

Cine vasco: ¿Un debate cerrado?

Euskal zinema: benetan itxitako eztabaida?

Basque Cinema: is the debate over?

Joseba Macías¹

zer

Vol. 15 - Núm. 28
ISSN: 1137-1102
pp. 31-48
2010

Recibido el 19 de noviembre de 2008, aprobado el 21 de febrero de 2010.

Resumen

Este artículo plantea un acercamiento crítico con respecto a la acepción “cine vasco” y al debate (considerado como esencialmente teórico y ajeno a la práctica de la producción cinematográfica vasca) que en torno a sus posibles señas de identidad se ha prolongado entre distintos analistas y estudiosos en los últimos treinta años, especialmente en la década inmediatamente posterior a la muerte de Francisco Franco. El texto, tras un breve repaso a la evolución de las películas rodadas en el País Vasco desde las primeras experiencias de los años veinte del siglo pasado, busca situar la cuestión en otra perspectiva más ligada a la realidad actual y sujeta a la reivindicación de un cine abierto, plural y mestizo que abarque temáticas y formatos plurales, reflejo del pensar y sentir de los creadores vascos de hoy, estén donde estén. Condiciones que irán posibilitando la creación progresiva de una industria cinematográfica que por encima de mercantilizaciones y presiones permita, por fin, hablar por primera vez de un verdadero “cine nacional vasco”, heredero de las experiencias del pasado y orientado directamente hacia su futuro.

Palabras clave: Cine Vasco. Industria. Cultura. Futuro. Identificación.

Laburpena

Artikulu honek “euskal zinema” adierarekiko hurbilketa kritikoa egin nahi du. Horrekin batera, bere balizko identitate-ezaugarrietaz ikertzaileen artean azkten hogeita hamar urteetan, eta bereziki Francisco Francoren heriotzaren ondorengo hamarkadan, zabaldu den eztabaidaz (funtsean teorikoa eta euskal ekoizpen zinematografikoaren jarduerarena ez dena). Joan den mendeko hogeigarren hamarkadako lehen esperientzietatik aurrera Euskal Herrian filmatu diren pelikulen bilakaera labur aztertu ondoren, testu honek gai hau beste ikuspegi batetik jorratu nahi du, egungo errealitateari lotuago eta zine irekia, anitza eta mestizoa aldarrikatuz, askotariko gaiak eta formatoak lantzen dituen zinema, egungo euskal sortzaileen pentsamenduak eta sentimenduak islatzen dituen, dauden tokian daudela. Izan ere, ezaugarri hauek ahaldibetuko dute pixkanaka industria zinematografikoa sortzea, eta horrek, merkantilizazioak eta presioak alde batetara utzita, benetazko “euskal zinema nazionalaz” lehen aldiz hitz egiteko aukera emango du, iraganeko esperientzien oinardekoa eta bere etorkizunari zuzenean begiratzen diona.

Gako-hitzak: Euskal Zinema. Industria. Kultura. Etorkizuna. Identifikazioa.

¹ Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, joseangel.macias@ehu.es

Abstract:

This article is a critical approach to the concept “Basque cinema” and to the debate around its possible identity marks which has carried on among analysts and scholars along the last thirty years, especially in the decade immediately after the death of Francisco Franco.

The text, following an approach to the evolution of the films shot on the Basque Country since the very first experiences in the twenties, tries to place the question in other perspective, much more related to the current reality and demand for an open, plural and mixed cinema, which takes in plural subject matters and formats and which is, at the same time, the image of the thinking and feeling of contemporary Basque creators, no matter where they are. These are the conditions which will enable the gradual creation of a film industry that will make possible to talk, for the first time, about a true “national Basque cinema”, heir to the past experiences and positioned straightaway to its future.

Keywords: Basque Cinema. Industry. Culture. Future. Identification (Identity).

1. Introducción

¿Cuáles son las claves que permiten establecer las fronteras de una cinematografía para ser definida como “nacional”? ¿El reconocimiento político del país en el marco de la comunidad de naciones como estado soberano? ¿La existencia de una industria cinematográfica propia? ¿El mantenimiento, en el caso de las naciones sin estado y dependientes de un poder político externo, de unas ciertas pautas de “identificación audiovisual” frente a la “cultura dominante de la metrópoli”? El debate fue intensamente vivido en el caso vasco en un contexto socio-político tan significativo como el abierto tras la muerte de Franco (1975), extendiéndose hasta prácticamente el final de la década de los años ochenta del pasado siglo (Torrado, 2004: 185). Hoy, cuando la crisis general de la industria, la aparición de nuevos valores y tendencias sociales, la globalización y concentración empresarial, las transformaciones en la política cultural o la revolución de las nuevas tecnologías nos sitúan en un momento netamente distinto, quizá sea un buen ejercicio reflexionar sobre una cuestión de fondo nunca resuelta y trasladada ahora a nuestro tiempo presente: ¿cuál es la situación del “cine vasco” al final de la primera década del siglo XXI? O yendo un poco más allá, ¿puede plantearse hoy en día la existencia de una cinematografía cuyos rasgos y/o elementos constitutivos puedan ser categorizados bajo la acepción de “cine vasco”? En definitiva, volver a reactualizar un debate siempre pendiente al hilo ahora de un nuevo contexto en el que, más allá de los cambios y alteraciones, sigue sin resolver la “terminable e interminable” reflexión sobre la existencia o no de un cine al que se pueda definir como propio.

De partida conviene no olvidar una cuestión central: no es fácil definir un “cine nacional”. Y menos ahora en el nuevo contexto de la globalización mundial. En palabras escritas por Santos Zunzunegui hace ya veinticinco años:

“El cine nacional es aquel que naciendo de la reflexión, reflejo o deformación sobre la propia realidad, se constituye como generador de unas señas de identidad, al mismo tiempo que otros fenómenos artísticos o comunicativos, a nivel ideológico (...) En la medida en que los aparatos de producción cinematográficos han venido instaurándose y funcionando tanto a niveles económicos como ideológicos en estrecha relación con las maquinarias estatales, no debe extrañar que los límites del cine nacional hayan venido siendo asimilados a los del cine producido en el marco de tal o cual Estado” (Zunzunegui, 1985: 600).

Está claro que esta definición trata de responder al contexto de la década de los años ochenta del pasado siglo, estableciendo el marco del llamado “cine de las nacionalidades”, por lo que ubica como límite conceptual la estructura industrial del sector cinematográfico en el Estado español. Más allá de los matices ideológicos respecto a otras consideraciones, esto último no deja de ser cierto. Los mecanismos de mercado en las industrias audiovisuales establecen claramente quién es el propietario del film y su nacionalidad. Un ejemplo: una película argentina como “El secreto de sus ojos” (2009) con una historia 100% argentina, con un director argentino (Juan José Campanella) y con unos protagonistas argentinos (Ricardo Darín, Soledad Villamil y Guillermo Francella) es presentada también como “película española” porque entre sus empresas productoras está la madrileña Tornasol Films (junto a las argentinas “Haddock Films”, “100 Bares Producciones” y el canal de televisión argentino “Telefe”). Por eso, hay que ir un poco más allá y completar la definición desde una perspectiva más amplia.

“De forma general, podemos decir que una cinematografía nacional está compuesta por un amplio conjunto de filmes en los cuales pueden observarse elementos temáticos y formales susceptibles de configurar un “modelo” del

filme (...) Es decir, el investigador encuentra una cierta coherencia entre un amplio número de filmes y asume que esa coherencia tiene relación con la producción y recepción de esos filmes dentro de los límites de un estado-nación o de una nación sin estado” (Fecé, 1999: 1).

