



ZINEMA  
CINE

06

Joxean Fernández

**BASQUE.**

ETXEPARE  
EUSKAL INSTITUTUA



**ZINEMA**  
CINE

06

Joxean Fernández

**BASQUE.**

01	Euskara Lengua vasca
02	Literatura Literatura
03	Musika klasikoa Música clásica
04	Euskal kantagintza: pop, rock, folk La canción vasca: pop, rock, folk
05	Artea Arte
<b>06</b>	<b>Zinema</b> <b>Cine</b>
07	Arkitektura eta diseinua Arquitectura y diseño
08	Dantza Danza
09	Bertsolaritza Bertsolarismo
10	Tradizioak Tradiciones
11	Sukaldaritza Cocina
12	Antzerkia Teatro

Etxepare Euskal Institutuak sortutako bilduma honek hamabi kultura-adierazpide bildu ditu. Guztiak kate bakarraren katebegiak dira, hizkuntza berak, lurralde komunak eta denbora-mugarri berberak zeharkatzen dituztelako. Kulturaren eskutik, euskararen lurraldean tradizioa eta abangoardia nola uztartu diren jasoko duzu. Kulturaren leihotik, bertakoaren eta kanpokoaren topalekua erakutsiko dizugu. Kulturaren taupadatik, nondik gatozen, non gauden eta nora goazen jakiteko aukera izango duzu. Liburu sorta hau abiapuntu bat da, zugar jakin-mina eragin eta euskal kultura sakonago ezagutzeko gogoia piztea du helburu.

Esta colección creada por Etxepare Euskal Institutua reúne doce disciplinas culturales. Todas ellas están entrelazadas porque comparten lengua, territorio e historia. De la mano de nuestra cultura, te invitamos a ser testigo de la fusión entre tradición y vanguardia, del mestizaje de lo propio y lo foráneo, te invitamos a conocer, en suma, de dónde venimos, dónde estamos y hacia dónde vamos. Este conjunto de libros es un punto de partida cuyo objetivo no es otro que despertar tu curiosidad.

## ZINEMA CINE

Joxean Fernández

10	Sarrera	Introducción
12	Zinemaren hastapenak Euskal Herrian	Los orígenes del cine en el País Vasco
16	Zinema mutuaren alditik Gerra Zibilera	Desde la etapa muda a la Guerra Civil
32	Frankismoko basamortutik piztuerara	Del desierto del franquismo a los despertares
46	Trantsizioa: film baino eztabaida gehiago	La Transición: más debates que películas
52	Laurogeiko hamarkadako euskal zinema	Cine vasco de los ochenta
58	Laurogeita hamarreko hamarkadatik XXI. mendeko lehen hamarkadara	De los noventa a la primera década del siglo XXI
72	2011tik gaur egunera: euskarazko zinemaren urte erraldoiak	De 2011 a la actualidad: los años gigantes del cine en euskera
92	Ondorioak	Conclusión



**BASQUECULTURE.EUS**  
THE GATEWAY  
TO BASQUE CREATIVITY  
AND CULTURE

Nola lortu du European bizirik dagoen hizkuntza zaharrenak berezko lekua hartzea XXI. mendean? Zertan datza euskal kultura gaur egun eta zertan bereizten da besteengandik? Zer presentzia merezi du nazioartean?

Liburu hauen bidez, Etxepare Euskal Institutuak erantzun batzuk proposatu nahi ditu, beste kultura eta identitate batzuei eskua luzatzeko asmoz. Elkar ezagutzea baita elkar estimatzeko eta ulertzeko modu bakarra. Ongi etorri.

¿Cómo ha logrado la lengua viva más antigua de Europa ocupar un lugar propio en el siglo XXI? ¿En qué consiste la cultura vasca hoy y en qué se diferencia de otras? ¿Qué presencia internacional merece?

A través de esta colección de libros Etxepare Euskal Institutua quiere proponer una serie de respuestas, con el fin de tender la mano a otras culturas e identidades. Porque conocernos mutuamente es la única manera de apreciarnos y entendernos. Ongi etorri.

**Mel-i, Enekorì eta Mikeli**

*Amari, in memoriam*

2011. urtean, Etxepare Euskal Institutuak euskal zinemaren historia labur bat idaztea proposatu zidanean, liburu hartako sarreran ohartarazi nuen jada zer-nolako omisio mingarrietara behartzen duten era honetako proiektuek. Zerbait egon behar du horretan historiari «sintesiari dion beldurretik» eta, beraz, zinemaren historiari dionetik. Hala ere, beldur horrek ez gintuzke geldiarazi behar azalpen-lanak abiarazteko orduan, alegia, ikerketak biltzen dituzten eta osterako hurbilpen zehaztuagoak egiteko abiapuntu gisa balio dezaketen azalpen-lanak. Euskal Herriko zinemaren historiaren kasuan, hor diraute hainbat adituren hainbat orotariko lanek, hau baino luzeagoak, hala nola, Alberto Lopez Etxebarrieta, Jose Maria Unsain, Santos Zunzunegi, Santiago de Pablo, Carlos Roldan Larreta, eta oraintsuago bildu zaizkie Maria Pilar Rodríguez, Rob Stone, Jaume Marti-Olivella, Joseba Gabilondo, Josu Martinez eta abarrenak.

2012ko testu haren oraingo eguneratzea, hein handi batean, haren berridazketa bat da, gutxienez bi arrazoirengatik. Lehenik eta behin, azterlanaren xedeari buruz ditugun ezagutzek aurrerapen nabarmena izan dute, urteotan azaldu den historiografiari esker, alde batetik aurkikuntzetan aberatsa (Josu Martinez, Andoni Elezcano, Argibel Euba) eta, bestetik, interpretazio edo hurbilketa berrietan joria (lehen aipatutako Stone eta Rodríguez-ena, Miren Maniasena, edo, adibidez, UPV/EHU 2014an egindako Euskal Filmategiaren kongresutik sortutako talde-lana: *Euskal zinema: Hiru zinemagile-belaunaldi*). Bigarrenik, azken hamarkadan euskal zinematografiak bizi izan duen une paregabeagatik; batez ere euskarazko zinemarentzat, titulu mordoxka batentzako nazioko eta nazioarteko aitortzek ez baitzuten aurrekaririk.

Euskal Herriko zinemagintzaren jatorria aztertuko dugu berriro, aro mutuaren amaierara arte, Gerra Zibilaren hasiera eta euskal zinema-propagandaren ahalegina, errepresio frankistak eragindako eremua diktaduraren aro agonikoaren esnaldira arte, Trantsizioko euskal zinemaren izaerari buruzko eztabaidak, etapa autonomikoaren eklosio irmoa, eta, azkenik, laurogeita hamarreko hamarkadako zinemagileen zerrenda sendoa errepasatuko da, azken bi hamarkadetako emaitza nabarmenetara iritsi arte.

Euskal zinemari dagokionez, argi eta garbi mugatutako corpusaren definizioarekiko kezka da haren historiaren eskuliburuetako lehen kezketako bat. Zer ote zen, eta zer ez, euskal zinema: horren inguruan piztutako polemikak biziki kezkatu zuen euskal intelektualitatearen zati handi bat Franco diktadorearen heriotzaren ondoren. Une hartatik aurrera sortu zen ikuspegi askotariko –politika, estetika, hizkuntza– debate bat, eta, zalantzarik gabe, oso ikuspuntu ezberdinetakoa, nolabait esan, haur-oihaletan zegoen zinema hari buruz. Bere unean helduko diogu, beraz, problematika horri, zinema baten eta berori sortzen duen gizartearen arteko uztartzearen ispilatze fidela baita; hala ere, uko egingo diogu «euskal zinema» kontzeptuari buruzko hurbiltze teoriko bat egiteari, hemen ez baitugu horretarako lekurik. Adiera nahita lauso batean, arreta jarriko dugu Euskal Herriari jaiotako zuzendarien ibilbideetan, nahiz eta haien lanak gure geografiatik kanpo ekoiztiak eta filmatuak izan. Interesa jarriko dugu, baita ere, euskal lurraldeekin eta hemengo giza geografiarekin lotutako lanen batean edo bestean, nahiz eta lan horien arduradunak hemendik urrun jaioak izan.

Asko dira liburu honen idazketan lagundu didaten pertsonak, eta hemen ez dugu denak aipatzeko lekurik. Eskerrik zintzoenak adierazi nahi dizkiet, eta testuak izan ditzakeen akatsen ardura guztitik libre utzi. Guztiarekin, derrigorra da Euskadiko Filmategiko lankideei, eta bereziki Maria Lopetegiri, baita Irene Larrazari eta Imanol Otaegiri ere (Etxepare Euskal Institutua) berariaz eskerrak ematea, egitasmoa bultzatzeagatik eta lan honen ardura berriz emateagatik. Balioko al du lan honek, bere neurri apalean, euskal zinemari buruzko ezagutza eta jakin-mina bultzatzeko.

Cuando en 2011 el Instituto Vasco Etxepare me propuso escribir una breve historia del cine vasco, ya advertí en la introducción de aquel libro de las dolorosas omisiones a las que proyectos como este obligan. Algo ha de haber en ello del «temor a la síntesis» en la historia y por tanto en la historia del cine. No obstante, este no debería paralizarnos a la hora de emprender trabajos explicativos que recojan investigaciones y puedan servir como punto de partida de posteriores aproximaciones más pormenorizadas. Para el caso de la historia del cine en el País Vasco siguen existiendo obras generalistas más extensas que esta, de especialistas como Alberto López Echevarrieta, José María Unsain, Santos Zunzunegi, Santiago de Pablo, Carlos Roldán Larreta a las que, más recientemente, se han sumado las de María Pilar Rodríguez, Rob Stone, Jaume Martí-Olivella, Joseba Gabilondo, Josu Martinez, etc.

La actualización ahora de aquel texto de 2012 supone en buena parte una reescritura de aquel, debida al menos a dos motivos. En primer lugar, al notable avance de nuestros conocimientos sobre el objeto de estudio, gracias a la aparición de una historiografía por un lado rica en descubrimientos (Josu Martinez, Andoni Elezcano, Argibel Euba) y por otro en nuevas interpretaciones o aproximaciones (la ya citada de Stone y Rodríguez, la de Miren Manías o, por ejemplo, la obra colectiva que surgió del congreso de la Filmoteca Vasca en la UPV/EHU de 2014, *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*). En segundo lugar, al extraordinario momento por el que ha atravesado la cinematografía vasca en la última década, donde, sobre todo para el cine en euskera, los reconocimientos nacionales e internacionales para un buen puñado de títulos carecían de precedentes.

Recorreremos aquí de nuevo los orígenes del cine en el País Vasco hasta el final de la etapa muda, el estallido de la Guerra Civil y el esfuerzo de la propaganda cinematográfica vasca, el páramo causado por la represión franquista hasta los despertares de la etapa agónica de la dictadura, los debates en torno a la naturaleza del cine vasco de la Transición, la decidida explosión de la etapa autonómica; por último, se repasará asimismo el contundente listado de cineastas de los años noventa hasta llegar a los resultados muy notables de las dos últimas décadas.

La preocupación por la definición de un corpus claramente acotado cuando se trata de cine vasco constituye una de las primeras preocupaciones de los manuales de su historia. La polémica suscitada en torno a lo que era y lo que no era cine vasco preocupó sobremanera a buena parte de la intelectualidad vasca tras la muerte del dictador Franco. Fue a partir de aquel momento cuando se generó un debate que tenía múltiples enfoques —la política, la estética, la lengua— y, desde luego, muy distintos puntos de vista sobre un cine que, en cierto modo, apenas estaba naciendo. Abordaremos por tanto esa problemática en su momento, puesto que es fiel reflejo de la imbricación de un cine y la sociedad que lo produce; no obstante, se evitará proceder a realizar una aproximación teórica sobre el concepto de cine vasco para la que no hay aquí espacio. En una voluntaria acepción laxa, nos centraremos en las trayectorias de directoras y directores que nacieron en el País Vasco, incluso cuando sus trabajos hayan sido producidos y rodados fuera de nuestro marco geográfico. Nos interesaremos incluso por algún trabajo vinculado a las tierras vascas y a su geografía humana, aunque sus responsables hayan nacido lejos.

Las personas que me han ayudado en el proceso de escritura de este libro son muchas y no hay aquí espacio para citarlas a todas. Quiero expresarles mi sincero agradecimiento y eximirles de responsabilidad alguna por los errores que el texto pudiera contener. Empero, es obligado agradecer a las compañeras y compañeros de Filmoteca Vasca y especialmente a Maria Lopetegui, así como a Irene Larraza e Imanol Otaegi (Etxepare Euskal Institutua) por impulsar el proyecto y confiarme de nuevo la tarea. Ojalá este trabajo sirva en su modesta medida para favorecer el conocimiento y la curiosidad sobre el cine vasco.

## Zinemaren hastapenak Euskal Herrian

Euskal Herrian, aldaketa ugari markatu zuten XIX. mendearen azken laurdena, ekonomiaren, gizartearen eta politikaren ikuspegitik. Errestaurazio-aldian abian jarritako modernizazio-prozesu orokorrak hiru masa-erantzun politiko izan zituen aurrean: tradizionalismo karlistaren erreakzioa, langileen asoziazionismo sozialista eta euskal nazionalismoa<sup>1</sup>. 1895ean, Sabino Aranaren eskutik, Euzko Alderdi Jeltzalea (EAJ) sortu zenean, euskal nazionalismoa eta lehendik bazen sozialismoa bi korrante politiko aurkari bihurtuko ziren, eta horiek gabe ezin dira azaldu XX. mendeko lehen lau hamarkadak euskal hiri nagusietan. Ludger Meesen esanetan, euskal nazionalismoa sortu zen «hiri-klase txiki-burges batzuek ezegonkortasun-egoera berriari emandako erantzun gisa, eta laster atxiki zitzaizkien burgesia aberatsaren geruzak, oligarkia industrialak ekonomikoki eta politikoki baztertuak»<sup>2</sup>. Alegia, Bizkaia eta, neurri txikiagoan, Gipuzkoa (Araba eta Nafarroa) protagonista izandako industria-garapena eta hazkunde demografikoa izan ziren errestaurazio-aldiaren ezaugarri nagusiak. Modernizazio sozioekonomikoa bat etorri zen, beraz, euskal nazionalismoaren jaiotzarekin, eta, aldi berean, zinema mundu mailan jaio zen urtearekin: 1895. Urte hartako abenduaren 28an, Lumière anaiek beren asmakizun harrigarria aurkeztu zuten Parisko Kaputxinoen Bulebarreko Indien Aretoan. Laster hasi zen European zabaltzen. Euskal Herriko proiektio publikoen lehen albistea Biarritzen gertatu zen, handik zazpi hilabete doira. Ikusleengan zirrara handia sortu zuen, eta aukera apartak aurreikusi zitzaizkion hasiera-hasieratik.

