, en euskara...*" la proporción en el empleo de la misma es francamente minoritaria. Señalemos, a modo de ejemplo, los casos de "*Ke arteko egunak*" ("Días de humo") de Antxon Ezeiza con guión de Koldo Izagirre, cuyo protagonista es el mejicano Pedro Armendáriz; la realización de Koldo Izagirre "*Offeko Maitasuna*" ("Amor en Off") con Mónica Molina como protagonista; la coproducción con Cuba "*Maité*" de Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, filmada en un 75% en el país caribeño en castellano o el caso de "*Menos que cero*" -sin estrenar en el momento de redactar estas líneas- de Ernesto Tellería que, a pesar de basarse en una novela escrita en euskara por Iñaki Zabaleta y tener un guión del euskaldun Joxean Muñoz, ha sido rodada en castellano.

En el difícil campo de la escritura, destacamos la presencia de Koldo Izagirre, José Antonio Vitoria, Michel Gaztambide, Joxean Muñoz, Jorge Guerikaetxeberria. Los tres primeros han compaginado sus tareas de guionistas al servicio de otros directores con la realización de sus propios corto o largometrajes.

Al repasar la historia del cine vasco en la última década, se impone con fuerza la constatación del excelente número de técnicos profesionales surgidos en el país al amparo de la práctica que las realizaciones vascas propiciaron. Así, a los nombres ya citados anteriormente, señalaremos los de Kiko de la Rica, Juan Miguel Azpiroz en Dirección de Fotografía; José Luis Arrizabalaga, Biafra, Saturnino Idarreta, en Dirección Artística; Josune Lasas, Estibalitz Markiegi, Eli Elizondo en Diseño de Vestuario y los excelentes músicos Bingen Mendizabal, Ángel Illarramendi, Alberto Iglesias, Iñaki Salvador, que se unen a los consagrados Carmelo Bernaola, Luis de Pablos, etc.



Helena Taberna: "Alsasua, 1936" (1994).

La gran escuela que supone el cortometraje ha dado a conocer varios nombres que se encuentran en la difícil tesitura de comenzar una carrera profesional en el largometraje o desistir en el empeño. Entre los numerosos nombres que han producido más de un corto citamos a Ramón Barea, Juan Luis Mendaraz, Pello Varela, Miriam Ballesteros, Mikel Agirresarobe, Lurdes Bañuelos, Enrique Acha, Pablo Malo, Irene Arsuaga, Iñaki Dorronsoro o Antonio María Gárate quien, después de dos cortometrajes, espera fecha para el estreno de su largo "Besos y Abrazos" (1996) o la heterodoxa carrera de los Hermanos Ibarretxe (Javier, José Miguel, Esteban, Santiago), quienes después de varios cortos, realizaron una serie para E.T.B.: "Las memorias de Karbo Vantas" (1995) y estrenan con gran éxito su primer largo: "Sólo se muere dos veces" (1996).

En 1992 se presentó en el Festival de Cine de San Sebastián "Siempre Felices", comedia realizada por el donostiarra Pedro Pinzolas que podría añadirse a la nómina de cineastas que, habiendo nacido en el País Vasco o teniendo una especial relación con él, realizan cine fuera de los límites de Euskal Herria: José María González, "Chumi Chumetz", (Donostia, 1927); "Dios bendiga cada rincón de esta casa" (1977); Santiago San Miguel (San Sebastián, 1939); "El Señor de los Llanos" (1987); Gracia Querejeta (Madrid, 1962): "Una Estación de Paso" (1993), "El Último Viaje de Robert Rylands" (1996); Imanol Arias (Riaño, León, 1956): "Un Asunto Privado" (1996); el director de fotografía Juan A. Ruiz Anchia (Bilbao, 1949); la diseñadora de vestuario Maiki Marin (Donostia, 1936), etc.

Recién terminados sus estudios de cinematografía en los Estados Unidos, el realizador de formación donostiarra Daniel Calparsoro (Barcelona, 1968) –sobrino del productor-meceñas y director del Festival de Cine de San Sebastián: Luis Calparsoro– autor del cortometraje

“W.C.” (1993), estrenó en 1995 el film: “Salto al Vacío” (1995), que produjo gran impacto por la calidad del diseño visual que demuestra y por la habilidad que posee en la dirección de actores. En 1996 estrena “Pasajes”. El visionado de ambas cintas plantea, sin embargo, el problema de aculturación que sufren todos aquellos que, de retorno al país, traen el gran bagaje plástico, estético y temático del cine –clásico o independiente – americano.