Es una consideración también matizable, especialmente cuando se trata de entender los rasgos peculiares de un director cuya filmografía se mueve más en claves personales que en elementos que podríamos considerar “comunitarios”... Pero uniendo estas reflexiones a nivel metodológico, se podría establecer que el cine nacional es un cine caracterizado por unas señas de identidad específicas (desde la pluralidad temática, estética o ideológica), definido por su autoría (técnica y artística) y coherente con su realidad cultural, estando además articulado en torno a una industria propia que, en caso de no existir o depender de una estructura exterior, limita abiertamente su propia definición.

En el caso vasco, la discusión sobre el concepto no es nueva ni ajena a la realización ya de las primeras producciones. Si podemos considerar “Un drama en Bilbao”, rodada en 1923 por Alejandro Olabarría, como la primera película de ficción vasca (Villacorta, 1999) coincidiendo en el tiempo con los pioneros trabajos etnográficos filmados por Manuel de Inchausti (Unsain, 1985: 87), diez años más tarde y en el contexto de la II República española y una mayor expansión y libertad de movimientos del nacionalismo vasco (De la Granja, 1986: 126-127), aparece el film sonoro documental “Euzkadi” que va a dar paso a una primera reflexión sobre la necesidad de un cine nacional.

“En 1933 se iba a realizar un film que iba a convertirse en un intento único de poner en pie una cinematografía directamente ligada a la expresión de las ideas nacionalistas, en concreto, a las del Partido Nacionalista Vasco. El origen del film arrancó de manera imprevista y con motivo de la celebración del Aberri Eguna que iba a tener lugar en San Sebastián el 16 de abril de 1933 bajo el lema “Euzkadi-Europa” (Zunzunegui, 1985: 235).

La película, exhibida profusamente junto a otros cortometrajes por pueblos y ciudades prácticamente hasta el inicio de la Guerra Civil en 1936, abre el debate sobre la definición de “cine vasco”, posibilitado por unos postulados ideológicos que defienden en su programa la soberanía nacional en todos los ámbitos, incluido obviamente el espacio cultural (Corcuera, 1979). Cuestión importante: estaríamos, pues, ante una reflexión “pre-nacional” articulada en claves de identidad política en unos convulsos años en los que el documental “Euzkadi” se ve como un ejemplo del “cine necesario” en la vertebración de la “realidad vasca”, identificada siempre con la actividad nacionalista por parte de sus promotores (Zunzunegui, 1985: 241). La cuestión, por lo demás, no es ajena a otras reflexiones realizadas en contextos similares: la búsqueda de una mirada propia, de unos postulados comunes que puedan definir las bases de una cinematografía nacional (al igual que la de cualquier otra expresión del universo creativo-cultural) que estará claramente relacionada, de partida, con las ideologías que en el ámbito político defiendan la existencia de ese marco nacional. Un fenómeno observable, de acuerdo a las peculiaridades respectivas, a la hora de definir las cinematografías de otros pueblos sin estado o en proceso de configuración nacional como ocurriría, por ejemplo, en el caso de buena parte de las “renacientes” cinematografías latinoamericanas de los años sesenta del pasado siglo, al hilo de las nuevas reflexiones emancipadoras (Sanjinés, 1979: 13).

En el caso objeto de estudio, el inicio del tiempo político abierto a la muerte de Franco, después de cuatro largas décadas de oscurantismo y represión (Jáuregui, 1981: 50), va a plantear una redefinición del concepto muy engarzada a los nuevos mecanismos de articulación

sociopolítica de la época y a la revitalización de los elementos identitarios (Linz, 1986). También va a abrir, fruto precisamente de la intensidad de las reivindicaciones de un espacio propio de actuación soberana en el marco de un debate intenso y no exento de tensión, nuevas reflexiones que llevan a otro tipo de declaraciones conceptuales.

“Por cine vasco se podría entender aquellos productos realizados por directores nacidos o hechos en el País Vasco, dentro de una serie de temas relacionados o no con el País Vasco pero básicamente ambientados en los límites de Euskal Herria o en otros lugares del mundo pero mostrándose las inquietudes de los protagonistas siempre que éstos representen a ciudadanos vascos”. (Sojo, 2008: 65).

Fue tiempo, sí, de enfrentamientos extremos, de reconstrucción de una cinematografía muy marcada en sus primeros esbozos en libertad por los limitados recursos económicos, por una hiperideologización manifiesta y por una lógica idealización de los valores propios tras años de criminalización y prohibiciones (Guasch, 1985: 222-223). Pero también años de ilusiones colectivas y de renacimientos culturales en los que el amplio y complejo debate sobre el “ámbito nacional vasco” en distintas esferas, una vez más, vino muy unido a la intensa realidad política del momento (Morán, 1982: 375).

Hoy, tres décadas después, la situación ha cambiado sustancialmente. Pero la reflexión sobre el cine vasco, su articulación y definición, sigue siendo necesaria más allá de que la producción sea mínima, la mayor parte de sus profesionales hayan elegido otros lugares para desarrollar su oficio, o las en su día benefactoras ayudas institucionales sigan siendo hoy más promesas que realidades. En este contexto, este artículo propone establecer nuevas variables. Abrir el concepto de “cine vasco” a la actual realidad sociocultural de Euskadi, manteniendo la necesidad de su formulación como referente específico. Plantear, sí, las carencias de una cinematografía reducida o inexistente según lecturas, más teorizada que practicada a lo largo de su historia y realmente hipotecada a la falta de configuración, en todos estos años, de una industria propia. Pero, a la vez, plantear también las potencialidades de un nuevo tiempo en el que los avances tecnológicos han democratizado el ámbito creativo, se han abierto los procesos de mestizaje e intercambio cultural activo en nuestro propio entorno o se rearticulan los discursos identitarios. Ese es el objetivo de estas líneas, pensando, sustancialmente, en una propuesta de futuro, por fin más práctica que teórica, que permita ir sosteniendo con la producción cinematográfica real y propia las definiciones pendientes.

2. Los primeros años

En el País Vasco no ha habido hermanos Manakis², ni una larga pléyade de artistas emigrados a Hollywood³, ni teóricos de la incipiente “fábrica de sueños”. Las primeras filmaciones de

² Los Hermanos Manakis (ver “La mirada de Ulises”, Theo Angelopoulos 2003) son los primeros cineastas griegos que rodaron con sus cámaras pioneras distintos acontecimientos históricos en la región balcánica en los primeros años del siglo XX.

³ En los primeros años de la industria hollywoodense un pequeño grupo heterogéneo de vascos cruza el Atlántico (por diversas razones) vinculándose finalmente a la naciente Meca del cine. Es el caso del actor de Mutriku Juan de Landa (de nombre verdadero Juan Písón Pagoaga), o de actrices como la donostiarra Conchita Montenegro (Concepción Andrés) y la bilbaína Carmen Larrabeiti. El único director del que tenemos noticias de su presencia en Hollywood es el vasco-argentino Henri D’Abbadie, cuya familia provenía de Zuberoa, y que llegaría a trabajar como ayudante de Charles Chaplin (Crespo, 1999:8)

ficción situadas en plena década de los años veinte del siglo pasado recreaban historias entre el costumbrismo rural y el compromiso urbano, reflejando las cosmovisiones de dos universos paralelos. Títulos como el pionero “Un drama en Bilbao” (Alejandro Olavarría, 1923), “Lolita la huérfana” (Aureliano González, 1924), “Edurne modista bilbaína” (Gil de Espinar, 1924), “Martinchu Perrugorria en día de romería” (Alejandro Olavarría, 1925), “El milagro de San Antonio” (Kardec, 1925) o “El mayorazgo de Basterretxe” (Hnos. Azcona, 1924) se inscriben en estos ámbitos temáticos (Villacorta, 1999: 16). Unas primeras miradas fílmicas realizadas en Euskal Herria que incluyen el formato documental y los reportajes.