Saio hartan erakutsitako filmetako bat *L'arrivée de la cour espagnole à St. Sébastien* izan bide zen, itxura denez Alexandre Promio operadoreak hiri horretan filmatua, Lumière anaien izenean zinematografoa aurkezteko Madrilera egindako bidaiatik bueltan. Antza, Euskal Herriko zinemaren historialari nagusiek gezurtatu dute informazio hori. Bada, ordea, uztailaren amaieran Donostian eta 1896ko<sup>3</sup> abuztuaren hasieran Bilbon izandako proiektioen berri. Kinematografoak aurrenik Donostian piztutako suharrak laster izango zuen Bilbora zabaltzeko aukera; Gimeno anaiek abiarazi zituzten proiektioak, Arriaga Antzokian. Iruñean, urriaren 24ra arte itxaron behar izan zuten<sup>4</sup>; Gasteizen, berriz, azaroaren lehen izan zen, nahiz abuzturako iragarria zen Rousbyren animatografoa.

Jon Letamendik eta Jean Claude Seguin-ek arlo honetan egindako ikerketak giltzarri gertatu dira, eta bertan behera ere utzi dute Espainiako zinemaren jaiotza *Zaragozako Pilarreko hamabietako mezaren irteera* filmarekin (1897ko urria) hasi zelako ustea<sup>5</sup>. Haien iritziz, Antonio Salinas eta Eduardo de Lucas-ek urte horretako ekainaren 12a baino lehenago filmatu zituzten, Lumière kamera batekin, Gasteizko gaur egungo Andre Maria Zuriaren enparantzako irudi batzuk<sup>6</sup>. Nolanahi ere, zinema Euskal Herrira iritsi zenerako, jendeak ondo ezagutu zuen haren aitzindari batzuen tradizio garrantzizko bat, bai ferietan bai postu ibiltarrietan. Kinetoskopioak 1895ean iritsi ziren, kinetografoa 1896. urtearen erdi aldera, eta askoz lehenago helduak ziren linterna magikoak, dioramaz eta panoramaz egindako ikus-

## Los orígenes del cine en el País Vasco

Para el País Vasco, el último cuarto del siglo XIX estuvo marcado por múltiples cambios desde el punto de vista económico, social y político. El proceso de modernización generalizado puesto en marcha en el período restauracionista encontró tres respuestas políticas de masas: la reacción del tradicionalismo carlista, el asociacionismo obrero socialista y el nacionalismo vasco<sup>1</sup>. Con el surgimiento en 1895 del Partido Nacionalista Vasco (PNV) de la mano de Sabino Arana, el nacionalismo vasco y el preexistente socialismo se convertirán además en dos corrientes políticas rivales sin las que no cabe explicar las casi primeras cuatro décadas del siglo XX en las principales ciudades vascas. Según Ludger Mees, el nacionalismo vasco nació «como la respuesta de unas clases pequeño-burguesas urbanas a la nueva situación de inestabilidad, a las que pronto se adhirieron capas de la burguesía acomodada marginadas económica y políticamente por la oligarquía industrial»<sup>2</sup>. Ciertamente, el desarrollo industrial y crecimiento demográfico, principalmente protagonizado por Vizcaya y en menor medida por Guipúzcoa (Álava y Navarra permanecieron estancadas), caracterizan el período restauracionista. La modernización socioeconómica coincide, pues, con el nacimiento del nacionalismo vasco y a su vez éste con el año del nacimiento del cine a nivel mundial: 1895. El 28 de diciembre de aquel año, los hermanos Lumière presentaron en el Salón Indien del Boulevard de los Capuchinos de París su sorprendente invento. Pronto comenzó su difusión a nivel europeo. La primera noticia de proyecciones públicas en tierras vascas tuvo lugar en Biarritz apenas siete meses después. El impacto que los espectadores sufrieron fue intenso y las posibilidades que desde el principio se vislumbraron fueron extraordinarias.

Una de las películas que parecía haber formado parte de aquella sesión era *L'Arrivée de la cour espagnole à St Sébastien*, que habría sido filmada en dicha ciudad por el operador Alexandre Promio a su regreso del viaje a Madrid para presentar allí el cinematógrafo en nombre de los hermanos Lumière. Esta información parece haber quedado desmentida por los principales historiadores del cine en el País Vasco. Sí hay noticias de proyecciones en San Sebastián a finales de julio y en Bilbao a principios de agosto de 1896<sup>3</sup>. El entusiasmo despertado por el *kinematógrafo* inicialmente en San Sebastián tendría oportunidad de expandirse muy pronto a Bilbao, donde fueron los hermanos Gimeno quienes comenzaron las proyecciones en el Teatro Arriaga. Pamplona hubo de esperar hasta el 24 de octubre<sup>4</sup>, mientras que Vitoria lo hizo el 1 de noviembre, pese a que el *animatógrafo* de Rousby había sido anunciado para agosto.

Las investigaciones en este campo de Jon Letamendi y Jean Claude Seguin han resultado claves y han echado abajo incluso la creencia de que el nacimiento del cine español se produjera con *Salida de misa de doce en el Pilar de Zaragoza* (octubre de 1897)<sup>5</sup>. En su opinión, Antonio Salinas y Eduardo de Lucas habrían rodado antes del 12 de junio de ese año unas imágenes de la actual plaza de la Virgen Blanca en Vitoria con una cámara Lumière<sup>6</sup>. El



kizunak<sup>7</sup>. Eta zinemak ia hamarkada batez iraun zuen euskal lurraldeetan, ferietako ikuskizunekin nahasirik, arte hori gero eta ezagunagoa egingo zuten etxola ibiltarrietan. Langileek harekiko interesa izango dute, ez baitzen garestiegia, baina baita klase sozial aberatsagoak ere, hartzaileen artean mugarik ezagutzen ez zuen entretenimendu haren bila. Jendarteratze ukaezin hori berehala sortu zen, nahiz eta baziren aurre egin beharreko arriskuak ere. Askotan aipatzen dira horietako hiru: suteak, antzerkiaren garbizalekeria, eta zentsura, batez ere katolikoa.



1. *El cine en el País Vasco*, Santos Zunzunegi. Bizkaiko Foru Aldundia, 1985.

1. *El cine en el País Vasco*, Santos Zunzunegi. Diputación Foral de Vizcaya, 1985.

cine, en todo caso, no había aterrizado en el País Vasco sin que una importante tradición de algunos de sus precursores fuera ya bien conocida por el público en ferias y puestos ambulantes. Los *kinetoscopios* habían llegado en 1895, el *kinetógrafo* a mediados de 1896, y los espectáculos de linterna mágica, dioramas y panoramas eran muy anteriores<sup>7</sup>. Y el cine sobrevivirá por tierras vascas durante casi una década mezclado con espectáculos de feria, en barracas itinerantes que harán de este nómada un arte cada vez más popular. Se interesarán por él los obreros, pues no era demasiado caro, pero también clases sociales más acomodadas, en busca de un entretenimiento que realmente no conocía fronteras entre sus destinatarios. Esta incontestable popularización se gestó rápidamente pese a los peligros a los que hubo de enfrentarse. Se suelen citar a menudo tres de ellos: los incendios, los puristas del teatro, y la censura, principalmente católica.

## Zinema mutuaren alditik Gerra Zibilera

Orain arte, batez ere Euskal Herriko zinema-emanaldiei buruz aritu gara. Denboran aurrera eginez, egokia da ekoizpen propioko lehen saiakerekin hitz egitea, nahiz eta zinemak, industria gisa, ez zuen lortu tokiko burgesiaren interesa piztea. Urte horietan, hori bai, halako irakite kultural bat zegoen, batez ere Bilbon. 1910ean, Bilboko Euskal Artisten Elkarte sortu zen, eta bertan euskal kulturako izen garrantzitsu batzuk izan ziren, eta 1917an gerora interesa piztuko digun norbait sartu zen, Nemesio Sobrevila. Urte horretan berean, Bilbon bertan, *Hermes* aldizkaria sortu zen, Santos Zunzunegiren ustez, Euskal Herriko kulturaren aurrekaririk ez zuen dinamizatzailea izango zena.

Urtebete geroago, 1918an, Eusko Ikaskuntzaren I. Kongresua egin zen Oñatin, eta bertan era guztietako gaiak eztabaidatu ziren: etnografia, filologia, folklorea eta artea. Zinemarako gune bat ere izan zen, eta kongresu horretatik sortu zen, Eusko Ikaskuntzaren eskutik, Euskal Herriko eskualde ezberdinetako dantzak jasoko zituzten zine-zintak inprimatzea proposatu baitzen, gero horiek aztertu eta kontserbatzeko<sup>8</sup>. Manuel Ynchausti arduratu zen dokumental etnografiko primitibo haiek filmatzeaz 1923 eta 1928 bitartean<sup>9</sup>. *Eusko Ikusgayak* izenpean egindako film laburrok ohitura, dantza, joko eta kirolen erretratu goiztiarra egin izanaren meritua dute. Haien hedapena, praktikan, Eusko Ikaskuntza elkarteak berak egindako proiektio pribatuetara mugatu zen.

### TRIANGELU POLITIKO BAT FIKZIOZKO EUSKAL ZINEMA MUTUAN

*Pour don Carlos-en (La capitana Alegría, 1921)*<sup>10</sup> zaharberritzeak, 2016an aurkitutako kopia osatugabeetatik abiatuak, zenbait galdera birplanteatzea ekarri du Euskal Herrian filmatutako fikziozko lehen film luzea izan zitekeenari buruz, euskal jatorriko norbaitek zuzenduta, zati batean euskal diruarekin ekoitzia eta nagusiki euskal gai bati buruzkoa<sup>11</sup>. Film hau sarritan Jaime de Lasuen eta Musidora elkarrekin zuzendua izan balitz bezala aipatu bada ere, egiletzan askoz ere paper garrantzitsuagoa egotzi izan zaio emakumeari. Arrazoiak pisuzkoak dira: zuzendaria, gidoigilea, ekoizlea eta interpretea izan zen; surrealisten musa, Louis Feuillade-ren *Les vampires* (1915) filmean *vamp* rola jokatu zuenetik.

Musidora bere askatasun sortzailearen bila zebilen artista izan zen, 1918an Société des Films Musidora sortu zuenean; geroago, Henri Langlois-en kolaboratzailea izan zen Frantziako Zinematekan<sup>12</sup>. Jaime de Lasuen karlista bat izan zen, jatorri euskalduneko Viareggio-n (Italia) jaio zen arren; Pierre Benoit izen bereko eleberriarren egileari Hirugarren Karlistaldiaz dokumentatzen lagunduko zion, eta horregatik Musidorarentzat ere baliagarria izan bide zen lokalizazioak, tokiko konplizitateak, uniformek eta finantziarioa bilatzeko orduan. Lasuenek zinemagile gisa egindako ibilbidea Musidorarekin egindako kolaborazioetara mugatzen da<sup>13</sup>. Hala

2. *Pour Don Carlos*  
(*La capitana Alegría*  
(Jaime de Lasuen,  
Musidora, 1921)



## Desde la etapa muda a la Guerra Civil

Hasta ahora se ha hecho básicamente referencia a la exhibición cinematográfica en el País Vasco. Avanzando en el tiempo, procede hablar de los primeros intentos de producción propia pese a que el cine como industria no había logrado interesar a la burguesía local. Son años, eso sí, de una cierta ebullición cultural, sobre todo en Bilbao. En 1910 se había creado la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao, donde estarán algunos nombres importantes de la cultura vasca y, en 1917, ingresará alguien por quien nos interesaremos más tarde, Nemesio Sobrevila. En este mismo año se crea también en Bilbao la revista *Hermes*, que, a juicio de Santos Zunzunegui, iba a desempeñar un papel dinamizador sin precedentes en la cultura del País Vasco.

Un año más tarde, en 1918, se celebró en Oñate el I Congreso de Estudios Vascos, donde se debatirían asuntos de todo tipo: etnografía, filología, folklore y arte. También hubo un espacio para el cine, puesto que a través de la Sociedad de Estudios Vascos (Eusko Ikaskuntza) que surgió de dicho congreso, se propuso la impresión de cintas cinematográficas en las que se consignaran los bailes de las distintas zonas del País Vasco para luego proceder a su estudio y conservación<sup>8</sup>. Manuel Ynchausti fue el encargado de rodar estos primitivos documentales etnográficos desde 1923 hasta 1928<sup>9</sup>. Los cortos, denominados *Eusko Ikusgayak*, poseen el valor de haber sabido retratar en fecha tan temprana, costumbres, bailes, juegos, deportes. Su difusión estuvo prácticamente limitada a las proyecciones privadas que la propia Sociedad de Estudios Vascos llevó a cabo.

ere, Jaime de Lasuenek (Jacques Lasseyné kreditu-tituluetan) zuzendari gisa Musidorak baino pisu handiagoa izan zuelako teoria ere defendatu izan da, hala adierazten duten filmaren afixak daudelako (beharbada, garai hartan, oro har eta, zinema-industriaren bereziki, zegoen matxismoagatik); filmaketaren tarte batzuetan Musidora ez zegoela frogatzen zuten gutun aurkikuntzagatik (zuzendaritzakidetasunarekin bateragarria zen hori), eta Musidoraren hasierako lekukotzengatik, hori berretsiko lukestelako (ez ordea urte batzuk geroago, autoretza indar handiagoz aldarrikatzen zuela zirudien garaian)<sup>14</sup>. Laburbilduz, ikerketa sakonagoak merezi ditu oraindik 1875 eta 1876 bitartean Don Karlosen defendatzaile sutsua izan zen Alegria kapitainaren abenturen istorio honek.

1923an Enrique Santos-ek *Hispania Films Akademia Zinematografikoa* sortu zuen Bilbon, eta horrek ia berehalako ondorioak izan zituen ekoizpen propioari dagokionez. Arazo ugari sortu ziren arren, ikasle talde batek zinema egiten tematuta jarraitu zuen. Lehen saiakera Alejandro Olabarriak zuzendutako *Un drama en Bilbao* (1923) izan zen. Arrakasta komertzial eskasa izan zuen, nahiz eta ikusleak erakartzen saiatu ziren, bertako aktoreen parte-hartzea iragarri. Gaur egun hamalau minutu pasatxo baino ez dira geratzen melodrama bat izan zela dirudien filmetik, eta arazo ekonomikoak hasieratik nabaritu ziren. Produktoreak, Aureliano Gonzálezek, berriz ere zortea probatzea erabaki zuen *Lolita la huérfana* (1924) filmarekin, eta bera arduratu zen zuzendaritzaz. Beste melodrama bat zen, ustez hunkigarritasunez betea, eta hamar bat minutu baino ez dira geratzen. Komertzialki estreinatu ere ez zen egin.