Daniel Calparsoro: “*Salto al vacío*” (1995).

Entre los cineastas que retornan, procedentes de una formación en el extranjero, notamos en el terreno de la dirección de fotografía, los nombres de los excelentes profesionales: Aitor Mantxola y Flavio Martínez Labiano; en la realización, Juan Calvo (Tudela, 1965), “Hotel Oasis” (1994) y Pablo Berger (Bilbao, 1963), “Mamá” (1988); y, en la creación videográfica, Isabel Herguera: “Los muertitos” (1994); Iñigo Salaverría: “La noche navegable” (1993), Gabi Villota, Marcelo Expósito, José Antonio Hergueta, Ruiz de Infante, Josu Rekalde y otros.

En el momento de ultimar estas líneas, asistimos a un renacer de la producción cinematográfica en el país. Además de las películas citadas anteriormente, se encuentran en proceso de rodaje, esperan fecha de estreno o han sido recientemente estrenadas, obras de realizadores que, prolíficos en una época, habían sufrido un estancamiento en los últimos tiempos: Ernesto de Río: “Hotel y Domicilio”; Antton Ezeiza: “Felicidades Tovarich”; Javier Rebollo: “Calor”; Ernesto Tellería: “Menos que cero”; Juan Ortuoste: “Comida para perros”, etc. El visionado de las cintas nos señalará si el crecimiento cuantitativo va parejo con un aumento en la calidad de las mismas.

En lo que se refiere a las relaciones del sector audiovisual con la administración asistimos a la progresiva desmembración de la Sociedad pública Euskal Media en beneficio de un proyecto que se aglutina alrededor de un eventual Instituto Vasco del Audiovisual. Solo el

tiempo y la experiencia nos hablarán de su efectiva instauración y, en el caso de ésta, de su viabilidad.

No podemos olvidar la formidable cantera que suponen proyectos que promueven la creación de afición a través de los Festivales de Cine y Vídeo, el renacimiento de los Cine Clubs, los coloquios cinematográficos, la proliferación de escuelas y talleres de cine y vídeo, el apoyo a las políticas de ayuda a la realización de cortometrajes, etc. Iniciativas de base que, a buen seguro, harán surgir nuevos nombres que, sin olvidar sus raíces, apuesten por la modernidad del Cine del Año 101.

Poco a poco he llegado al final de este escrito. La impresión global que me embarga es compleja: Por un lado, profunda satisfacción por ver concluido un empeño –casi obsesivo– que me ha llevado desde que me inicié en el mundo del cine hasta el día de hoy y que continuará preocupándome mañana; por otro, un cierto desasosiego por las carencias que he ido notando a medida que profundizaba en los temas que iban surgiendo. He comprendido en todo su significado, la célebre frase del sabio griego: “Yo sólo sé que no sé nada”... Un tema de investigación planteaba nuevos campos de trabajo; profundizar en un aspecto me empujaba a documentarme en otro en una dinámica imparable, tan apasionante como interminable.

Fui consciente que alguna vez tenía que poner punto final, o por lo menos puntos suspensivos, una vez que tuviera la certeza razonable de haber abordado lo esencial. Por otra parte, nunca me ha abandonado el convencimiento de que alguien completará mi tarea, abriendo de par en par las puertas apenas entreabiertas por mí. De aquí mi invitación al lector a que complete, cuestione o ratifique lo que se afirma en este libro.

Tampoco puedo olvidarme del aspecto práctico que incansablemente ha postulado este trabajo. Soy poco dado a especulaciones teóricas que no pretendan, en uno u otro momento, un acercamiento a la realidad y un compromiso con la praxis cotidiana. Es únicamente, gracias a la convicción de que este estudio podrá ser asimilado por alguien, para conocer mejor o cambiar nuestro pueblo, por lo que me siento satisfecho de tantas y tantas horas de trabajo –apasionante y por lo tanto agradable– dedicado a él.



Robert Bresson: “Au hazard, Balthasar”.(1966).



Luis Buñuel: *"Los olvidados"* (1950).