“Se realizaron bien por encargo, bien con la idea de ofrecer material de relleno en la programación de las salas de exhibición o simplemente con la intención de utilizarlos más tarde como complementos de sus propios largometrajes”. (Unsain, 1985: 107)

También cortos publicitarios (“Los apuros de Octavio” y “Jipi y Tilín”, hermanos Azcona 1926-1927). Pero nada que ver, obviamente, con lo realizado en aquellos años “silentes” en países como Estados Unidos, el Estado francés, Suecia, Italia, Alemania o Inglaterra. Poca y limitada producción en un país de un millón y medio de habitantes...

Mientras en la parte continental se escucha por primera vez el euskera en una sesión de cine en el film “Au Pays des Basques” (M. Champreaux, 1930), una producción Gaumont que se convierte de hecho en la primera película hablada en el Estado francés que es rodada en exteriores⁴, la cultura de la imagen fílmica en el sur de Euskal Herria y la selección de su mirada debe dedicarse a otras perspectivas ópticas. Si durante el breve período de la II República española (1931-1936) hay dos modestas productoras que tienen su sede provisional en Bilbao y consiguen finalizar unos pocos títulos⁵, la inmediata llegada de la guerra y los bombardeos, la criminalización y la diáspora, limitarán aún más el número de películas realizadas. Las filmaciones vascas de este período fueron realmente escasas (Zunzunegui, 1985: 233). Ni siquiera puede hablarse de la existencia de un modesto “cine de propaganda” y difusión de la tragedia, como el que se realizaría profusamente en otras zonas democráticas de un Estado español republicano y plural atacado por el fascismo, como es el caso, por ejemplo, del cine libertario en Catalunya (Díez, 2003: 50-101). El Gobierno Autónomo de 1936, constituido en claves de urgencia y limitado a una parte mínima del País Vasco cultural y geográfico, tenía otras prioridades.

Puestos a investigar sólo pueden mencionarse unos pocos títulos como el nacionalista y promotor del primer debate sobre la necesidad de un cine propio “Euzkadi” (Teodoro Ernanorena, 1933)⁶, un film con el mismo nombre realizado en Iparralde en 1936 bajo la dirección de René le Henaff, o “Guernika” (Nemesio Manuel Sobrevila sería su productor), película documental de 1937 convertida en un testimonio único, centrado principalmente en el exilio

⁴Tres años más tarde la película se estrena en el teatro Bellas Artes de Irún bajo el título “Alma Vasca”.

⁵Las productoras Meyler Films y Lapeyra Films sitúan sus oficinas centrales en la capital vizcaína aunque filman en los estudios Orphea de Barcelona. Entre sus películas títulos como “Aves sin rumbo”, “El desaparecido” (Antonio Graciani, 1934) y “Amor en maniobras” (Mariano Lapeyra, 1935). Habría que citar también el estreno en Bilbao y San Sebastián en mayo de 1936 del documental “Sinfonía Vasca” realizado por el documentalista alemán Adolf Trotz.

⁶La película fue montada en la casa Cine-Foto de Barcelona en 1933 y destruida a finales de 1936 por las tropas franquistas tras la toma de San Sebastián. En ella aparecen imágenes de los mítines de José Antonio Agirre, primer presidente del Gobierno Vasco -constituido en 1936-, Telesforo Monzón o el propio autor, Teodoro Ernanorena, cohabitando con poéticas descripciones paisajísticas, deportivas y culturales y con imágenes cargadas de intención política (Gutierrez, 1994: 283).

de los niños vascos, film que “contiene algunas de las más bellas y patéticas imágenes sobre la guerra civil” (Unsain, 1985; 133). De hecho, muchos de sus planos serán utilizados en diversos documentales realizados posteriormente: “Los hijos de Gernika” (Segundo Cazalis, 1968), “Euskadi: hors d’Etat” (Arthur Mac Caig, 1983), etc. “Guernika” plantea una particular mirada, la primera y pionera imagen de una tragedia que pocos años más tarde se extenderá a lo largo y ancho de todo el continente europeo. La derrota en aquella guerra obligaría a esconder fotogramas y sonidos, a ocultar bobinas y banderas, a limitar el espacio doméstico el uso del euskera o a negar cualquier signo externo de identidad como pueblo.

3. Cine Vasco y Franquismo

Salvo las contadas excepciones de algún que otro intento de proteger el escaso patrimonio fílmico vasco, auspiciado por el Gobierno entonces en el exilio, o el trabajo militante de grupos de particulares situados sobre todo en la diáspora latinoamericana⁷, en la inmediata postguerra el cine vasco prácticamente no existe.

“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 sólo aspectos lingüísticos, sino todo lo relacionado con una Euskalherria con especificidad cultural” (Gutiérrez, 1994: 284).

A partir de los años cincuenta hay un incipiente movimiento de elaboración de trabajos amateur vistos, en el mejor de los casos, en algunos de los cine-clubs existentes, muchos de ellos vinculados a la Iglesia⁸. En Iparralde, M. Madré realiza “Sor Lekua”, un documental claramente inspirado en las tesis de Teodoro Erandorena.

“La idea de realizar este film, que cuando menos contó con algún recitado en euskera, maduró en Madré tras escuchar un discurso pronunciado por Teodoro Erandorena en París con motivo del *Euskararen Eguna* (Día del Euskera) de 1956. El promotor del film “Euzkadi” (1933) exhortó a sus compatriotas a la realización del cine en euskera. Madré pensó entonces en “realizar un film vasco, aunque fuera amateur” con el que poder complacer a sus hermanos expatriados” (Lahina, 1956: 247-252).

Y después, de nuevo, el silencio. Un período de ausencias en el que la puesta en marcha oficial de dos Festivales de Cine con vocación internacional, en los ámbitos de ficción y documental (Donostia, 1953, y Bilbao, 1958, respectivamente), se vivirá en origen como una iniciativa ajena a una cinematografía limitada en su potencialidad, y sostenida mediante modestos intentos particulares de cinéfilos aficionados: Juan Ignacio de Blas, Carlos Zubeldia, Jesús de Blas, Antonio Eceiza, Elías Querejeta, Néstor Basterretxea, Fernando Larruquert, etc. (Unsain, 1985: 141-142).

Habría que hablar, entonces, de un solo título realmente significativo en medio de la nada. En un país que no había vivido neorrealismos, *nouvelle vageso free cinemas* y que, incluso, estaba privado mayoritariamente del conocimiento de su existencia, salvo la posibilidad de

⁷ Así, por ejemplo, en 1955 se realizaría en Argentina, con material de archivo, el largometraje documental “Euzkadi, 1936-1939”.

⁸ El caso más conocido es el del pionero Cine Club Fas de Bilbao que inició sus actividades en 1953 y cuyos miembros se reunían en la parroquia de San Vicente todos los lunes para los visionados.

ver alguna que otra película de estos movimientos en las pantallas de su zona continental (Hendaia, San Juan de Luz, Biarritz, Baiona), o en los limitados cine-clubs existentes al sur de los Pirineos. La aparición en el simbólico 1968 de la película documental “Ama Lur” (Fernando Larruquert-Nestor Basterretxea), representará un hilo de luz entre metáforas audiovisuales y lecturas entre líneas (Torrado, 2004: 183-184). Un cine poético, antropológico y cultural que, curiosamente, consiguió sustraerse, pese a todo tipo de censuras, a los intentos de la prohibición final de su exhibición. Realizada gracias a la aportación voluntaria y anónima de centenares de ciudadanos vascos⁹ (una práctica por lo demás habitual en distintas expresiones culturales de nuestra historia reciente), “Ama Lur” es todavía hoy recordada como un icono esencial, una orgullosa excepción de una cinematografía nunca consolidada.