Aipatu baldin badugu karlismoak, sozialismoak eta euskal nazionalismoak osatzen zuten triangulu politiko horrek XX. mendearen lehen hereneko Euskal Herriarentzat izan zuen garrantzia, zinemak horren berri ematen digulako da, nahiz eta euskal industria zinematografikoa benetan urria izan. Bere enbrioi-egoerak ez du eragozten hamarkadako fikziozko hiru film mutu garrantzitsuenek euskal gizartearen hiru ikuskera desberdin horiek nolabait islatzea. Jada aipatutako *Pour Don Carlos* atzean utzita, *Edurne, modista bilbaina* (Telesforo Gil del Espinar, 1924) Euskal Herri urbano eta industrial bateko langileen munduari erreparatzen zion, eta *El Mayorazgo de Basterretxe-k* (Mauro Azcona, 1928), berriz, baserriar kutsuko euskal giro idealizatu bati. Lehenengoak kutsu tradizionalista agerikoa dauka; bigarrenak, ordea, ez luke sozialismoaren ikuspuntutik ikuspegi ortodoxoa izango, eta hirugarrena ere ez litzateke zehazki euskal film nazionalista izango. Baina egia da azken bietan norabide horietako bideak seinatzen dituztela eta horrek 20ko hamarkadako euskal ekoizpen ahula inguruko errealitate sozialari oso atxikia kokatzen duela.

Telesforo Gil del Espinar postetxeko langile bat zen, Bilbon bizi zena eta zinemaren mundua biziki maite zuena. Bizkaiko hiriburuan gutxieneko industria bat sortzeko egin zituen ahaleginen emaitza izango da *Edurne, modista bilbaina* (1924) fikziozko film luzea, Bizkaiko Langileen Batasun Orokorra eratu eta urtebete eskasera. Aureliano González Hispania Films-eko gerentarekin elkartuta, eta El Sitio gizarte liberalean lagunekin egindako apustu batetik abiatuta, Gil del Espinarrek gidoi bat idazteari ekin zion, euskal zinemaren historian lehen aldiz langileen mundua protagonista izango zuena. Eta hautapen hori ez zen inola ere menturazkoa izan, ondo jabeturik hartutako erabakia baizik. Filmaren argumentuak berretsi egiten du pantailan aurrez inoiz agertu gabeko euskal errealitate soziala heldutasun betean islatzeko ahalegin hori. Garaian hain ohikoa zen elementu melodramatikoren batekin, filma *happy end* batekin ixten zen, klasearteko ezkontza bat barne.

## UN TRIÁNGULO POLÍTICO EN EL CINE MUDO VASCO DE FICCIÓN

La restauración de *Pour Don Carlos* (*La capitana Alegría*, 1921)<sup>10</sup>, a partir del hallazgo en 2016 de copias incompletas, ha obligado a replantearse algunas cuestiones respecto al que podría ser el primer largometraje de ficción rodado en el País Vasco, codirigido por alguien de origen vasco, producido en parte con dinero vasco y sobre tema eminentemente vasco<sup>11</sup>. Aunque la película ha sido citada frecuentemente como codirigida por Jaime de Lasuen y Jeanne Roques más conocida como *Musidora*, se ha solido atribuir a ésta un papel mucho más importante en la autoría. Las razones son de peso: ella fue directora, guionista, productora e intérprete; musa de los surrealistas desde que interpretara un papel de *vamp* en *Les vampires* (1915) de Louis Feuillade.

Musidora fue una artista en busca de su libertad creadora al fundar en 1918 la Société des Films Musidora; más tarde, colaboradora de Henri Langlois en la Cinemateca Francesa<sup>12</sup>. Jaime de Lasuen fue un carlista, de orígenes familiares vascos aunque nacido en Viareggio (Italia), que habría ayudado a documentarse sobre la Tercera Guerra Carlista al autor de la novela homónima, Pierre Benoit, y que por ello pudo también ser útil a Musidora a la hora de buscar localizaciones, complicidades locales, uniformes, financiación. Su trayectoria como cineasta se limita a sus colaboraciones con ella<sup>13</sup>. No obstante, también se ha sostenido la teoría de que Jaime de Lasuen (Jacques Lasseyné en los títulos de crédito) tuviera mayor peso como director que Musidora, en razón de la existencia de carteles de la película que así lo señalan (explicable tal vez por el machismo de la época en general y de la industria cinematográfica en particular), por el hallazgo de cartas en que se probaría la ausencia de Musidora en partes del rodaje (algo compatible con una codirección) y por testimonios iniciales de ésta que lo confirmarían (no así unos años después, cuando pareció reivindicar su autoría con más fuerza)<sup>14</sup>. En definitiva, esta historia de las aventuras de la capitana Alegría, ferviente defensora de Don Carlos entre 1875 y 1876, merece todavía investigaciones más profundas.

La fundación en 1923 de la *Academia Cinematográfica Hispania Films* por Enrique Santos en Bilbao va a tener efectos casi inmediatos en lo que a la producción propia se refiere. Pese a los variados problemas que sobrevinieron, un grupo de alumnos continuaron empeñados en hacer cine. El primer intento fue *Un drama en Bilbao* (1923), dirigida por Alejandro Olabarria, cuyo éxito comercial fue francamente escaso, aunque se había tratado de atraer al público anunciando la participación de actores locales. Hoy en día apenas se conservan poco más de catorce minutos de película de lo que parece fue un melodrama cuyos problemas económicos se dejaron sentir desde el principio. El productor, Aureliano González, decidió volver a probar suerte con *Lolita la huérfana* (1924), encargándose él mismo de la dirección. Era otro melodrama supuestamente rebosante de emotividad del que sólo se conservan unos diez minutos. Ni siquiera llegó a estrenarse comercialmente.

Si se ha señalado ya la relevancia que para el País Vasco del primer tercio del siglo XX tiene ese triángulo político que forman el carlismo, el socialismo y el nacionalismo vasco, es porque el cine nos va a dar noticia de ello, pese a que la industria cinematográfica vasca era francamente minúscula. Su estado embrionario no impide que las tres películas mudas de ficción más importantes de la década reflejen en cierto modo esas tres distintas concepciones de la sociedad vasca. Dejando atrás la ya mencionada *Pour Don Carlos*, *Edurne, modista bilbaina* (Telesforo Gil del Espinar, 1924) fijará su mirada en el mundo obrero de un País Vasco urbano e industrial mientras que *El Mayorazgo de*

*Edurne, modista bilbaína* Euskal Herriko zinema-areto askotan estreinatzen zen (hiru hiriburuetan, baita Gernikan eta Irunen ere) eta diru-sarreak inbertitutako kapitala baino bost aldiz handiagoak izan ziren. Euskal prentsaren kritika ere nahiko atsegina izan zen filmarekin, nahiz eta bere akats batzuk ez ziren oharkabeen pasatu, askotan filmak izandako aurrekontu-zailtasunenei egotziak. Batzuek *Edurne, modista bilbaína* filmean ikusi dute historia guztian oinardekoak aurkitu dituen euskal zinemaren bide bat<sup>15</sup>. Gil del Espinarren ideia, Euskal Herri oso ugaria zen baina, aldi berean, zinematik oso ahaztuta zeukan langile klase hiritar bati kamera eskaintzea, anbizio ez batere baserritarraz hornitu zuen<sup>16</sup>.

Telesforo Gil del Espinarrek, lehen ekoizpenaren ondoren, zinemaren mundua utzi bazuen ere, bere gogo beroaren hazia argazkilari gazte bategan hazi zen: *Edurne, modista bilbaína* filmean zuzendari laguntzailea izandako Mauro Azcona-rengan. Berak eta bere anaia Victorrek Estudios Azcona ekoiztetxea sortu zuten Barakaldon. *El Mayorazgo de Basterretxe* bezalako asmo handiko proiektu bati ekin aurretik, Azcona anaiek hainbat dokumental eta publizitate-film labor filmatu zituzten 1925 eta 1928 bitartean. Aipatzekoa da azken horietako batzuk *spot* primitibo modukoak zirela, eta aldi berean hainbat produktu sustatzeko originaltasuna zutela (*Los apuros de Octavio*). Esan bezala, *El Mayorazgo de Basterretxe* izan zen Azcona anaien ekintzarik handiena. Pierre Lhande jesuitaren *Mirentxu* nobelatik abiatuta –frantsesez 1914an argitaratua eta gaztelaniara 1917an itzulia–, Esteban Muñozek XIX. mendearen erdialdean girotutako istorio baterako gidoia idatzi zuen.

3. *Edurne, modista bilbaína* (Telesforo Gil de Espinar, 1924)

**EDURNE**

**IDEAL CINEMA**  
BERMEO

El domingo 15 Marzo de 1925  
RENTENCIAMIENTO CINEMATOGRAFICO  
SESIONES  
INFANTIL: A las 3 de la tarde  
de 7 en adelante CONTINUA

1. Se proyectará una magnífica revista deportiva y de costumbres vascas, conteniendo la visita oficial al país vasco, bailes regionales, VISTAS DE LA CASA DE JUNTAS Y UNA PROCESSION DE BUENAS CEBERRADA EN GUERNICA.

2. La granísima película vasca

**EDURNE**  
MODISTA BILBAINA

(SEETE PARTES)

La película de mayor éxito de la temporada, habiendo alcanzado 12 exhibiciones en Bilbao.

EDURNE que tiene un argumento original y sugestivo ha recogido en sus cuadros todos los edificios, edificios de Vizcaya, paisajes, montañas y fábricas de la región. Aparece también la comedia de Sancho, baile de los Campos Eliseos, Campo de Fútbol de San Mamés, etc.

EDURNE es la película que recordará Vd. siempre. Su acción se desarrolla en el encantador gentileza de nuestros valles y montañas, siendo la mejor descripción del país vasco.

**LICEO DE GUERNICA**

El jueves 19 Febrero de 1925  
RENTENCIAMIENTO CINEMATOGRAFICO  
A las 6 y 9  
dos únicas sesiones extraordinarias

1. Se proyectará una magnífica revista deportiva y de costumbres vascas, conteniendo la visita oficial al país vasco, bailes regionales, VISTAS DE LA CASA DE JUNTAS Y UNA PROCESSION DE BUENAS CEBERRADA EN GUERNICA.

2. La granísima película vasca

**EDURNE**  
MODISTA BILBAINA

(SEETE PARTES)

La película de mayor éxito de la temporada, habiendo alcanzado 12 exhibiciones en Bilbao.

EDURNE que tiene un argumento original y sugestivo ha recogido en sus cuadros todos los edificios, edificios de Vizcaya, paisajes, montañas y fábricas de la región.

Aparece también la comedia de Sancho, baile de los Campos Eliseos, Campo de Fútbol de San Mamés, etc.

No dejes de ver **HIDUR- GUERNIQUES** ME es la mejor descripción del país vasco.

PRECIOS DE COSTUMBRE

**Hispania Film Bilbao**

Fotografías

*Basterretxe* (Mauro Azcona, 1928) preferirá un idealizado ambiente vasco de corte aldeano. La primera posee una palmaria impronta tradicionalista, mientras que la segunda no sería una visión ortodoxa desde el socialismo, y la tercera tampoco sería estrictamente una película nacionalista vasca. Pero sí es verdad que las dos últimas apuntan caminos en esas dos direcciones, y que eso sitúa a la raquítica producción vasca de los años 20 muy apegada a la realidad social que la rodeaba.

Telesforo Gil del Espinar era un empleado de Correos afincado en Bilbao y apasionado del mundo del cine. Sus esfuerzos por crear una mínima industria en la capital vizcaína van a dar como fruto, apenas un año después de la constitución formal de la Unión General de Trabajadores de Vizcaya, al largometraje de ficción *Edurne, modista bilbaína* (1924). Asociado con Aureliano González, gerente de Hispania Films, y a partir de una apuesta con amigos en la sociedad liberal El Sitio, Gil del Espinar se lanzó a escribir un guion que por primera vez en la historia del cine vasco iba a tener por protagonista al mundo obrero. Y esta elección no tenía nada de casual, sino que era bien consciente. El argumento de la película confirma este intento de plasmar una realidad social vasca en plena madurez y que, sin embargo, nunca antes había aparecido en las pantallas. Con algún elemento melodramático tan corriente en la época, la película se cerraba con un *happy end* que incluía boda interclasista.

*Edurne, modista bilbaína*, se estrenó en numerosas salas de cine del País Vasco (en las tres capitales y también en Gernika e Irún) y los ingresos fueron cinco veces superiores al capital invertido. La crítica en la prensa vasca fue también bastante amable con la película, si bien no pasaron desapercibidos algunos de sus defectos, a menudo atribuidos a las dificultades presupuestarias que el filme había encontrado. Algunos han visto en *Edurne, modista bilbaína* una vía del cine vasco que ha encontrado herederos a lo largo de toda su historia<sup>15</sup>. La idea de Gil del Espinar de ofrecer la cámara a una clase obrera y urbana muy abundante en el País Vasco, pero al mismo tiempo muy olvidada por el cine hasta entonces, la dotó de una ambición nada aldeana<sup>16</sup>.

Aunque Telesforo Gil del Espinar abandonó el mundo del cine tras su primera realización, la semilla de su entusiasmo creció en un joven fotógrafo que había sido ayudante de dirección en *Edurne, modista bilbaína*, Mauro Azcona. Él y su hermano Víctor crearon la productora Estudios Azcona de Barakaldo. Antes de lanzarse a un proyecto de considerables ambiciones como era *El Mayorazgo de Basterretxe*, los hermanos Azcona habían rodado varios documentales y cortometrajes publicitarios entre 1925 y 1928. Cabe destacar que alguno de estos últimos era una suerte de primitivo *spot* que poseía la originalidad de promocionar varios productos al mismo tiempo (*Los apuros de Octavio*). Como se ha dicho, la empresa de mayor envergadura en la que se aventuraron los hermanos Azcona fue *El Mayorazgo de Basterretxe*. Partiendo de la novela *Mirentxu* del jesuita Pierre Lhande, publicada en 1914 en francés y traducida al castellano en 1917, Esteban Muñoz elaboró el guion para una historia ambientada a mediados del siglo XIX.

Varios historiadores del cine han visto en esta película una nítida expresión de nacionalismo vasco. Así, Emmanuel Larraz afirma que se trata de un melodrama que exalta las virtudes de los campesinos vascos y da testimonio de la fuerza del nacionalismo vasco en aquel momento<sup>17</sup>. Ciertamente, no son pocos los datos que nos remiten a esta ideología y es indudable que la película sería inconcebible si el nacionalismo no hubiera estado bien implantado en el País Vasco a estas alturas de siglo. Los puntos de apoyo de esta teoría serían: la clara conciencia vasquista en su guion, publicidad e

Hainbat zinema-historialarik euskal nazionalismoaren adierazpen argia ikusi dute film honetan. Hala, Emmanuel Larraz-ek dio euskal nekazarien bertuteak goraiatzaren dituen eta une hartan euskal nazionalismoak zuen indarraren testigantza ematen duen melodrama bat dela<sup>17</sup>. Baike, ez dira gutxi ideologia horretara garamatzaten datuak, eta, zalantzarik gabe, filma pentsaezina izango litzateke nazionalismoa Euskal Herrian, mende hura hain aurreraturik, ondo ezarrita egon izan ez balitz. Teoria horren oinarriak honako hauek lirateke: kontzientzia euskaltzale argia gidoian, publizitatean eta tartekako tituluetan; lehen euskal nazionalismoaren maketoen aurkako jarrera; eta landa-giroaren idealizazioa, tradizioei, Jainkoarekiko fedeari eta baserriarekiko maitasunari lotua.

Aipatutako datu horiek guztiek *El Mayorazgo de Basterretxe*-k filiazio nazionalista duela pentsatzera eramane gaitzakete. Hala ere, merezi du hipotesi hori zalantzan jar zezaketen beste batzuk gogoratzea: Mauro Azconak uste zuen bere filmak «Euskal Herrian zein handik kanpo gustatu behar zuela»<sup>18</sup>, euskal giro tradizionalaren idealizazioa ez zen nazionalismoaren indarren monopolioa<sup>19</sup>, eta haren datu biografikoek ez dute pentsarazten euskal abertzaleen ideiekin hertsiki konprometitutako gizona zenik (Pasionario Erregimentuko komisario politikoa izan zen, Gerra Zibilean hango sail zinematografikoa antolatzeke, eta SESBen hil zen, 1982an<sup>20</sup>).

Espainiako Bigarren Errepublikaren sorrera Euskal Herriari estuki lotuta egon zen. Donostiako Itunak, 1930eko abuztuaren 17koak, handik kilometro gutxira, Eibarren, Bigarren Errepublika aldarrikatu zen lehen herrian, 1931ko apirilaren 14an gorenera iritsi zen bidea prestatu zuen. Hala ere, erregimen berriaren bost urteko bizitza oso gatazkatsua gertatu zen euskal lurretan. Are gehiago, erregimen hura eraisteko ahalegin handienak egin zituzten indarrek hemen aurkitu zituzten beren euskarririk sutsuenetako batzuk. Euskal hiriburuek bozkariozko adierazpenekin hartu zuten: sozialistak, errepublikanoak eta nazionalistak nahasian, etorkizunari buruzko oso ideia desberdinekin. Indar politiko horietako bakoitzak erregimen berriari ikusi nahi izan zuen bere irrika politikoak berehala lortuko zirela, nahiz eta sarritan bateraezinak izan. Laster iritsi ziren desengainuak<sup>21</sup>.

## EUZKADI (1933) ETA BESTE DOKUMENTAL BATZUK

Testuinguru zalapartatsu horretan sortu zen euskal film bati buruzko xehetasunak emango ditugu, garai honetaz aritzeko. Hainbat arrazoik justifikatzen dute arreta berezi hori; *Euzkadi*, Teodoro Ernardorenarena, aurrekari argia da Gerra Zibileko euskal propaganda nazionalistaren zinemari dagokionez, eta Errepublika garaian borroka ideologikoaren tresna kontziente gisa ekoiztako lehen film luzea ere bada. Hain eduki politiko handiko pelikula baten sorrera ere gertaera politikoen ondorio da. Teodoro Ernardorenak berak Santos Zunzunegiri kontatu zionez, guztiaren jatorrian, 1933ko Aberri Egunaren ospakizuna egon zen. Espero zen elkarretaritze nazionalista handiaren testigantza bizia eta ukaezina lortzea zen kontua<sup>22</sup>. Filma, bere alderdiaren laguntza ekonomikoari



5. Teodoro Ernardorena irratian, 1935.



4. *El Mayorazgo de Basterretxe* (Mauro Azcona, 1928)

5. Teodoro Ernardorena en la radio, 1935.

intertítulos; el antimaketismo característico del primer nacionalismo vasco; y la idealización del ambiente rural asociado a las tradiciones, la fe en Dios y el amor al caserío.

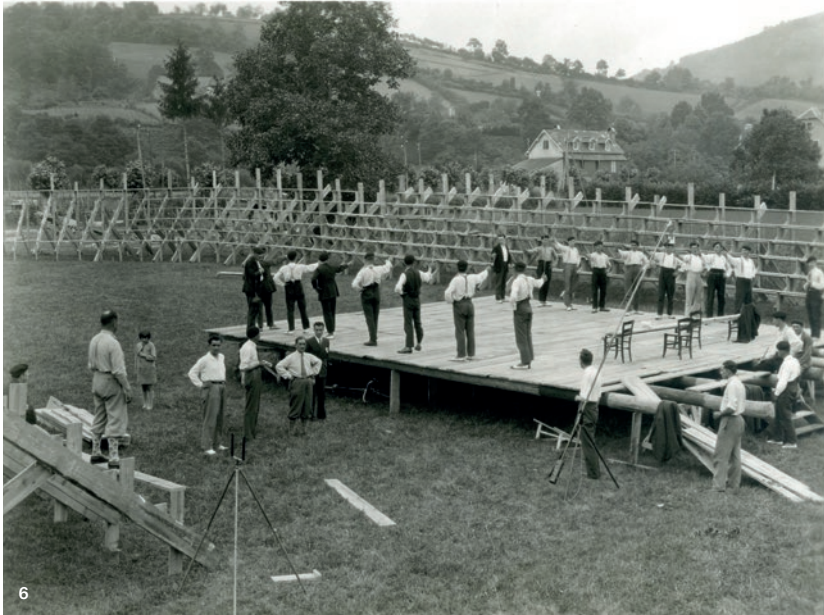
Todos los datos apuntados podrían llevarnos, efectivamente, a pensar en la filiación nacionalista de *El Mayorazgo de Basterretxe*. No obstante, vale la pena recordar algunos otros que podrían cuestionar tal hipótesis: Mauro Azcona creía que su película «tenía que gustar tanto en el País Vasco como fuera de él»<sup>18</sup>; la idealización del ambiente vasco tradicional no era monopolio de las fuerzas del nacionalismo<sup>19</sup>; y los datos biográficos disponibles sobre él no invitan a pensar que fuera un hombre comprometido estrechamente con el ideario nacionalista vasco (fue comisario político del Regimiento Pasionario para organizar su sección cinematográfica durante la Guerra Civil y murió en la URSS en 1982<sup>20</sup>).

El nacimiento de la Segunda República española estuvo íntimamente ligado al País Vasco. El Pacto de San Sebastián del 17 de agosto de 1930 había preparado un camino que llegaría a su culminación el 14 de abril de 1931 a no muchos kilómetros de allí, en Eibar, primera localidad donde se proclamó la Segunda República.

No obstante, el lustro de vida del nuevo régimen será altamente conflictivo en tierras vascas. Es más, las fuerzas que más empeño pusieron en derribarlo encontraron aquí algunos de sus más ardientes apoyos. Las capitales vascas lo habían recibido con manifestaciones de júbilo en las que se mezclaban socialistas, republicanos y nacionalistas que albergaban ideas muy distintas respecto al futuro. Cada una de estas fuerzas políticas quiso ver en el nuevo régimen la inmediata consecución de sus anhelos políticos, que, sin embargo, eran a menudo incompatibles. Pronto llegaron las decepciones<sup>21</sup>.

## EUZKADI (1933) Y OTROS DOCUMENTALES

En este bullicioso contexto nace una película vasca en la que nos detendremos con detalle para este período. Varias razones justifican esta especial atención; *Euzkadi*, de Teodoro Ernardorena, constituye un claro antecedente respecto al cine de propaganda nacionalista vasca de la Guerra Civil, y es también el primer largometraje producido durante la República como instrumento consciente de combate ideológico. El nacimiento de una película de tan alto contenido político es igualmente fruto de acontecimientos políticos. Según relató el propio Teodoro Ernardorena a Santos Zunzunegui, la celebración del *Aberri Eguna* de 1933 estuvo en el origen de todo. Se trataba de obtener un testimonio vivo e irrefutable de la gran concentración nacionalista que se esperaba<sup>22</sup>. La película obedecía más a una férrea voluntad personal de su director que a un apoyo económico de su partido. El papel del *Gipuzko Buru Batzar* se limitó a un patrocinio nominal, y resulta evidente que al principio el PNV fue incapaz de ver el interés propagandístico que la cinta podía tener. Ernardorena, de profesión dentista, tuvo que hacer frente



6. *Au Pays des Basques*  
(Maurice Champreaux,  
1930)

baino gehiago, zuzendariaren borondate pertsonal sutuari zor zitzaion. Gipuzko Buru Batzarraren papera babes nominal batera mugatu zen, eta begien bistakoa da hasieran EAJ ez zela gauza izan filmak izan zezakeen propaganda-interesa ikusteko. Ernardorenak, lanbidez dentista, bere baliabide propioekin egin behar izan zien aurre gastu guztiei. Alde horretatik, proiektua, oro har, ekimen pribatua baino ez zen izan, nahiz eta islatu nahi izan zuen *dokumentu-errealitatea* EAJren ikuspegiarekin guztiz bat zetorren ikuspegi baten ondorio izan. Komertzialki, *Euzkadi* Donostian estreinatu zen, 1933ko abenduaren 22an. Prentsa nazionalistak gogo biziz hartu zuen filma. Dokumentala eta egia uztartuz, *El Día* egunkari nazionalistak honela laburbildu zuen: «*Euzkadi es Euzkadi*»<sup>23</sup>. Hala ere, Teodoro Ernardorenaren abenturak ez zuen ez ondorengorik ez erreplikarik izan Errepublikak artean bizirik iraungo zuen bi urteetan. Euskal Herrian gerraren azken hilabeteak iritsi zirenean, EAJk, Euzkadiko Gobernu autonomoaren alderdi nagusiak, propagandarako makineria jarri ahal izan zuen martxan zinemaren bitartez, Ernardorenak jorratutako gai batzuk berriro hartuz, hiru urte lehenago etenda geratu zen bide ireki hartatik.

Labur-labur bada ere, aipatzekoak dira zinema soinudunerako trantsizio-urteetan agertu ziren beste titulu batzuk, arrazoi bategatik edo besteagatik hemen aztertzen ari garenerako interesa dutenak. Maurice Champreaux-en *Au Pays des Basques* (1930) filmak, batez ere landa-eremuetan filmatuak, euskarazko elkarrizketak erregistratu zituen lehen filma izatearen meritua du, eta euskal gaiei buruzko geroko beste dokumental batzuetarako iturria izan zen<sup>24</sup>.

Tokiko albistegiaren adibide ona dira *Reportajes Mezquiriz de última hora* (*Azken orduko Mezquiriz erreportajeak*); Bilbon bizi zen Miguel Mezquiriz tafallarrak 1935ean eginak, Gerra Zibilean bere kamera matxinatutako indarren zerbitzura jarriarik. Azkenik, 36ko maiatzean *Sinfonía vasca* estreinatu zen, Adolf Trotz-ek zuzendua eta José Luis Durok ekoitzia. Azken

a todos los gastos con sus propios recursos. En este sentido, el proyecto en su conjunto no fue sino una iniciativa privada, por mucho que la realidad *documental* que trató de plasmar obedeciera a una visión perfectamente ajustada a la del PNV.

*Euzkadi* se estrenó comercialmente en Donostia, el 22 de diciembre de 1933. La prensa nacionalista acogió el filme con entusiasmo. Asociando documental con verdad, el periódico nacionalista *El Día* resumió: «*Euzkadi es Euzkadi*»<sup>23</sup>. Aun así, la aventura de Teodoro Hernandorena no tuvo ni descendencia ni réplica en los dos años que aún sobreviviría la República. Sólo llegados los últimos meses de la guerra en el País Vasco, el PNV, principal partido del Gobierno autónomo de Euzkadi, pudo poner en marcha una maquinaria propagandística a través del cine que retomaba algunos de los temas abordados por Ernardorena en una vía abierta que había quedado en suspenso tres años antes.

Cabe hacer mención, por breve que esta sea, de algunos otros títulos que se ubican en los años de transición al cine sonoro y que tienen por una u otra razón interés para lo que aquí nos ocupa. *Au Pays des Basques* (1930) de Maurice Champreaux, con localizaciones principalmente rurales, tiene el mérito de ser la primera película que registró diálogos en euskera y de haber servido como mina para otros documentales posteriores sobre temas vascos<sup>24</sup>. Los *Reportajes Mezquiriz de última hora* constituyen en 1935 un buen ejemplo de noticiario local realizado por el tafallés afincado en Bilbao Miguel Mezquiriz, que durante la Guerra Civil pondrá su cámara al servicio de las fuerzas sublevadas. Finalmente, en mayo del 36 se estrenó *Sinfonía vasca*, dirigida por Adolf Trotz y producida por José Luis Duro, de cuya filiación nacionalista se ha dudado abundantemente hasta que el historiador Santiago de Pablo concluyó que, sin serlo, su idealización vasquista sí podía servir, años después, a los intereses del PNV del exilio<sup>25</sup>. La película se había dado por desaparecida hasta que el investigador Andoni Elezcano halló una copia en la Filmoteca Española en 2013<sup>26</sup>.

## EL CINE DE PROPAGANDA DE LA GUERRA CIVIL

La Guerra Civil en el País Vasco adquirió características únicas en la zona republicana. Si bien el período en el que ciertas peculiaridades tomaron cuerpo no fue muy largo, sí que cabe hablar de diferencias profundas con otras zonas en lucha contra el fascismo tras el 18 de julio de 1936, cuando los sublevados trataron de derribar por las armas la democracia que representaba la Segunda República. El profesor José Luis de la Granja ha señalado cuatro aspectos en los que se hacen patentes, sobre todo tras la formación del primer Gobierno Vasco de la historia en octubre de 1936<sup>27</sup>. Todos ellos nos pueden ayudar a comprender el panorama cinematográfico que se planteó en tierras vascas: respeto a la Iglesia y guerra de católicos contra católicos; ausencia de revolución social; mayor pluralismo político que en otras zonas bajo legalidad republicana; y una justicia de excepción moderada. Resulta absolutamente relevante el hecho de que el partido político que asumió el liderazgo de la lucha contra los sublevados (PNV) lo hiciera, no tanto por fidelidad a la República española, sino porque era ésta la que había aprobado el Estatuto de Autonomía (octubre de 1936), imposible con las derechas en el poder, tal y como habían demostrado las experiencias anteriores. En realidad, cada una de las peculiaridades apuntada encuentra básicamente su reflejo en la propia naturaleza política del Partido Nacionalista Vasco:

honen filiazio nazionalistaz zalantza ugari izan dira, harik eta Santiago de Pablo historialariak ondorioztatu zuen arte, hala izan gabe, haren idealizazio euskaltzaleak balio zezakeela, urte batzuk geroago, erbesteko EAJren interesetarako<sup>25</sup>. Filma desagertutzat eman zen harik eta Andoni Elezcano ikertzaileak, 2013an, Espainiako Filmategian kopia bat aurkitu zuen arte<sup>26</sup>.