“Se trata del primer gran hito de la llamada época moderna del cine vasco. Para lo bueno y para lo malo. Para lo bueno, por lo que tiene de intento de trazar las señas de identidad de un pueblo escamoteadas por el franquismo (...); para lo malo, porque sitúa esa identidad en una especie de Arcadía feliz, de “prístino estado de la naturaleza”. Ama Lur más allá también de las intenciones de Basterretxea y Larruquert, abonará de tal manera el imaginario de una sociedad, que toda posterior representación de lo vasco tendrá en sus imágenes un referente primordial” (Gutiérrez, 1994: 286).

La tarea de la realización de “Ama Lur” no fue sencilla. El aparato de control ideológico del régimen de Franco extendió su presión hasta los más mínimos detalles.

“Las diversas operaciones de censura a que hubo de someterse “Ama Lur” -con intervención directa de Felipe de Ugarte, ex alcalde de San Sebastián y del propio Fraga Iribarne- fueron las siguientes: 1) La palabra “España” debería aparecer como mínimo tres veces; 2) La presencia del “Guernica” de Picasso tenía que suprimirse; 3) La secuencia final del Árbol de Gernika, filmada en invierno, debía rehacerse puesto que el Árbol tenía que aparecer florido ante los espectadores. El intento de eliminación del juramento de respeto a los Fueros por parte de los monarcas españoles, sólo pudo impedirse por mediación de José María de Areilza”. (Unsain, 1985: 145).

Así pues, cuarenta años sin cinematografía y una sola obra significativa y posible en un contexto esencialmente agresivo. En el exterior, mientras tanto, una muestra limitada de producciones, siempre marcadas por la nostalgia y el exilio como “Los hijos de Gernika”, realizada en 1968 en Venezuela por el vasco-cubano Segundo Cazalis, o los cuatro documentales en euskera vizcaíno montados en París por Gotzon Elorza: “Ereagatik Matxitxako´ra”, “Aberria”, “Erburua: Gernika” y “Avignon”. En noviembre de 1975 muere Francisco Franco y comienza la progresiva descomposición del régimen y el advenimiento de un tiempo nuevo en el que buena parte de la sociedad vasca intuye también la apertura de vías para la “expansión del campo posible”.

4. Post-franquismo y Expectativas

La desaparición de Francisco Franco, precedida por un manifiesto desgaste del régimen al que la intensa actividad de resistencia del pueblo vasco contribuye de una manera muy espe-

⁹Para la realización de la película se constituyó una sociedad anónima denominada “Distribuidora Cinematográfica Ama Lur” que, con una aportación inicial de 30.000 pesetas y bajo el lema “película del pueblo hecha por el pueblo” abrió una suscripción popular emitiendo acciones por valor individual de 100 pesetas. El número de socios rondó los 2.200 logrando así acumular un capital próximo a los cinco millones de pesetas.

cial (Letamendia, 1975), abre nuevas expectativas, leídas por buena parte de la población en claves de liberación nacional y/o de transformación social. El cine, junto con otras manifestaciones culturales, vive en estos periodos de cambio y de catarsis unos momentos de especial voluntad creadora. Es un hecho comprensible. Es lo ocurrido, por ejemplo, en la Italia post-Mussolini o en la Argentina que sobrevive a la última dictadura militar finalizada en 1983. En el caso vasco, la siempre inexistente industria cinematográfica vivirá un breve esbozo de nacimiento (sin “re” posible) gracias al impulso sincero y honesto de muchos y diversos sectores. Es el tiempo de la productora Araba Films, fundada por el gasteiztarra Iñaki Núñez (“Estado de excepción”-1977-; “La última tierra” -1977-; “Saski Naski” – 1979-, etc.), de nombres como Iñaki Aizpuru, Mikel Aldalur o José María Zabalza (“Aberri Eguna 78” y “Konstituzio giroa”), etc. Pero sobre todo de la teorización. En las ya famosas y magnificadas *Primeras Jornadas de Cine Vasco*, celebradas en febrero de 1976 en Bilbao (y seguidas por la *Semana de Cine Vasco* de Donostia o la *Zinemaren Euskal Astea* de San Juan de Luz) se plantearán las distintas líneas de debate respecto a la delimitación del concepto “cine vasco”, una controversia absolutamente marcada por la ideologización de la época, la confusión del objeto real y los sectarismos tan tristemente consustanciales a la esfera de lo político. Allí se habló de la necesaria realización de un cine nacional propio, de la creación de una cinematografía rodada en euskera y subtitulada al castellano, del papel del cine vasco como “vanguardia transformadora”, de la construcción de una cinematografía que tuviera como prioridad la realidad de Euskal Herria y la búsqueda de una estética propia para un cine propio, etc. Un debate que, además, “pasó a reflexionar sobre el substrato narrativo más profundo que podía determinar una peculiar forma de contar y estructurar el ritmo interno propiamente vasco” (Gutiérrez, 1994: 287).

“Estas ambiciosas pretensiones –cuando la teoría, desgraciadamente, superaba a la práctica- además de no lograrse después de pasar casi tres décadas, son los problemas que más se destacaron en esos años de interminables debates en busca de un conjunto de reglas que, tras ser cumplidas, demostraran si una película se merecía el calificativo de “vasquidad” o no. Todo se redujo, en último término, a una serie de acusaciones entre los integrantes de los debates que se tachaban de “españolistas” por un lado y de “nacionalistas” por otro; al final, por tanto, todo aquel que no hiciese cine militante no merecía hacer cine en el País Vasco” (Torrado, 2004: 186-187).

La visión crítica con el desfase manifiesto entre estos debates y la realidad de un cine por configurar, es constante en la mayoría de los autores que han analizado este período.

“Aún teniendo en cuenta los diferentes sectores ideológicos que intervinieron en la elaboración de este manifiesto, algunos provenientes de posiciones izquierdistas, otros de sectores nacionalistas, pero más conservadores, y algunos otros de corrientes más relacionadas con la cultura, los puntos referidos no se han cumplido en los más de treinta años que han transcurrido desde la elaboración del manifiesto, con lo cual podemos afirmar de forma más tajante, no sólo la inexistencia de un cine vasco, sino también la inexistencia de un cine nacional vasco, por una sencilla y básica razón que tiene relación con la situación política. No hay estado vasco, por consiguiente no hay cine nacional vasco” (Sojo, 2008: 66)