## GERRA ZIBILEKO PROPAGANDA-ZINEMA

Euskal Herriko Gerra Zibilak ezaugarri paregabeak hartu zituen eremu errepublikarrean. Bereztasun batzuk mamitu ziren aldia oso luzea izan ez bazen ere, beste eremu batzuekiko desberdintasun sakonak zeudela esan daiteke, 1936ko uztailaren 18an matxinatuak Bigarren Errepublika ordezkatzeko zuten demokrazia armaz eraisten saiatu zirenen faxismoaren aurkako borrokan. Jose Luis de la Granja irakasleak bereztasun horiek ageriko ziren lau alderdi nabarmendu ditu, batez ere 1936ko urriaren historiako lehen Eusko Jaurlaritza osatu ondoren<sup>27</sup>. Horiek guztiak lagun diezagukete euskal lurraldeetan planteatu zen panorama zinematografikoa ulertzen: Elizarekiko errespetua eta katolikoen gerra katolikoen aurka; iraultza sozialik ez izatea; aniztasun politiko handiagoa, legeria errepublikarraren mende zeuden beste eremu batzuetan baino; eta salbuespenezko justizia moderatua. Guztiz garrantzitsua da matxinatuen aurkako borrokaren lidergoa hartu zuen alderdi politikoak (EAJ) hori egin izana, ez hainbeste Espainiako Errepublikarekiko leialtasunagatik, baizik eta hark onartu zelako Autonomia Estatutua (1936ko urriaren), eskuindarrak boterean izanik ezinezkoa baitzen, aurreko esperientziak erakutsi zuten bezala. Egia esan, aipatutako bereztasun bakoitzak, funtsean, Euzko Alderdi Jeltzalearen izaera politikoan du bere isla: katolikoak ziren jatorriz alderdi gisa, eta XIX. mendearen amaierako izaera kontserbadore eta antikapitalistak bilakaera nabarmena izan zuen demokrazia kristau eta liberalaren postulatuaren onartze aldera (horrek gerra humanizatze ahalegina ere azalduko luke).

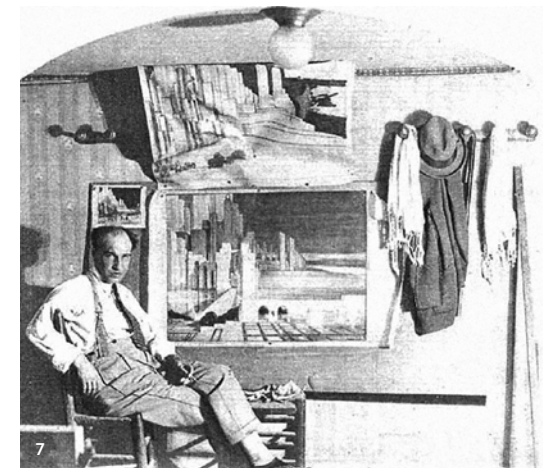
Eusko Jaurlaritzaren jardunak bederatzita hilabete eskas baino ez zuen iraun bere kontrolpean zeukan lurraldean. Hala ere, ez litzateke ahaztu behar Gobernu autonomoaren lanak ez zirela amaitu Bizkaia frankisten eskuetan erori zenean, baizik eta Espainiako Gerra Zibila amaitu arte luzatu zirela, baita erbestean ere. Are gehiago, euskal zinema-propagandaren proiekturik garrantzitsuenak Bilbo erori ondoren sortu ziren. Santiago de Pablo Euskal Herriko Unibertsitateko irakaslearen ikerketak aurrerapauso itzela izan dira gaiari buruz dugun ezagutzan. Komeni ere komeni da hemen azpimarratzea, etorkizuneko edozein ikerketa haren irakaskuntzen zordun izango baita, batez ere bere *Tierra sin paz* [Bakerik gabeko lurra] (2006) lana argitaratu zenetik, eta, jakina, ondorengo ildoak ere horren zordun dira. Propagandarako ahalegina esandakoa baino askoz ere garrantzitsuagoa izan zen, eta ekimen horretatik sortutako, bukatuta egon ala ez, film eta erreportajeen zerrenda batek lehen ideia bat eskain dezake: *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* (1937), *Semana Santa en Bilbao* [Aste Santua Bilbon] (1937), *Guernika* (1937), *Elai-Alai* (1938), *Euzko Deya* (1938). Bestalde, amaitu gabe edo osatu gabe bide daude: *Euzkadi y su primer Gobierno I y II* [Euzkadi eta bere lehen Jaurlaritza I eta II], *La guerra en Euzkadi. Su organización militar I, II y III* [Gerra Euskadin. Orduko antolaketa militarra I, II eta III], *Gobierno Euskadi. Asistencia social I, II y III, Sanidad militar (1ª y 2ª parte)* [Euskadiko Gobernuaren Gizarte-laguntza I, II eta III, Osasun militarra (1. eta 2. zatia)]<sup>28</sup>.

eran católicos desde sus orígenes como partido, y su carácter conservador y anticapitalista de finales del siglo XIX había evolucionado notablemente hacia una aceptación de postulados de la democracia cristiana y liberal (lo que también explicaría su intento de humanizar la guerra).

La actuación del Gobierno Vasco en el territorio bajo su control apenas duró nueve meses. Sin embargo, no debería olvidarse que las labores del Gobierno autónomo no se extinguieron con la caída de Vizcaya en manos franquistas, sino que se prolongaron en el tiempo hasta el final de la Guerra Civil española e incluso en el exilio. Es más, los más importantes proyectos de la propaganda cinematográfica vasca se fraguaron cuando ya Bilbao había caído. Las investigaciones del profesor de la Universidad del País Vasco Santiago de Pablo han supuesto un extraordinario paso adelante en nuestros conocimientos sobre el tema. Conviene subrayarlo aquí, puesto que cualquier estudio futuro será deudor de sus enseñanzas, sobre todo a partir de la publicación de su obra *Tierra sin paz* (2006); y, desde luego, también lo son las líneas que siguen.

El esfuerzo propagandístico fue mucho más importante de lo que se había afirmado, y un listado de las películas y reportajes surgidos de esta iniciativa, acabados o no, puede ofrecer una primera idea: *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* (1937), *Semana Santa en Bilbao* (1937), *Guernika* (1937), *Elai-Alai* (1938), *Euzko Deya* (1938). Por otra parte, estarían inacabados o incompletos: *Euzkadi y su primer Gobierno I y II*, *La guerra en Euzkadi. Su organización militar I, II y III*, *Gobierno Euskadi. Asistencia social I, II y III, Sanidad militar (1ª y 2ª parte)*<sup>28</sup>.

Algunos de los protagonistas de este esfuerzo fueron: Manuel Irujo (PNV), Nemesio Sobrevila (director), Eduardo Díaz de Mendibil (PNV), Petiot (operador), José María Beltrán (operador) y Agustín Ugartechea (cineasta amateur y miembro del PNV). El principal responsable fue el arquitecto y director Nemesio Sobrevila, que había despuntado a finales de los años 20 con dos películas francamente originales: *Al Hollywood madrileño* (1927) y *El sexto sentido* (1929). Abandonó su residencia de Biarritz en marzo de 1937 para ponerse manos a la obra. Se desconoce la adscripción política exacta del director de *Guernika*; sin embargo, sí quiso colaborar con sus conocimientos



7. Nemesio Sobrevila, 1937.

Ahalegin horren protagonistetako batzuk honako hauek izan ziren: Manuel Irujo (EAJ), Nemesio Sobrevila (zuzendaria), Eduardo Díaz de Mendibil (EAJ), Petiot (operadorea), José María Beltrán (operadorea) eta Agustín Ugartetxea (zinemagile amateurra eta EAJko kidea). Arduradun nagusia Nemesio Sobrevila arkitekto eta zuzendaria izan zen, 20ko hamarkadaren amaieran bi film benetan originalekin nabarmendu zena: *Al Hollywood madrileño* (1927) eta *El sexto sentido* (1929). 1937ko martxoan Biarritzeko bizilekua utzi, eta lanari ekin zion. Ez dakigu Gernikako zuzendariaren atxikipen politiko zehatza, baina kausa antifaxistan lagundu nahi izan zuen bere ezagutzekin<sup>29</sup>. 1937. urtearen erdialdean, abian jarri zen Eusko Jaurlaritzako Propaganda Saileko Kabinete Zinematografikoa: handik aurrera, bi egoitza berri izango zituen (Paris etaartzelona), eta Bilbokoa galdu zuen, erortzeko zorian baitzen ordurako. Helburua zen, batez ere *Guernika* [sic] film dokumentalari esker, Europak nazien bonbardaketaren berri izatea eta gerraren izugarrikeria pantailetan ikustea. Ikus zezaten kultura katolikoa errespetatzen zuen eta ordenako alderdi batek iraultza sozialik gabe gobernatzen zuen herri bereizi baten aurkako eraso hura. Eta hori egin zen Bilbo jada erorita zegoen arren, eta filmen helburua atzerriratutako euskaldunentzako nazioarteko elkartasuna bultzatzea besterik ez zen. Eusko Jaurlaritzakartzelona eta Paristik zinema-propagandarako talde bat sortzeko egin zuen ahalegina uste baino askoz handiagoa izan zen. Lan-talde murrizta izan zen, oso aktiboa bere lanean, eta nazioarteko testuingurura egokitutako filmak egiteko talentua bazuena. Guztiek erbestearen zigorrak ordaindu zuten Euzkadi eta Espainiako Errepublikarekiko konpromisoa. Hain zuzen ere, Sobrevila amorraturik atera zen lan-taldetik, Jose Antonio Agirre lehendakariari egindako erasoan eta Eusko Jaurlaritzak bere filmei buruz izan zuen jokabide orokorrarekiko haserrearen ondoren. Irrotasun ideologikoak eta liderrarekiko leialtasunak, gerraren amaieran Agirrek Euskaldunen Emigratio Zerbitzuen buru izendatu zuen Julio Jauregiren (EAJ) erantzun sendoa eragin zuten: berak ez zuen bere bermea emango Sobrevila Txilerantz ontziratzeke, eta herritar espainiar gisa eskaera Espainiar Errefuxiatuak Ebakuatzeko Zerbitzuari (SERE) egitera gonbidatu zuen<sup>30</sup>. Hala ere, azkenean Txilera joatea lortu zuen, Eduardo Díaz de Mendibil eta Concepción Zاراcondegui senar-emazte gazteekin batera. Elkarrekin abiatu ziren, 1939ko uztailaren 15ean, La Pallice-tik (La Rochelle) Valparaisora<sup>31</sup>. Gero, Venezuelara aldatu zen Sobrevila, Txilen ez baitzuen gustuko lanik aurkitu. Geroago, Argentinan bizi izan zen, eta azkenik Euskal Herrira (Donostia) itzuli, eta bertan hil zen, 1969an. Ez zuen zinema gehiagorik egin.

Bost izan ziren Euskal Herriko gerrarako propaganda frankistaren zinemaren adibide nagusiak. *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937), FET y de las JONSek (Ofentsiba Nazional-Sindikalistako Batzarren Espainiako Falange Tradizionalistak) ekoitzia, propaganda oldarkorra, amorratua, iraingarria. Kontakizunaren zatirik handienaren filiazio karlistak ez zuen barkatu euskal nazionalismoaren traizioa, *piztiaren* aliatua egina baitzen. Begien bistakoa da filmaren katolizismoa faltsua zela: elizak suntsitu izanaren irudiak agertzen ziren, ikusleak ikus zezan Euskal Herrian ere antiklerikalismoa nahierara zebilela. *Bilbao para España* (1937), Cifesak ekoitzia, oldarkortasun apur bat gutxiago du hizkuntzaren erabileran, baina manikeismotik tanta bat ere ez. Kamerak Bilborako bidean aurkitzen zituen txikizio ugariak *marxismo suntsitzaiak* eraginak ziren. Euskal separatistek beren zaurituak abandonatzen zituzten, hildakoak lurperatu gabe, eta haurrak eta zaharrak *fardelek balira bezala* sartzen zituzten itsasontzietan, ebakuatzeko. Aldiz, Espainiako soldaduek zaurituak artatzen dituzte, hildakoak lurperatzen, eta



8. *Guernika* (Nemesio Sobrevila, 1937)

a la causa antifascista<sup>29</sup>. A mediados del año 1937 habría echado a andar el Gabinete Cinematográfico de la Sección de Propaganda del Gobierno Vasco, que tendría a partir de ahora dos nuevas sedes (París y Barcelona) y perdería la de Bilbao, cuya caída era inminente. Se persiguió que, gracias sobre todo a la película documental *Guernika*, Europa supiera del bombardeo nazi contra la ciudad vasca, que viera en las pantallas el horror de la guerra. Que se viera el ataque a un pueblo diferenciado que respetaba el culto católico, en el que un partido de orden gobernaba sin revolución social de por medio. Y esto se hizo pese a que Bilbao ya había caído, y las películas sólo pretendían favorecer la solidaridad internacional para los vascos expatriados. El esfuerzo del Gobierno Vasco por crear un equipo de propaganda cinematográfica desde Barcelona y París fue mucho más grande de lo que se creía. Fue un equipo corto en personal, extraordinariamente activo en su trabajo y no carente de talento para hacer películas adecuadas al contexto internacional. Todos ellos pagaron con el exilio su compromiso con Euzkadi y la República española. Concretamente, Sobrevila tuvo una salida del equipo francamente airada tras sus ataques al *lehendakari* José Antonio Aguirre y su enfado con la actuación general del Gobierno Vasco con respecto a sus películas. La firmeza ideológica y la fidelidad al líder hicieron que la contestación de Julio Jauregui (PNV), que al final de la guerra había sido nombrado por Aguirre Jefe de los Servicios de Emigración de los vascos, fuera contundente: él no daría su aval para el embarque de Sobrevila hacia Chile y le invitaba a hacer la petición como ciudadano español al SERE (Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles)<sup>30</sup>. No obstante, logró finalmente embarcar hacia Chile junto a su familia y un joven matrimonio, Eduardo Díaz de Mendibil y Concepción Zاراcondegui. Partieron juntos desde La Pallice (La Rochelle) el 15 de julio de 1939 rumbo a Valparaíso<sup>31</sup>. De Chile, Sobrevila pasó a Venezuela, al no encontrar allí ningún trabajo de su gusto. Más tarde vivió en Argentina, para terminar volviendo al País Vasco (San Sebastián), donde murió en 1969. Nunca volvió a hacer cine.



haur eta zahar gosetiei jaten ematen diete. Miguel Mezquiriz-en *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación* [Bilbo, askapenaren bigarren urteurrenean] filmean (1939), gauza bera dugu, baina gerra irabazi behararen presiorik gabe, ordurako gerra irabazita baitzegoen. Galtzaileei ez zitzaion ahaztuko. Francok Labe Garaietako langileei hitz egiten die engainatuak izan direla esateko. Erregimena gerra-garaipenaren oroitzapen biziaren gainean kokatzen da. Azkenik, bi adibidek Nafarroa bihurtu zuten erabateko protagonista, kausa frankistarekiko atxikimenduari esker: *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (1937) eta *Los conquistadores del Norte* (1937).

Euskal erretagoardia frankistan, Donostian zehazki, *Celuloides cómicos* izeneko film labur komiko batzuk ere filmatu ziren. Salbuespena dira, propaganda politikoak monopolizatutako erretagoardiako zinema frankistaren arauarekiko. Jardiel Poncelak, filmean egileak, irudian baino gehiago hitzaren boterean oinarritutako ariketa zinematografikoak eraiki zituen. Haren diskurtsoak, ia beti berak irakurriak, eusten diote narrazioaren pisuari eta ikusizko diskurtso landuagoa sortzeko ezintasun materialetatik eratorritako gabeziak ordeztzen dituzte. Nolanahi ere, egileak estimu handian izan zituen beti zinemaren munduari berak egindako ekarpenak<sup>32</sup>.

Cinco fueron los principales ejemplos del cine de propaganda franquista para la guerra en el País Vasco. *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937), producida por FET y las JONS, propaganda agresiva, rabiosa, insultante. La filiación carlista de la mayor parte de la narración no perdonó la traición del nacionalismo vasco, aliado con *la fiera*. Su catolicismo era evidentemente falso: se mostraban imágenes de destrucción de iglesias para que el espectador viera que también en el País Vasco el anticlericalismo campaba a sus anchas. *Bilbao para España* (1937), producida por Cifesa, pierde algo de agresividad en la utilización del lenguaje, pero ni una gota de maniqueísmo. Los numerosos destrozos que la cámara encuentra en su avance hacia Bilbo han sido causados por el *marxismo destructor*. Los separatistas vascos abandonan a sus heridos, no dan sepultura a sus muertos y meten *como fardos* a niños y ancianos en barcos para evacuarlos. En cambio, los soldados de España atienden a los heridos, entierran a los muertos y dan de comer a los hambrientos niños y ancianos. En *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación* (1939), de Miguel Mezquiriz, hay más de lo mismo, pero ya sin la presión de tener que ganar la guerra, porque la guerra ya había sido ganada. A los perdedores no se les iba a olvidar. Franco habla a los obreros de Altos Hornos para decirles que han sido engañados. El régimen se instala sobre el recuerdo vivo de la victoria en la guerra. Finalmente, dos ejemplos convirtieron a Navarra en la protagonista absoluta gracias a su adhesión a la causa franquista: *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (1937) y *Los conquistadores del Norte* (1937).

En la retaguardia franquista vasca, en concreto en San Sebastián, se filmaron también algunos cortometrajes cómicos titulados *Celuloides cómicos*. Son la excepción a la norma del cine franquista de retaguardia monopolizado por la propaganda política. Su autor, Jardiel Poncela, construye unos ejercicios cinematográficos basados más en el poder de la palabra que en el de la imagen. Sus discursos, casi siempre leídos por él mismo, son los que soportan el peso de la narración y suplen las carencias derivadas de las imposibilidades materiales de proporcionar igualmente un discurso visual más elaborado. En todo caso, el autor tuvo siempre en alta estima sus aportaciones al mundo del cine<sup>32</sup>.

## Frankismoko basamortutik piztuerara

Errepublikaren erabateko porrotaren ondorio nagusietako bat diktadura luze eta odoltsu bat ezartzea izan zen, Julián Casanova historialariak «bake ez-zibil luzea» deiturikoa<sup>33</sup>. Eusko Jauriaritzan erantzukizunak izan zituztenei erbestea, kartzela edo heriotza ekarri zien. Hitz egin dugu gerra osteko euskal propaganda zinematografikoaren arduradunen patuaz. Hurrengo hiru hamarkadetan, Eusko Jauriaritzak erbestean hartu zituen arlo honetako ekimen bakarrak gerra garaian egindako material sakabanatuak berreskuratzen saiatzera mugatu ziren<sup>34</sup>. Manuel de Irujo eta Eduardo Díaz de Mendibilek ohiko tratua izaten jarraitu zuten, adiskidetasun harreman sendoei esker. Lehenak bigarrenari 1940ko apirilean idatzitako gutun bat oso argigarria gertzen da orain:

«Gerrari buruz hemen bezainbeste dakizue hor (Valparaiso, Txile). Eta Espainiatik egiazko gauza bakarra da kartzelek beteta jarraitzen dutela, jendea marmarrean, atzerriko lagunarte txikietan monarkiaz eta diktadura militarraz hizketan, Falangea buruzagi gisa agintzen. Karlistak erabat ilunduta eta dagoeneko konspiratzen, gose handia jare eginik, alemanak eta italiarrak negozioen, komunikazioen, poliziaren eta abarren aginpidean... Gerrak Francori eusten dio. Eta gerrak akabatuko du, lehenago bere politikaren baldarkeriak garbitzen ez badu. Baina espero izatekoa da Franco izatea, gerra bezala, denbora luzean<sup>35</sup>.»

Eta halaxe gertatu: bai Francok bai gerrak luze iraun zuten. Hala ere, II. Mundu Gerraren amaierak (1945) ez zuen erregimen frankista erortzea ekarri, politikari nafarrak, gerra garaian euskal buruzagi nazionalista balioko eta aktiboenetako hark, aurreikusitako bezala. Bere politika baldarraren ondorioz ere ez zen Franco erori. Diplomazia aldetik ardatzeko indarrekin lerokatu arren, gerran sartu ez bazen, ez zen izan, historiografia frankistak sinetsarazi nahi izan zuen bezala, Francok Hitlerrekin 1940ko urriaren 23an Hendaian egindako bileran egin zuen euste-maniobra trebearen ondorioz<sup>36</sup>. Espainia lehenik «neutral» eta gero «gerran ez parte-hartzaile» deklaratu bazen, premia hutsagatik izan zen. Francok Afrika iparraldean zituen asmo kolonial neurrigabeek ez zeuden parekatuik fronte ezberdinetan aldeko egoera zeukan alderdi faxistari eman ziezaiokeen laguntza militarrekin.

Espainiak, Gerra Zibilaren amaieratik II. Mundu Gerraren amaierara arte, hegemonia nazional-sindikalistaren aroa deitu izan dena zeharkatu zuen, hau da, Estatu faxista bat sortzeko saiakera, proiektu falangista inposatuz eta erregimenaren jarduera-eremu zabaletan FETen (Espainiako Falange Tradizionalistaren) nonahikotasunaren bidez<sup>37</sup>. Zinematografia Sail Nazionalaren sorrera (1938) paradigmaticoa da: «Francoren buruzagitza egiatan ezarri, eta Estatu Berriaren oinarri faxistak irakatsi nahi zituen zinema ofizial bat ekoizteari ekin zioten<sup>38</sup>». Abian jarri zen egitura burokratiko errepresiboaren xedea kontrol-mekanismoak ezartzea izan zen (zuzeneko zentsura, gidioak gainbegiratzea, nahitaezko bikoizketa, filmatzeko baimenak edo erakusteko lizentziak), paternalismoa eta autarkia nagusi ziren

## Del desierto del franquismo a los despertares

La derrota sin paliativos de la República tuvo como una de sus principales consecuencias la instalación de una larga y sangrienta dictadura que el historiador Julián Casanova ha denominado «la larga paz incivil»<sup>33</sup>. Para quienes tuvieron responsabilidades en el Gobierno Vasco, significó el exilio, la cárcel o la muerte. Ya hemos hablado del destino, tras la guerra, de los responsables de la propaganda cinematográfica vasca. Durante las próximas tres décadas las únicas iniciativas en esta materia, tomadas por el Gobierno Vasco en el exilio, se limitaron a tratar de recuperar los desperdigados materiales realizados durante la guerra<sup>34</sup>. Manuel de Irujo y Eduardo Díaz de Mendibil continuaron teniendo un trato habitual en virtud de sus fuertes lazos de amistad. Una carta del primero al segundo en abril de 1940 se revela ahora como francamente clarividente:

«De la guerra saben ustedes ahí (Valparaíso, Chile) tanto como aquí. Y de España lo único efectivo es que continúan las cárceles llenas, las gentes murmurando, los corrillos en el extranjero hablando de monarquía y de dictadura militar, Falange mandando en jefe. Los carlistas totalmente oscurecidos y conspirando ya, mucha hambre suelta, alemanes e italianos con las riendas de los negocios, comunicaciones y policía, etc... La guerra mantiene a Franco. La guerra acabará con él, si antes no lo liquida la torpeza de su política. Pero, lo regular es que, tengamos Franco, como guerra, para rato»<sup>35</sup>.

Hubo, en efecto, Franco y guerra para rato. Sin embargo, el final de la II Guerra Mundial (1945) no propició la caída del régimen franquista, como preveía el político navarro, uno de los más válidos y activos líderes nacionalistas vascos durante la guerra. Franco tampoco cayó por su torpe política. Pese a su alineamiento diplomático con las fuerzas del Eje, la no entrada en la guerra no se debió, como quiso hacer creer la historiografía franquista, a la hábil maniobra de contención que habría llevado a cabo Franco en su reunión con Hitler en Hendaya el 23 de octubre de 1940<sup>36</sup>. Si España se había declarado primero «neutral» y luego «no beligerante», fue por pura necesidad. Las desorbitadas aspiraciones coloniales de Franco en el norte de África no guardaban relación con el apoyo militar que podía prestar a un bando fascista que encaraba una situación favorable en los distintos frentes.

España atravesó, desde el final de la Guerra Civil hasta el final de la II Guerra Mundial, lo que se ha denominado la etapa de hegemonía nacional-sindicalista, es decir, el intento de creación de un Estado fascista a través de la imposición del proyecto falangista y de la omnipresencia de FET en amplias esferas de actividad del régimen<sup>37</sup>. La creación del Departamento Nacional de Cinematografía en 1938 es paradigmática: se emprendió la producción de un cine oficial que pretendía «establecer efectivamente la jefatura de Franco, además de aleccionar sobre las bases fascistas del Nuevo Estado»<sup>38</sup>. El represivo entramado burocrático que se pondrá en marcha tendrá por misión el establecimiento de mecanismos de control (censura directa, supervisión de guiones, doblaje obligatorio, permisos de rodaje o licencias de exhibición) combinados paternalista y autárquicamente con una serie de mecanismos de protección<sup>39</sup>.

babes-mekanismo batzuekin uztarturik<sup>39</sup>. Jakina, horrelako zinema baterako hizkuntza posible bakarra gaztelania zen. Garaiko benetako kultur eremu horren adibide adierazgarrietako bat euskal zinema izan zen: besterik gabe, garai mutuko eta soinuaren lehen hamarkadako euskal zinema ekoizpen berez txikia ia hutsera murriztu zen.

Hala eta guztiz ere, berrogeita hamarreko hamarkadan zinemarekiko gero eta interes handiagoa sortu zen: erakusketa-aretoak ugaritu egin ziren, zinema-aldizkari berriak agertu ziren, zine-klubak ugaltu ziren eta, besteak beste, Donostiako Zinemaldia (1953) sortu zen merkatari ausarten talde baten ekimenez, udako denboraldia luzatzeko eta zinemaren argumentuarekin Donostia sustatzeko asmotan. Hamar fundatzaileei ez zaie garrantzirik kendu behar —lehen edizioan Informazio eta Turismo Ministerioaren laguntza txikia eta jokabide permisiboa izan zuten—, baina azpimarratu beharra dago diktadura frankistak 1954tik aurrera egin zuen fagozitate<sup>40</sup>. Denborak aurrera egin ahala, Zinemaldiak gizartearen bide paraleloa egin zuen, demokratizatu egin zen, tentsioak eta gorabeherak izanik ere. Joerak sendotu eta berezitasunak sortu ziren: aipagarrienetako bat, zalantzarik gabe, euskal zinemaren industriarekin harreman pribilegiatua izatea<sup>41</sup>. Bere 70. urteurrena beteta, munduko garrantzitsuenetako bat da, Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films erakundeak bermatua, film luzeetarako hamabost lehiakor eta ez-espezializatuen artean. 180.000 ikusle inguru biltzen ditu urtero, mila kazetari baino gehiago eta 4.000 akreditatu. 600 proiektzio publiko baino gehiago egiten dira<sup>42</sup>.

9. Donostia Zinemaldiak lehen aldiz argitaratutako aldizkaria, 1953.



Por supuesto, la única lengua posible para un cine como éste era el castellano. El verdadero páramo cultural que se produjo encuentra en el cine vasco uno de sus ilustrativos ejemplos: simplemente, se redujo prácticamente a cero la ya de por sí pequeña producción cinematográfica vasca de la etapa muda y de la primera década del sonoro.

No obstante, en la década de los cincuenta surgió un interés cada vez mayor por el cine: se multiplicaron las salas de exhibición, aparecieron nuevas revistas cinematográficas, proliferaron los cine-clubes y nacieron, entre otros, el Festival de San Sebastián (1953), este último a iniciativa de un grupo de intrépidos comerciantes con voluntad de alargar la temporada estival y promocionar Donostia con el argumento del cine. No cabe restar importancia a los diez fundadores —con papel permisivo y de tenue apoyo del Ministerio de Información y Turismo en la primera edición—, pero es necesario subrayar la fagocitación que desde 1954 se llevará a cabo por parte de la dictadura franquista<sup>40</sup>. Con el paso del tiempo, el Festival recorrió un camino paralelo al de la sociedad, democratizándose, no quedando exento de tensiones y altibajos. Se consolidaron en él tendencias y se forjaron singularidades: una relación privilegiada con la industria del cine vasco es sin duda una de las más destacables<sup>41</sup>. Cumplido ya su 70º aniversario, es uno de los más importantes del mundo, acreditado por la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films entre los quince competitivos y no especializados para largometrajes. Congrega anualmente a cerca de 180.000 espectadores, más de un millar de periodistas y 4.000 acreditados. Se llevan a cabo más de 600 proyecciones públicas<sup>42</sup>.