Más allá de la intensa, amplia y prolongada polémica en el universo teórico, lo cierto es que en estos años se puede empezar a hablar de una producción propia, limitada y estable, marcada inexorablemente por el contexto socio-político pero, a la vez, abierta a diversas posibilidades,

gracias especialmente a la nueva estructura institucional autonómica. Es el tiempo, por ejemplo, de una serie de cortometrajes filmados en euskera y que tienen en la cultura vasca su elemento unificador: la serie “Ikuska”, coordinada por Antton Ezeiza, extenderá su ciclo a lo largo de siete años (1979-1985) y servirá, simultáneamente, como acercamiento empírico al difícil proceso de realización de una película a distintos directores noveles que, posteriormente, filmarán su “opera prima”. La mayoría de los primeros trabajos de estos realizadores, junto a otros jóvenes creadores, se van a centrar en un tipo de cine muy marcado por el compromiso y la denuncia social, tanto de la realidad inmediata de la situación del pueblo vasco como de la recuperación de la memoria histórica, aunque hubo también autores que desarrollarán otras líneas argumentales: “El proceso de Burgos” (Imanol Uribe, 1979), “La fuga de Segovia” (Imanol Uribe, 1981), “Agur Everest” (Fernando Larruquert - Juan Ignacio Lorente, 1981), “Tasio” (Montxo Armendariz, 1984), “Akelarre” (Pedro Olea, 1984), “Ehun metro” (Alfonso Ungría, 1987)¹⁰, “Ander eta Yul” (Ana Díez, 1989), “Crónica de la guerra carlista” (José María Tuduri, 1988), “Ke arteko Egunak” (Antxon Ezeiza, 1989), etc. son algunos de los títulos de una cinematografía que, por primera vez, establece mecanismos de articulación y producción de forma compartida, constituyéndose en un cine con “denominación de origen” (Unsain, 1985: 183). Sin olvidar, en paralelo a esta realidad, a un cualificado grupo de realizadores (junto a otros profesionales de diversos gremios de la producción audiovisual) que viene trabajando en esos años en Madrid, como es el caso de los directores Víctor Erice, Eloy de la Iglesia o Iván Zulueta.

Pese a este incipiente esbozo colectivo, la existencia de una industria como tal que cuente con un equipo de técnicos y creadores y una infraestructura básica que permita realizar producciones de forma estable, va a seguir siendo un sueño aplazado. El proceso de creación de los “Ikuskak” es el mejor ejemplo.

“El intento de crear una industria era imposible. No existía infraestructura, nunca se apostó económicamente por el cine y, además, la mayoría de los laboratorios se hallaban en Madrid donde, paradójicamente –si se tienen en cuenta los propósitos de realizar una cinematografía íntegramente nacional-, también se revelaron, sonorizaron y montaron los quince cortos que formaban la serie. Además, dentro de la industria cinematográfica, uno de sus sectores, el de la distribución, no fue puesto en marcha, por lo que la serie no logró ser amortizada. Lo mismo sucedió con la exhibición, que no se hizo en buenas condiciones: factores ambos importantes si se quiere que el cine entre en el mercado y de esta manera se financien más proyectos”. (Torrado, 2004: 191-192).

¿Era posible y real, en estas condiciones, debatir sobre un incipiente, elemental e hipotecado cine propio que, además, no contaba con ninguna red industrial básica de producción, distribución o exhibición de los posibles productos audiovisuales que iban a configurar esa “inminente y absolutamente necesaria cinematografía nacional”?

“La ausencia absoluta de una tradición cinematográfica autóctona, ha provocado una situación en la que la actividad de los que nos dedicamos profesionalmente al cine en Euskadi sólo puede ser calificada de aventurera. Pasar de la aventura a la industria en un país tan dado vocacionalmente a ser distinto en todo como Euskadi, no es tarea fácil. Como en otras cosas, las discusiones metafísicas, en este caso sobre qué es el cine vasco, han primado sobre las realidades concretas y el análisis sobre los modelos cinematográficos de otros países” (Amigo, 1983: 19)

¹⁰ Para entender la perspectiva del debate de aquellos años, ¿alguien podría considerar como “no vascas”, por ejemplo, las películas “Ehun metro” o “La conquista de Albania” porque su director haya sido el madrileño Alfonso Ungría?

5. De la Autonomía a la Actualidad

El inicio de la política autonómica en el Estado español, que propiciará de hecho la puesta en marcha de un Estatuto (1979) y un Gobierno Vasco (1980) en las provincias de Bizkaia, Araba y Gipuzkoa, va a posibilitar un aparente nuevo marco que permita hablar por primera vez, de manera seria y objetiva, de una presencia real del cine vasco, sustentada en el entramado institucional¹¹. La nueva administración autonómica, de tendencia nacionalista, va a comenzar a diseñar una política de subvenciones con el apoyo añadido de EITB, la recién creada Radio Televisión Pública Vasca (1982), que tiene como consecuencia, en sus primeros esbozos, el surgimiento de un embrión de industria en el que creadores y técnicos, como se ha visto, pueden comenzar a desarrollar sus trabajos. Se trata, de hecho, de la mejor y más prolífica época de producción del cine vasco y de la única etapa estable realmente reconocible hasta el día de hoy¹². ¿La razón fundamental?, la existencia, nueva en la historia, de una política institucional favorecedora del hecho cinematográfico, unido al surgimiento de una incipiente red de empresas productoras y la explosión de una generación plural e inquieta ante las posibilidades expresivas del mundo audiovisual. Una situación que, incluso, favorecerá el retorno de cineastas vascos ubicados en Madrid (Miguel, 2002: 2).

“En 1983 se fijan de un modo bastante definido las bases que regirán la protección del Gobierno Vasco al cine producido en Euskadi. El departamento de Cultura adelantará hasta un 25% del presupuesto del film a condición de que se cumplan algunos requisitos como son el rodaje en Euskadi, la realización de una copia en euskera y la intervención de un porcentaje (75% salvadas las cabeceras de cartel) de técnicos y artistas residentes en el País Vasco. La conjunción de estas subvenciones junto con las que otorga el Ministerio de Cultura español, se deja notar positivamente en la producción. Se hace posible ahora afrontar, con un riesgo razonable, el incremento de costos que supone rodar fuera de los centros de producción establecidos en Madrid o Barcelona. La cinematografía vasca comienza a ser algo más que una entelequia” (Unsain, 1985: 183).

El autor de esta reflexión vive, sin duda, el momento de optimismo de aquellos años. No es el único: “Nunca ha existido tanto interés y tanta pasión por desarrollar una cinematografía propia desde Euskal Herria” (Roldán, 2002: 33). Pero el sueño fue limitado en el tiempo. La cantidad de las producciones presentadas a subvención (un manifiesto activo) no fue acompañada por los necesarios baremos de calidad. Objetivamente, el pliego de condiciones propuesto para las ayudas logró establecer un tipo de cine excesivamente estandarizado.

¹¹ En el caso de Navarra, el proceso autonómico será distinto y también el de las subvenciones al sector audiovisual emanado de las nuevas instituciones. La realidad es que, por falta de medios y también de voluntad política, éstas se van a limitar a la ayuda a la creación de cortometrajes. Tanto es así que el Gobierno Foral, por ejemplo, no participará en ninguno de los trabajos de directores navarros como Montxo Armendariz, Ana Díez o Helena Taberna. En 2001, tras el éxito internacional de Armendariz con “Secretos del corazón” (1997), contribuirá excepcionalmente a la financiación de “Silencio roto” (Roldán, 2002: 829).

¹² A la ayuda institucional proveniente de las instituciones autonómicas vascas hay que unir la implicación de ETB con la compra de derechos de emisión de las nuevas producciones y los beneficios de la llamada “Ley Miró” del Gobierno español que presenta como novedad en la financiación del cine la concesión de subvenciones anticipadas que pueden alcanzar hasta el 50% del coste presupuestado de la película. La financiación completa para una nueva producción vasca podría ser así, en datos porcentuales, la siguiente: 25% de ayuda del Gobierno Vasco, 25% de ETB y el 50%, en su máximo desarrollo, proveniente del Ministerio de Cultura español.