9. Primera revista editada por el Festival de San Sebastián, 1953.  
10. *Gure Sor Lekua* (André Madré, 1956)

## PRIMER CINE EN EUSKERA: ANDRÉ MADRÉ Y GOTZON ELORTZA

Otro punto clave en el que la historia del cine vasco ha cambiado gracias a los hallazgos de los últimos años es el relativo a la primera película en euskera. Hasta hace poco señalábamos equivocadamente los cortometrajes de Gotzon Elortza como los primeros trabajos en este campo. Las pistas que apuntaban a la existencia de un documental titulado *Sor Lekua* dirigido por un no menos misterioso M. Madré no habían dado resultado hasta que las investigaciones de Josu Martínez condujeron a esclarecer múltiples aspectos: la película se titulaba *Gure Sor Lekua*, era un documental de 1956 íntegramente concebido en euskera y su director era un general vasco del Ejército francés, André Madré. Una sugerencia de Teodoro Ernardorena (director de *Euzkadi* de 1933) en una reunión de vascos en París a principios de los años



cincuenta para llevar a cabo películas en euskera habría sido el germen de la idea del vasco Madré. Su idea era realizar una película en euskera sobre los siete territorios del País Vasco. El resultado fue un documental de hora y media de duración, en color, cuya única copia encontrada hasta hoy se debió a la perseverancia de Josu Martínez<sup>43</sup>. Desgraciadamente, carece de sonido.

## EUSKARAZKO LEHEN ZINEMA: ANDRÉ MADRÉ ETA GOTZON ELORTZA

Euskal zinemaren historia, azken urteotako aurkikuntzei esker, aldatu den beste puntu funtsezko bat euskarazko lehen filmari buruzkoa da. Duela gutxi arte, alor horretako lehen lanak Gotzon Elortzaren film laburrak zirela esaten genuen, oker esan ere. M. Madrék zuzendutako *Sor Lekua* izeneko dokumental bat zegoela adierazten zuten arrastoek ez zuten emaitzarik izan, harik eta Josu Martinezen ikerketek hainbat alderdi argitu zituzten arte: filmak *Gure Sor Lekua* zuen izenburu, 1956ko dokumentala, euskara hutsean pentsatua; zuzendaria, André Madré izeneko Frantziako Armadako euskal jeneral bat izan zen. Madré euskaldunaren ideiarekin enamuina Teodoro Ernardorenak (1933an *Euzkadi-ko* zuzendariak) egindako iradokizun bat izan zen, 50eko hamarkadaren hasieran Parisen zenbait euskaldunek egindako bilera batean, euskarazko filmak egiteko asmotan. Haien xedea zen Euskal Herriko zazpi lurraldeei buruzko film bat euskaraz egitea. Emaizta ordu eta erdiko dokumental bat izan zen, koloretakoa, eta gaur arte azalduko kopia bakarraren aurkikuntza Josu Martinezen ekinaren ondorio izan zen<sup>43</sup>. Zoritxarrez, soinu falta zaio.

Madrék Gotzon Elortzari euskarazko lehen zuzendari postua kendu badio ere, Elortzak Paristik borondatea egindako lana merezimendu handikoa izan zen. Lau film labur dokumental egitea lortu zuen: *Ereagatik Matxitxakora*, *Aberria*, *Elburua: Gernika eta Avignon*. Ordena horretan filmatu zituzten 1959 eta 1965 bitartean, ia modu artisauan, laguntza publiko edo ekoizpen komertzial guztietatik urrun. Euskara denbora eta hizkuntza zinatografikorako erabat prestatutako hizkuntza zela frogatzeko borondatea izan zen bizkaitar delineaizailearen burdinazko borondatearen buru. Euskadiko Filmategiak horietako hiru zaharberri zituen (*Avignon* ez da aurkitu), DVD edizio bat argitaratu zuen eta gaur egun eskuragarri daude bai euskal gizartearentzat bai mundu osoko zinemasale eta ikertzaileentzat.

## AMA LUR (1968) ETA ERBESTEAREN OIHARTZUNAK

Ahultzat jo behar dira hirurogeiko hamarkadan berezko ekoizpen zinatografikoa berpizteko saiakerak, batez ere Madrilan edo Bartzelonan gertatutakoarekin alderatzen badugu. Aurrerago zehaztuko dugun arren, bai Espainiako Zinema Berriak, Zinatografia Eskola Ofizialean trebatzen ari ziren gazteen inguruan 1962 aldera sortua, bai Bartzelonako Eskolak, hamarkadaren erdialdean abian jarria bera, euskal zinemagile batzuen boluntarismoak baino lorpen ugariagoak izan zituzten: Euskadin azpiegiturarik txikiena ere ez zegoenez, eta bide alternatiboei ekin beharko diete, hala nola zinema esperimentalari edo dokumental kulturalari eta, batzuetan, etno-folklorikoari<sup>44</sup>. Lehenengo artean, Ruiz Balardi, Sistiaga, Agirre, Zabala edo Bakedano aipatuko ditugu. Dokumentalaren alde egin zuten artean, sarritan Euskal Herria dela arretagune, Pío Caro Baroja azpimarratuko dugu *El carnaval de Lanz* (1964) eta *Navarra. Las cuatro estaciones* (1970) filmen egile gisa; eta Rafael Treku, Francisco Bernabé-rekin batera Ornís Films sortu zuena. Iparraldean aipatzekoa da Maite Barnetxek, euskarazko telebistaren benetako aitzindariak, France 3 kateko egindako lana, hamabost minutuko dokumental labur ugariarekin, *Euskal Herria orai eta gero* izenburupean (1971-1986).

Nolanahi ere, Fernando Larruquert-ek eta Nestor Basterretxeak kateatu zituzten hirurogeiko hamarkadan euskal zinemaren historiako ezinbeste-

11. *Ereagatik Matxitxakora*  
(Gotzon Elortza,  
1959)



Aunque Madré le haya arrebatado el puesto de primer director en euskera a Gotzon Elortza, la actividad que este llevó a cabo de manera voluntariosa desde París fue muy meritoria. Consiguió realizar cuatro cortometrajes documentales: *Ereagatik Matxitxakora*, *Aberria*, *Elburua: Gernika* y *Avignon*. Fueron rodados por ese orden entre 1959 y 1965, prácticamente de manera artesanal, alejados de toda ayuda pública o producción comercial. La voluntad de demostrar que el euskera era una lengua absolutamente preparada para el tiempo y el lenguaje cinematográfico presidió la voluntad de hierro del delineante vizcaíno. La Filmoteca Vasca restauró tres de ellos (*Avignon* no ha sido encontrado), sacó a la luz una edición en DVD y hoy en día están accesibles en su página web tanto para la sociedad vasca como para la comunidad de los cinéfilos e investigadores de todo el mundo.

## AMA LUR (1968) Y ECOS DEL EXILIO

Tímidos han de considerarse los intentos en los años sesenta de reavivar la producción cinematográfica propia, sobre todo si la comparamos con lo sucedido en Madrid o Barcelona. Pese a que matizaremos más adelante, tanto el Nuevo Cine Español, surgido en torno a 1962 alrededor de los jóvenes que se formaban en la Escuela Oficial de Cinematografía, como la Escuela de Barcelona, que echa a andar a mediados de la década, tienen en su haber logros más numerosos que los del voluntarismo de unos cuantos cineastas vascos que se verán obligados, por la ausencia de las más mínimas infraestructuras en Euzkadi, a emprender caminos alternativos como el del cine experimental o el del documental cultural y, a veces, etno-folklorico<sup>44</sup>. Entre los primeros, mencionaremos a Ruiz Balardi, Sistiaga, Aguirre, Zabala o Baquedano. Entre quienes se decantaron por el documental, a menudo con el País Vasco como centro de atención, subrayaremos a Pío Caro Baroja como el autor de *El carnaval de Lanz* (1964) y *Navarra. Las cuatro estaciones* (1970); y a Rafael Treku, que, junto con Francisco Bernabé, fundó Ornís Films. En Iparralde cabe destacar el trabajo llevado a cabo para la cadena France 3 por Maite Barnetxe, auténtica pionera de la televisión en euskera, con numerosos cortos documentales de quince minutos bajo el título *Euskal Herria orai eta gero* (1971-1986).



12

koak diren lau lan dokumental: *Operación H* (1963), *Pelotari* (1964), *Alquézar* (1965) eta, azkenik, *Ama Lur* (1968). *Ama Lur* inflexio-puntu argia bilakatu zen, izan ere, sinestezina badirudi ere, Gerra Zibilaren garaitik Euskal Herrian osorik ekoiztu eta egindako lehen film luzea da. Euskal Herriari egindako kantu lirikoa izan nahi du, eta, etsaigo handiko testuinguruan, aldarrikapen politikotik ere asko du. Bi zuzendarien aurreko lanetan landatutako hazien fruituak biltzen ditu, eta ez da garai hartako euskal giro kultural orokorretik kanpo geratzen: Oteizak 1963an argitaratu zuen *Quousque Tandem...!*, Gabriel Arestik 1964an *Harri eta Herri*, eta, urtebete geroago, *Ez Dok Amairu* kantautore taldea jaio zen.

Gainditu behar izan zituzten zailtasun nagusietako bi proiektuaren finantziarioa eta pelikulak jasoko zuen zentsura izan ziren. Finantzaketa neketsua gertatu zen: interesdunen artean dirua biltzen saiatzeko, Sozietate Anonimo bat sortu zuten, 100 pezetako balioa zuten akzioak jaulki zituena, «Herriaren filma, herriak egina» lelopean. Ia 6 milioi pezetaraino iritsi zen filmaren azkeneko aurrekontua. Zentsura oztopo bat izan zen, eta ez da minimizatzea komeni, nahiz eta proiektua geldiaraztea lortu ez. Egileei inspirazio politiko argiko aldaketak egiteko eskatu zitzaizen: Gernikako arbolak loratuta agertu behar zen –ez elurtuta–; Espainiako erregeen Euskal Foruen Zina kendu behar zuten (puntu horri eustea lortu zen azkenean); Picassoren *Guernica*-ko xehetasunetako planoak ezabatu behar ziren, «margolan

12. *Ama Lur* (Fernando Larruquert, Néstor Basterretxea, 1968)

En todo caso, fueron Fernando Larruquert y Néstor Basterretxea quienes encadenaron en los años sesenta cuatro trabajos documentales imprescindibles para la historia del cine vasco: *Operación H* (1963), *Pelotari* (1964), *Alquézar* (1965) y, finalmente, *Ama Lur* (1968). *Ama Lur* va a convertirse en un claro punto de inflexión, no en vano es, por increíble que parezca, el primer largometraje producido y realizado íntegramente en el País Vasco desde los tiempos de la Guerra Civil. Pretende ser un canto lírico al País Vasco que también tiene, en contexto muy hostil, mucho de reivindicación en clave política. Recoge los frutos de las semillas plantadas en las obras anteriores de ambos directores y no es ajeno al ambiente cultural general vasco de la época: Oteiza había publicado su *Quousque Tandem...!* en 1963, Gabriel Aresti *Harri eta Herri* en 1964 y, un año más tarde, nació el colectivo de cantautores *Ez Dok Amairu*.

La financiación del proyecto y la censura a la que la película sería sometida fueron dos de las principales dificultades que se hubieron de sortear. La financiación fue laboriosa: se creó una Sociedad Anónima que emitió acciones por valor de 100 pesetas, para tratar de recoger fondos entre posibles interesados, bajo el lema «Película del pueblo, hecha por el pueblo». Hasta prácticamente 6 millones de pesetas llegó el presupuesto final de la película. La censura fue un obstáculo que no conviene minimizar, aunque no lograra paralizar el proyecto. Se exigió a los autores que realizaran modificaciones de inspiración claramente política: el árbol de Gernika debía aparecer florido y no nevado, se había de suprimir el Juramento de los Fueros Vascos por parte de los reyes españoles (finalmente se consiguió mantener este punto), eliminar planos de detalle del *Guernica* de Picasso, pues este «no es vasco», e incluir al menos tres veces la palabra España. Se trataba pues de «abortar la realización de una obra de posible intención política vasco separatista, transformándola en otra que se limita a cantar las bellezas y tradiciones de una región española, dentro de nuestro contorno nacional e integrado en él»<sup>45</sup>. La película obtuvo muy buenas cifras de recaudación en las provincias de Guipúzcoa y Vizcaya, lo que generó un modesto beneficio, mientras que fue un fracaso en los demás lugares en que se estrenó<sup>46</sup>. En cualquier caso, y más allá de sus valores artísticos, ha sido asumida por historiadores, críticos y cineastas como una obra clave para comprender el posterior desarrollo del cine vasco moderno, no tanto porque su huella estética sea apreciable de manera clara en muchas películas, sino porque su voluntad de filmar Euskal Herria desde coordenadas que se oponían frontalmente a las del régimen franquista sentó un fértil precedente.

El mismo año en que veía la luz *Ama Lur*, el exilio vasco (desde Venezuela) retomaba en las pantallas el drama de la Guerra Civil por primera vez desde que el Gobierno Vasco se viera obligado a dismantelar su servicio de propaganda cinematográfica tras la derrota. Da prueba, pues, del estado de parálisis absoluta en este campo, el hecho de que haya que esperar 30 años para volver a ver una película nacida con similares intenciones: *Los hijos de Gernika* (1968) de Segundo Cazalis. Su producción no se debió a la labor directa del Gobierno Vasco, sino a la entusiasta iniciativa de las juventudes del PNV en Venezuela, país donde contaban con una importante comunidad los nacionalistas vascos. Aparece como productor Jokin Inza, uno de los principales líderes *jeltzales* en aquel país, al que tuvo que huir también como exiliado. Los textos y la coordinación habrían sido obra de Paul de Garat, pseudónimo de Alberto Elósegui, periodista vasco exiliado en Venezuela, fundador del periódico *Gudari* y responsable de lo relativo a la propaganda vasca en Venezuela. Ni uno ni otro habían hecho la guerra, pues nacieron en

hori ez baita euskalduna», eta «Espainia» hitza gutxienez hiru aldiz sartu behar zuten. Beraz, «euskal asmo politiko separatista izan zezakeen obra bat bertan behera uztea zen kontua, Espainiako eskualde bateko edertasunak eta tradizioak kantatzera mugatzen zen obra bihurtuz, gure inguru nazionalaren barruan eta bertan integratuta»<sup>45</sup>. Filmak oso zifra onak lortu zituen diru-bilketan Gipuzkoa eta Bizkaiko probintzietan, eta horrek etekin apala ekarri zuen; aldiz, porrota izan zen estreinatu zen gainerako lekue-tan<sup>46</sup>. Nolanahi ere, eta lanaren balio artistikoez haratago, historialariek, kritikariek eta zinemagileek funtsezko lantzat hartu dute euskal zinema modernoaren ondorengo garapena ulertzeko, ez hainbeste haren aztarna estetikoa film askotan argiro antzematen delako, baizik eta Euskal Herria erregimen frankistaren koordinatuen guztiz aurka zeuden koordinatuetatik filmatzeko borondateak aurrekari emankor bat ezarri zuelako.