“El estudio más reciente es el realizado por Casilda de Miguel, José Ángel Rebolledo y Flora Marín, tres profesores de la Universidad del País Vasco, que incluyen una ficha técnica y artística de cada película analizada y terminan asegurando, después de un exhaustivo estudio basado en las declaraciones de los propios directores y en el análisis de las películas, que las características de estas treinta y cinco obras son similares debido, fundamentalmente, a los requisitos impuestos para obtener la subvención y a las condiciones socio- políticas que se vivían en esos momentos. Los argumentos similares, la ambientación en el territorio y la mayoría del equipo vasco son rasgos que todas poseen, pero los propios directores no se reconocen dentro de una estética o corriente similar: tienen una formación muy desigual, es decir, influencias de directores y de formas de expresión completamente dispares por lo que no se puede llegar a hablar de una generación” (Torrado, 2004: 196).

Fue un momento realmente importante para un cine vasco en gestación: treinta y cinco películas financiadas institucionalmente pese a una recaudación desigual (de los 4.200 euros de “Eskorpion” a los 1.800.000 euros de “La muerte de Mikel”), formación de nuevos profesionales en distintos oficios (técnicos y artísticos), constitución de la Asociación de Productores Independientes, compra de derechos de antena por ETB, consolidación de la Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia, fundada en 1978, apertura de nuevos centros académicos oficiales, etc. También de intentos de fortalecimiento del euskera en los medios de comunicación, incluido el cine. Con ese objetivo surgió, por ejemplo, la Orden de 28 de octubre de 1987 del Gobierno de Vitoria por la que quedaba regulada la concesión de subvenciones para la realización de doblajes en euskera de largometrajes cuya proyección había sido exitosa en castellano, bien en formato película o en vídeo. La adjudicación de los 70.000 euros destinados al efecto fue a parar a Warner Home Video Española S.A., filial de la major, que se encargó del doblaje, copiado y distribución de títulos como “Rocky IV”, “Loca Academia de Policía I y II”, “Gremlins” o “Mad Max” (Miguel, 2002: 2), experiencia que a falta de fondos públicos y en claves estrictamente de mercado como libro de estilo, no volvería a ser repetida. La firma de un segundo convenio entre la Asociación Independiente de Productores Vascos y ETB en septiembre de 1988, en medio de una gran tensión, será un nuevo intento por arreglar una situación sumamente delicada.

La calma, el declive progresivo, vendrá en la década de los años noventa. El Gobierno Vasco toma conciencia de que el sistema de ayudas posibilitó una considerable mejora en el ámbito de la producción, pero no garantizó unos trabajos de calidad, ni ayudó, finalmente, a crear una red de profesionales estables ni una infraestructura propia. No les gustó el producto. Tampoco el tratamiento de unos temas (fondo y forma) en los que la visión de la mayoría de los realizadores se alejaba del “punto de vista institucional”. Al contrario que en otras experiencias mundiales, la política de subvenciones no facilitó la creación de una industria que contribuyera al desarrollo de la cinematografía vasca.

“En 1991, el Gobierno Vasco (...) plantea una nueva vía que incluye la participación directa en la producción poniendo fin a las subvenciones a fondo

¹³ Entre las películas en las que Euskal Media S.A. funcionó como productora entre 1991 y 1996 podemos citar las siguientes: “El sol del membrillo” (Víctor Herice); “Amor en off” (Koldo Izagirre); “La madre muerta” (Juanma Bajo Ulloa); “Maité” (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala); “Todo está oscuro” (Ana Díez) o “Menos que cero” (Ernesto Tellería). Con todo, la mayor parte de las subvenciones provenía del Ministerio de Cultura español, opción de ayuda planteada como única por muchos cineastas vascos.

perdido. Con este propósito se crea la Sociedad Pública Euskal Media S.A., dependiente del Departamento de Cultura” (Miguel, 2002: 2).

Nuevas ayudas institucionales en una política sin continuidad que volverá a ser puesta en entredicho por muchos profesionales del sector¹³. Hay más ejemplos. Como el anunciado Instituto Audiovisual Vasco, que iba a subsanar las deficiencias de Euskal Media tras la incorporación de un nuevo consejero en el Departamento de Cultura (Joseba Arregi) y que nunca pasó de ser un proyecto... Son, sin duda, las consecuencias manifiestas de una ausencia de tradición cinematográfica fruto de lo que se ha podido ver en el breve repaso histórico de este artículo. La “competencia desleal” del ente autonómico, convertido ahora en agente activo de inversión y control del producto. El hecho de que las ya citadas adaptaciones cinematográficas de tres obras de escritores euskaldunes (“Hamaseigarren aidanez” de Anjel Lertxundi; “Ehun metro” de Ramon Saizarbitoria; y “Zergatik Panpox” de Arantxa Urretabizakaia) hubieran sido asignadas a finales de los años ochenta y sin concurso público al productor Angel Amigo, no había sido un buen ejemplo de una política institucional abierta y plural (Roldán, 2002: 830). Y más después de recoger los resultados de una etapa donde la distribución y la exhibición fueron prácticamente ignoradas. Es lógico entonces que cuando el propio Ejecutivo autonómico anuncie ahora la producción de tres largometrajes, de nuevo sin anuncio oficial al efecto, la irritación del sector audiovisual sea tan grande que finalmente el proyecto quede suspendido (Roldán, 2002: 831). Y con él, sin duda, las nuevas expectativas de creación estable de una industria propia.

Es en este contexto en el que hay que situar la actividad de la llamada “nueva generación de realizadores de los noventa” que filma, monta y/o produce sus películas mayoritariamente fuera del territorio vasco. Es el caso de Juanma Bajo Ulloa, Alex de la Iglesia, Enrique Urbizu, Daniel Calparsoro o Julio Medem. Todos ellos acompañados de un equipo de excelentes técnicos y guionistas, la mayor parte formada en los diversos centros de estudios audiovisuales existentes en Euskal Herria, que van a terminar trabajando mayoritaria e inevitablemente en Madrid, Barcelona o París.

“Sin llegar a renegar del llamado cine vasco, estos jóvenes autores se muestran absolutamente irreverentes con el pasado, seguros de que ha llegado su hora (...) Con formaciones distintas mezclan géneros, triunfan en festivales e intentan hacer frente a la colonización americana con sus nuevas formas de expresión y de promoción” (Torrado, 2009: 52 - 53).

En el País Vasco, mientras tanto, todo quedará limitado a una reducida capacidad de producción, esencialmente de espacios televisivos de autoconsumo en los canales autonómicos, junto a un incipiente desarrollo del cine de animación, tanto tradicional como digitalizado, que al igual que ocurre en el caso gallego llegará a convertirse en un referente en Europa y, de hecho, en el ámbito más dinámico del sector audiovisual interno (Roldán, 2001:14-21)

En 1997, como intento de desbloquear la encrucijada, se constituye IBAIA / Asociación de Productores Audiovisuales Independientes del País Vasco, presentada durante la edición de ese año del Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

“El absurdo de contar con distintas asociaciones de productoras, con el agravante de mantener un obvio enfrentamiento, desaparece ahora con IBAIA. Además, en septiembre de 2000, se establece un nuevo acuerdo entre Euskal Telebista y los cineastas vascos (ahora con IBAIA) con lo que

la reivindicación de éstos de una mayor implicación de ETB con el cine de Euskadi, una constante desde la creación del canal autonómico, tiene aquí un nuevo punto de encuentro” (Roldán, 2002: 833)¹⁴.

Ese mismo 1997, y después de que, también por presiones del sector, el Gobierno Vasco decidiera destinar 640.000 euros en ayudas a productos audiovisuales (ficción, animación o documental), se constituirán dos comisiones de evaluación que tendrán en cuenta una serie de criterios estandarizados y una norma “autoprotectora” del propio Ejecutivo autonómico que plantea una nueva línea en la política de ayudas: las subvenciones deberán ahora ser devueltas (más el incremento del IPC) cuando la película obtenga en recaudación (explotación comercial o cesión de derechos de explotación) un 80% del coste reconocido en el presupuesto. Una política duramente criticada por muchos cineastas, como Pedro Olea que justifica su retorno a Madrid ante “un tipo de medidas que sólo sirven para ejercer un mayor control sobre la obra de los directores” (Roldán, 2002: 35).

“En la década de los noventa la mayoría de los cineastas piensan que la diversidad cinematográfica es un valor positivo y que el cine vasco no puede aislarse de las corrientes españolas o internacionales. Importa recordar, como lo hace Angel Amigo, que las personas, los pueblos o las cosas no son siempre los mismos (...) Establecer una definición y excluir mecánicamente lo que no encaja implica olvidar su historia, olvidar sus circunstancias y negar lo que de nuevo aportará su vida futura” (Rodríguez, 2002: 18)

La entrada en el siglo XXI va a traer consigo nuevas modificaciones en el marco de las ayudas del Gobierno español y también del vasco mientras no existe, desde 2002, ningún acuerdo entre productores y ETB¹⁵. En junio de 2003 se presenta el “Libro Blanco del Audiovisual”, que propone un enfoque integral para la promoción del sector, a realizar desde seis ámbitos considerados como complementarios: la política cultural, la política industrial, la política fiscal, la política de la televisión pública (ETB), la política de empleo y la política de formación (Casado, 2005:120).

“El sector audiovisual tiene ahora una oportunidad única. El Gobierno Vasco está firmemente decidido a crear una industria con proyección internacional, basada en la calidad, y respetando y potenciando los valores intrínsecos de la sociedad y la cultura vascas. Lo quiere hacer contando con la colaboración de las empresas y profesionales del sector, y en especial con la que ha sido hasta ahora la empresa tractora del mismo: EITB. La colaboración del sector no sólo es imprescindible para acertar el sentido de las actuaciones que este Libro

¹⁴ En 2010, Ibaia cuenta con cuarenta y tres empresas asociadas vinculadas a los distintos ámbitos del sector audiovisual. Su objetivo es, en sus propias palabras “fomentar, impulsar y mejorar la producción audiovisual vasca centrandose su trabajo en la mejora de las condiciones para la producción cinematográfica y audiovisual destacando sus iniciativas para lograr el cumplimiento de las Cuotas de Emisión e Inversión (5%) establecidas en la Ley de Televisión sin Fronteras, así como el aumento de las ayudas a la producción audiovisual por parte del Gobierno Vasco” (www.ibaia.org). En septiembre de 2002 ocho productoras se escindirán de IBAIA al considerar que esta asociación no defiende suficientemente sus intereses, naciendo así la Asociación Euskal Produktoreen Elkarte – Asociación de Productores Vascos (EPE-APV) que actualmente agrupa a veintitrés empresas del sector.

¹⁵ El Gobierno vasco ha venido dedicando anualmente, en los inicios del siglo XXI, 1.200.000 euros para largometrajes de ficción, animación o documental, con un límite del 20% sobre el porcentaje del proyecto aunque sin superar la inversión del productor. Desde 2003 estas ayudas han pasado a ser a fondo perdido. La nueva línea de financiación del sector audiovisual ha sido puesta en marcha por medio del Decreto 229/2003 que plantea, mediante el procedimiento de convocatoria pública, la opción de la concesión de préstamos reintegrables sin interés para el desarrollo de proyectos audiovisuales (60%) o la financiación de contratos con un interés del EURIBOR más el 0,5% sin ninguna comisión (40%).

Blanco apunta, sino que sin esa colaboración el propio Libro perdería su razón de ser. Tanto la Administración como EITB están abiertas a escuchar y debatir las sugerencias del sector para ayudar a definir un proyecto compartido” (Libro Blanco, 2003: 157).

El Libro plantea la urgente necesidad de la creación de un clúster que posibilite la siempre pendiente armonización entre el sector y la administración. Su función ha de ser, como recomendación ya puesta en práctica, “facilitar la búsqueda de financiación para las productoras, colaborando en la distribución exterior de la producción vasca y mejorando el conocimiento de las corrientes creativas” (Casado, 2005: 121). Entre las propuestas del Libro Blanco se encuentra también la consideración de que ETB, además de la incumplida normativa general del 5%, apoye la producción de entre cuatro y seis largometrajes y tres o cuatro tv-movies al año, así como la grabación o rodaje de dos largometrajes o dos tv-movies igualmente con carácter anual, además del rodaje y estreno de un largometraje en versión original en euskera entre uno o dos años. ¿Un sueño o una realidad? ¿Recomendaciones o anticipo de la nueva situación del sector audiovisual vasco? Al fin y al cabo se está hablando de una industria cultural considerada por determinados empresarios locales como “una de las más dinámicas tanto a nivel estatal como europeo” (González, 2008: 234). Los datos económicos hablan de la existencia actualmente de más de doscientas cincuenta empresas del sector audiovisual, esencialmente vinculadas a la televisión o a la publicidad (muchas de ellas, sí, absolutamente atomizadas) con una reducción de facturación en 2009 y una progresiva pérdida de puestos de trabajo pese al dinamismo de los últimos años. ¿Estaremos entonces equivocando el diagnóstico y cerrando los ojos ante la “evidencia” de un futuro real y objetivo para un cine vasco potencialmente existente?

Es cierto que en estos últimos tiempos, y favorecidos fundamentalmente por productoras que han venido sosteniendo su estructura esencialmente gracias a ETB (la mayoría de ellas en claves de especialización temática y de formato), han surgido una serie de títulos rodados en euskera, con un relativo éxito de crítica y público, caracterizados por un tono de comedia costumbrista contemporánea: “Aupa Etxebeste” (Telmo Esnal-Xabier Altuna, 2005), “Kutsideazu bidea, Ixabel” (María Gabilondo-Fernando Bernués, 2007) o “Eutsi” (Alberto Gorritiberea, 2007)¹⁶. También se han podido subvencionar y filmar trabajos de largometraje dirigidos, contra viento y marea, por una serie de nuevos realizadores formados en los centros académicos vascos como Borja Cobeaga (“Pagafantas”, 2009), Aitzol Aramaio (“Un poco de chocolate”, 2008), Nacho Vigalondo (“Los cronocrímenes”, 2007), Koldo Serra (“Bosque de sombras”, 2006) o Kepa Sojo (“El síndrome Svensson”, 2007)... Finalmente, con unas características propias de producción y distribución, habría que hablar de una de las últimas experiencias: “La máquina de pintar nubes” (Patxo Telleria-Aitor Mazo, 2009). El proyecto surgiría una vez que su guión obtuvo el premio en la primera edición del concurso de largometrajes TVE/ALMA difundido en el programa de TVE 2 “Versión Española”. Con un coste de 1.600.000 euros¹⁷(rechazado por la productora “El Deseo” precisamente por tener un presupuesto inferior a cinco millones de euros), al final el film se ha realizado gracias al apoyo de una pequeña productora bilbaína (“Abra Prod”, fundada en 2003 e integrada en IBAIA) y

¹⁶ Las cifras oficiales de recaudación de las tres películas son las siguientes: “Aupa Etxebeste”, 330.425 Euros; “Kutsideazu bidea, Ixabel”: 182.655 Euros; y “Eutsi”, 109.020 Euros.

¹⁷ A esta cifra hay que sumar los gastos derivados de la gestión de acceso a festivales, no cerrada a la hora de elaborar este trabajo. De la partida general indicada, el gasto en publicidad ha sido de 217.500 euros. El rodaje ha durado seis semanas: del 16 de junio al 29 de julio de 2008.

otra madrileña (“Mundo Ficción”), siendo distribuido por Paramount Pictures Spain (sólo en el Estado español) y habiendo obtenido una recaudación en taquilla de 11.619,77 euros (2.012 espectadores). En definitiva, un cambiante y siempre inestable panorama que habrá que seguir atentamente en los próximos meses y años ante las previsibles transformaciones derivadas de los ajustes industriales en el sector.

6. Conclusiones

Partamos de una hipótesis central: hoy como ayer, el cine vasco sigue sin existir. La fuga de cineastas se producía décadas atrás por razones políticas. Desde hace ya muchos años, por la falta de posibilidades de desarrollo.

Las fluctuantes y contradictorias políticas de subvención, auspiciadas por el Gobierno vasco y especificadas en los últimos años en el ámbito de la creación de guiones, el desarrollo de proyectos o de la producción de cortos y largometrajes en las categorías de ficción, documental y animación, han venido a representar un mal menor. Lo mismo sucede con la ayuda a la difusión de cortometrajes en el mercado internacional a través del programa “Kimuak”, o con la distribución de trabajos de animación y documentales mediante el programa “Miniak”.

“Pese a tratarse de una bonita iniciativa, prácticamente todos los años surgen polémicas en torno al diseño de la programación, ya que varios notables cortometrajes realizados en Euskal Herria se quedan fuera de ella, mientras que cortometrajes realizados en España por directores extranjeros que cuentan con el sello de una productora vasca pasan a formar parte de ella. Algunas de las películas del programa Kimuak no han sido seleccionadas para los festivales de cine, mientras que otras que no han sido incluidas se han alzado con numerosos premios” (Sojo, 2009).

Hoy, como señala el propio Kepa Sojo, el reto está “en el tejado del Gobierno Vasco y de otras cuantas instituciones” (Sojo, 2009), porque hablar de este cine, real y tangible, va mucho más allá de una mera cuestión semántica. En palabras del Casilda de Miguel:

“El uso del término “cine vasco” no es simplemente un ejercicio de lenguaje sino un necesario ejercicio de identificación” (Miguel, 2002: 3).

Referencias bibliográficas

- AFT, Rob (2006). *Los mercados globales*. En: SQUIRE, Jason E. “*Todo sobre el negocio del cine*”. Madrid. T&B Editores.
- AGUIRRE, Juan (2002). *Cine de vascos, vascos de cine*. En: URKIZU, Patri y AGUIRRE, Juan. “*Teatro y Cine Vasco*”. Lasarte. Etor-Ostoa.
- AMIGO, Angel (1983). *Por qué un cine vasco*. En: “Disidencias” nº 132. Suplemento cultural de “Diario 16”. Madrid, 26 de junio de 1983.
- CARO BAROJA, Julio (1985). *El laberinto vasco*. Donostia-San Sebastián. Editorial Txertoa.
- CASADO, Miguel Ángel (2005). *Nuevas estrategias para el desarrollo del sector audiovisual en las comunidades autónomas*. En “Revista Ámbitos”. Nº 13-14, pp. 109-131.

- CORCUERA, Javier. *Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco, 1876-1904*. Madrid. Siglo XXI.
- CRESPO, Txema G. (1999) *Los pioneros del cine vasco*. En “El País” edición País Vasco. 11 de abril de 1999. p. 8
- DE LA GRANJA, José Luis (1986). *Nacionalismo y II República en el País Vasco*. Madrid. Siglo XXI de España Editores.
- DIEZ, Emetrio (2003). *Cine libertario. El cine bajo la revolución anarquista*. En “Historia 16” nº 322. Febrero 2003. Págs. 51-105. Madrid. Historia Viva S.L.
- FECÉ, Josep Lluís (1999). *El concepto de “cine nacional” en la era de la comunicación*. En “Cuadernos de la Academia (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España)”. Mayo 1999. Nº 5. Págs. 181-186.
- GONZALEZ, Ricardo (2008). Vitoria-Gasteiz. Boletín Europa-Euskadi.Red Vasca de Información Europea. Gobierno Vasco.
- GUASCH, Ana María (1985). *Arte e ideología en el país Vasco: 1940-1980*. Madrid. Editorial Akal.
- GUTIERREZ, Juan Miguel (1994). *Euskal Zinea, Cine Vasco*. En: “RIEV. Revista Internacional Estudios Vascos”. Nº 2. XXXIX, 1994. Págs. 277-295. Donostia. Eusko Ikaskuntza.
- JAUREGUI, Gurutz (1981). *Ideología y estrategia política de ETA. Análisis de su evolución entre 1959 y 1968*. Madrid. Editorial Siglo XXI.
- LAHINA, E. (1956). *Sor Lekua*. En “Gure Herria”. Nº XXV, pp. 247-252. Baiona.
- LETAMENDIA, Francisco. *Historia de Euskadi, el nacionalismo vasco y ETA*. París. Editorial Ruedo Ibérico.
- LIBRO BLANCO DEL SECTOR AUDIOVISUAL EN EUSKADI (2003). Vitoria- Gasteiz. Gobierno Vasco.
- LINZ, Juan J. (1986). *Conflicto en Euskadi*. Madrid. Espasa-Calpe.
- MIGUEL, Casilda de (2002). *Los caminos del cine vasco*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MORAN, Gregorio (1982). *Los españoles que dejaron de serlo*. Barcelona. Planeta.
- RODRIGUEZ, María Pilar (2002). *Mundos en conflicto. Aproximaciones al cine vasco de los noventa*. Donostia - San Sebastián. Universidad de Deusto. Filmoteca Vasca.
- ROLDAN, Carlos (2001). *Breve apunte histórico sobre el cine de animación vasco*. En “Eusko News & Media”, nº 135. 14/21 de septiembre de 2001.
- ROLDAN, Carlos (2002). *Principales problemas en la cinematografía vasca en los últimos tiempos: industria, producción, políticas de ayuda...* Donostia. XV Congreso de Estudios vascos: Euskal zientzia eta kultura sare telematikoak. Eusko Ikaskuntza
- ROLDAN, Carlos (2003). *Los vascos y el séptimo arte*. Donostia. Filmoteca Vasca.
- SANJINES, Jorge y GRUPO UKAMAU (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México. Siglo XXI Editores.
- SOJO GIL, Kepa (2008). *Algunos apuntes sobre el concepto de Cine Vasco y su relación con la Transición*. En: *Quaderns de Cine*. Num. 2 Any 2008. “Cine in Transició (1975-1982)”. Universidad de Alicante.
- SOJO, Kepa (2009). *El reto del cine vasco*. Euskonews media, nº 314.
- TORRADO MORALES, Susana (2004). *La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía*. En “Revista Fundación Sancho el Sabio” nº 21. Págs. 183-210. Vitoria-Gasteiz. Caja Vital.
- TORRADO MORALES, Susana (2009). *El cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968-2007)*. Bilbao. Universidad de Deusto.

UNSAIN, José María (1985). *El cine y los vascos*. Donostia - San Sebastián. Euskadiko Filmatagia - Filмотeca Vasca.

VILLACORTA, José Luis. (1999). *Un cine con historia*. **En:** Diario El Mundo. Edición País Vasco. Dossier Documentos “Premios El Mundo al Cine Vasco”. Marzo de 1999.

ZUNZUNEGUI, Santos (1985), *El cine en el País Vasco. Historia, práctica, teoría*. Tesis Doctoral. Leioa. Universidad del País Vasco.