Ama Lur filmak argia ikusi zuen urte berean, euskal erbesteak (Venezuelatik), berriro eraman zuen pantailera Gerra Zibilaren drama, lehen aldiz Eusko Jaurlaritzak porrotaren ondoren bere propaganda zinematografikoaren zerbitzua desegin egin behar izan zuenetik. Eredu horretan erabateko paralisia zegoela frogatzen du, beraz, 30 urtez itxaron behar izan zuten antzeko asmoekin sortutako film bat berriro ikusteko: Segundo Cazalis-en *Los hijos de Gernika* (1968). Bere ekoizpena ez zen Eusko Jaurlaritzaren lan zuzenaren ondorio izan, baizik eta Venezuelako EAJko gazteen ekimen sutsuaren emaitza, lurralde hartan euskal nazionalistek komunitate garrantzitsua baitzuten. Ekoizle gisa Jokin Inza agertzen da, herrialde hartako buruzagi jeltzale nagusietako bat, bera ere erbesteratu gisa ihes egindakoa. Testuak eta koordinazioa Paul de Garat-ek eginak ziren, Venezuelara erbesteratutako Alberto Elozegi euskal kazetariaren ezizena, *Gudari* egunkariaren sortzailea eta Venezuelako euskal propagandaren arduraduna. Ez bata ez bestea ez ziren gerran izan, hurrenez hurren 1924an eta 1927an jaioak baitziren, baina haien prestakuntza pertsonala oso lotuta egon zen erbesteko euskal abertzaletasunarekin (Caracasko EGI). Filmaren zuzendaria, Segundo Cazalis kubatarra, Alberto Onaindiak «antiklerikal askotzat»<sup>47</sup> jo zuen pilotari euskaldunen familia baten ondorengoa zen. Ulertzekoa da filmaren zuzendaritza profesional bati enkargatu izana, gidoiaren lehen aurreproiektuek jada azpimarratzen baitzituzten zinema-ingurunea zuzenean ez ezagutzeak<sup>48</sup> sortzen zituen zailtasunak. Azken batean, *Los hijos de Gernika* nazioartean, edo Euskadin ezkutuan, erakusteko sortutako propaganda-dokumentala da<sup>49</sup>. Helburua: 36ko gudariak hirurogeiko hamarkadaren amaierakoekin, haien seme-alabekin, zuzenean lotzea.

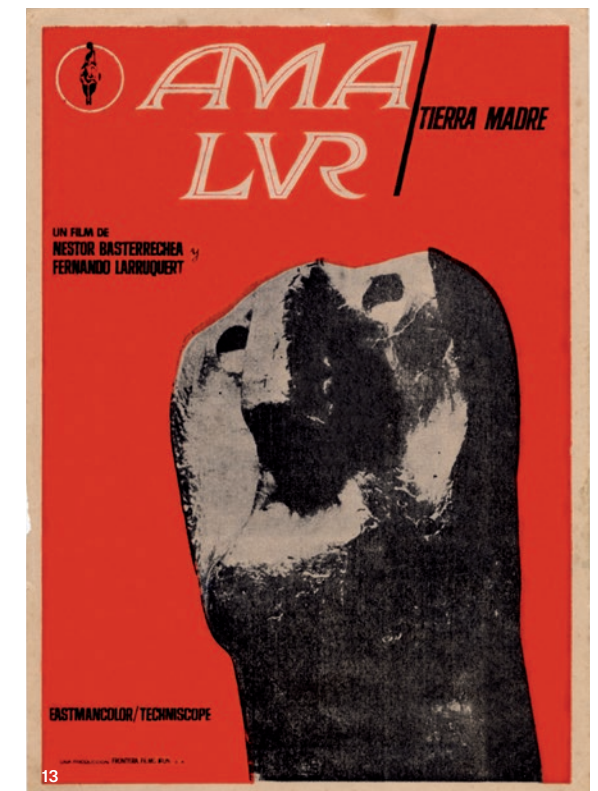
Esan bezala, gerra ostean erbesteratu joan ziren euskal zinemagileetako inork ez zuen berriro zinemarik egin (Sobrevila, Ernandorena, Azkona anaiak), baina gure ustez egokia da hemen aipatzea Hondarribian jaiotako Mexikoko erbesteratu errepublikar batek zuzendari gisa egindako lana: Eduardo Ugarte (1900-1955). Madrilgo Ikasleen Egoitzaren inguruko giro intelektualari estuki lotua, antzerkigilea, Federico García Lorcaren adiskide eta konfiantzako lankidea *La Barraca* proiektuan eta Luis Buñuelen kolaboratzailea *Filmófono*-n. Alabaren testigantza araberak, bazekien euskaraz, eta «euskaldun izatearen harrotasuna adierazten zuen etengabe. Nonahi Hondarribiko euskaldun gisa aurkezten zuen bere burua»<sup>50</sup>. Zinemarako gidoi askoren idazketan parte hartu zuen, eta hainbat film luze zuzendu zituen Mexikoko erbestean: *Bésame mucho* (1944), *Por culpa de una mujer* (1945), *Doña Clarines* (1950), *Yo quiero ser tonta* (1950), *El puerto de los siete vicios* (1951), *Cautiva del pasado* (1951).

13. *Ama Lur* kartela.

13. Cartel *Ama Lur*.

1924 y 1927 respectivamente, pero su formación personal estuvo muy ligada al mundo del nacionalismo vasco en el exilio (EGI de Caracas). El director de la película, el cubano Segundo Cazalis, sería descendiente de una familia de pelotaris vascos que Alberto Onaindi calificó como «bien anticlerical»<sup>47</sup>. Es lógico que la dirección de la película fuera encargada a un profesional puesto que los primeros anteproyectos del guion ya subrayaban las dificultades que se planteaban al no conocer directamente el medio cinematográfico<sup>48</sup>. En definitiva, *Los hijos de Gernika* es un documental propagandístico concebido para ser exhibido internacionalmente o de manera clandestina en Euskadi<sup>49</sup>. Su objetivo: la conexión directa de los *gudaris* del 36 con los de finales de los sesenta, sus hijos.

Como ya se ha dicho, ninguno de los cineastas vascos que partieron al exilio tras la guerra volvió a hacer cine (Sobrevila, Ernandorena, los hermanos Azkona); sin embargo, creemos oportuno citar aquí el trabajo llevado a cabo como director de un exiliado republicano en México nacido en Hondarribia: Eduardo Ugarte (1900-1955). Estrechamente vinculado al ambiente intelectual en torno a la Residencia de Estudiantes en Madrid, dramaturgo, amigo y mano derecha de Federico García Lorca en el proyecto de *La Barraca* y colaborador de Luis Buñuel en *Filmófono*. Según testimonio de su hija, sabía euskera y «hacia continuamente alarde de ser euskaldún. Él se presentaba en todas partes como vasco de Hondarribia»<sup>50</sup>. Participó en la escritura de numerosos guiones para el cine y dirigió varios largometrajes en su exilio mexicano: *Bésame mucho* (1944), *Por culpa de una mujer* (1945), *Doña Clarines* (1950), *Yo quiero ser tonta* (1950), *El puerto de los siete vicios* (1951), *Cautiva del pasado* (1951).



## EUSKALDUNAK MADRILGO ZINEMA ESKOLA OFIZIALEAN ETA EMAKU-ME EUSKALDUN BAT PARISEN

Komeni da zehaztea euskal zinemagileak, hirurogeiko hamarkadan, boluntarismora mugatu zirela, abangoardiako esperientzien edo kultura-motako dokumentalen bidez; izan ere, hori Euskadin geratu zirenei buruz esan dakiteke, baina azpimarratzekoa da Madril<sup>51</sup> euskaldun asko egoteak izan zuen garrantzia, batez ere Zinema Eskola Ofizialaren (EOC) inguruan. Izan ere, 60ko hamarkadaren hasieran, Madril, EOCeko kide izan zen Donostiako Brigada [*brigada donostiarra*] edo Donostiako Taldea<sup>52</sup> bezala ezagutzen dena: Víctor Erice, Antxón Ezeiza, José Luis Egea eta Santiago San Miguel. Eta Elías Querejeta ekoizlea ere gehi dezakegu; izan ere, garai hartan Realean jokatzeko bazuen ere, bere lagunek ikasten zutena urrutitik ikasten saiatzen zen. Querejetak eta Ezeizak bi film labur aipagarri sinatuak zituzten, *A través de San Sebastián* (1960) eta *A través del fútbol* (1961), talde osoak azken honen opera prima behar bezala burutzeko lagundu baino lehen: *El próximo otoño* (1963). Ezeiza, zuzendari eta gidoilari; Erice, Egea eta San Miguel, gidoilari; Querejeta, ekoizle; Erice, horrez gain, zuzendari laguntzaile. Luis Martín-Santos idazlea, donostiarra bera ere, filmaketan izan zen, eta dena arretaz ikusi zuen, arrasto literario gogoangarria uzteko asmotan<sup>53</sup>. Diktadura frankistaren aldi hartan euskal zinema ezinezkoa izan ez balitz, tentatuta egongo ginatke esateko enbrioi moduko zerbait sortzen ari zela Almuñecarreko filmaketa hartan, euskal lurretatik hain urrun. Ondoren, hirurogeiko hamarkadan, Querejeta hernaniarrak Ezeiza donostiarraren fikziozko beste hiru film luze ekoitzi zituen: *De cuerpo presente* (1965), *Último encuentro* (1966) eta *Las secretas intenciones* (1969).

Ivan Zulueta, hura ere Madrildik eta EOCeko irakaspenak bereganatuz, diseinatzaile grafikoa eta *egile* benetakoa izan zen. Hirurogeiko hamarkadan ekin zion bere ibilbideari, eta *Arrebato* (1979) filmarekin mugarri bat ezarri zuen Espainiako zinemaren historian. Testuinguru berean aipa daitezke, halaber, Javier Aguirre, Eloy de la Iglesia, Antonio Mercero eta Pedro Olea. Horien ibilbideak nekez sailka daitezke historiografia zinatografikoak frankismoaren hilzoriko aldirako nabarmendu dituen hiru korrante nagusietan: zinema metaforikoa, azpigeneroen zinema eta hirugarren bideko zinema<sup>54</sup>. Erice, nazioarteko zuzendari ospetsuenetako bat, diktadurak onartzen ez zituen gaiei buruzko aipamen zuzenetatik ihes egin behar izan zuen zinema-mota horretan sar daiteke. 1973an biziki nabarmendu zen *El espíritu de la colmena* bere bakarkako lehen film luzearekin. Hamar urte geroago, *El sur* filmak kritika sutsuak jaso zituen berriro ere, baina horrek ez zuen balio izan zuzendariak proiektu batetik bestera igarotzen zituen tarte luzeak murrizteko. Film luzeen bere filmografia urriak ez-fikziora jo zuen *El sol del membrillo* (1992) lanarekin; eta *La Morte Rouge* (2006)

14. *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979)  
 15. Víctor Erice Euskadiko Filmategiko 35. urteurrenean, 2013.



14



15

15. Víctor Erice en el 35 aniversario de la Filmoteca Vasca, 2013.

## VASCOS EN LA ESCUELA OFICIAL DE CINE DE MADRID Y UNA VASCA EN PARÍS

Convenía matizar la afirmación de que en los sesenta los cineastas vascos se limitaron al voluntarismo en forma de experiencias vanguardistas o de documentales de tipo cultural, pues esto es efectivamente aplicable a quienes permanecieron en Euskadi, pero cabe subrayar la importancia que tuvo la presencia de numerosos vascos en Madrid<sup>51</sup>, mayoritariamente en torno a la Escuela Oficial de Cine. De hecho, a principios de los 60, en Madrid, formó parte de la EOC la conocida como *brigada donostiarra* o Grupo de San Sebastián<sup>52</sup>: Víctor Erice, Antxon Eceiza, José Luis Egea y Santiago San Miguel. Y podríamos sumar aquí al productor Elías Querejeta que, por entonces, jugaba en la Real Sociedad, aunque trataba de aprender a distancia lo que sus amigos estudiaban. Querejeta y Eceiza habían firmado ya dos destacables cortometrajes, *A través de San Sebastián* (1960) y *A través del fútbol* (1961), cuando todo el grupo colaboró para llevar a buen puerto la ópera prima de este último: *El próximo otoño* (1963). Eceiza, director y guionista; Erice, Egea y San Miguel, guionistas; Querejeta, productor; Erice, además, ayudante de dirección. El escritor, también donostiarra, Luis Martín-Santos asistió al rodaje y observó todo con diligencia para dejar una memorable huella literaria<sup>53</sup>. Si el cine vasco no hubiese sido imposible a estas alturas de la dictadura franquista, estaríamos tentados de decir que algo embrionario se fraguaba en aquel rodaje en Almuñecar, tan lejos de tierras vascas. Posteriormente, el hernaniarra Querejeta produjo en los sesenta otros tres largometrajes de ficción del donostiarra Eceiza: *De cuerpo presente* (1965), *Último encuentro* (1966) y *Las secretas intenciones* (1969).

film ertainak ere merezi du aipatua izatea, *El espíritu de la colmena* filmaren atzealde gisa funtzionatzen baitu, film luzea ondoen azaltzen duen lana, eta bere hirian (Donostia) oso ainguratuta dagoen zinemasale memoria ariketa.

Mercerok, *La cabina* (1972) ahaztezinaren egileak, Madrilen lan egin zuen batez ere, eta arrakasta handiarekin tartekatu zituen zinema (*La guerra de papá*, 1977) eta telebista, Espainian oihartzun handiena izan zuten telesailetakoa batzuekin (*Verano azul*, *Turno de oficio*, *Farmacia de guardia*). Egea, *Los desafíos* seriearen atal bat zuzendu ondoren (Erice eta Claudio Guerín-ekin batera; 1969), Azconaren gidoiarekin eta Querejetaren produktioarekin, 80ko hamarkadan zinematik erretiratu zen, eta publizitateari ekin zion. Pedro Oleaz aurrerago hitz egingo dugu: zenbaitek arestian aipatu dugun hirugarren bide horretan kokatzen dute; edo Eloy de la Iglesia, biak 80ko hamarkadan Euskal Herrira itzuli baitziren.

Yannick Bellon (Biarritz, 1924-París, 2019) da, Euskal Herrian jaiotako zinemagileetan, ezagutzen dugun ibilbide luzeena duena: zazpi hamarkada zinemari eskainiak 1948an bere lehen film laburra, *Goémons* (Veneziako Biurtekoaren Sari Nagusia), filmatu zuenetik, 2018an bere azken lana sinatu zuen arte. Haurtzaro eta nerabezaroan lotura estua izan zuen Euskal Herriarekin. Denise Bellon, XX. mendeko frantziar argazkilari garrantzitsuenetako baten alaba; bai bera eta bai bere arreba, Loleh Bellon (Baionan, 1925ean, jaioa, aktore eta antzerkigile ospetsua), artearen munduarekin oso lotuta zegoen inguru batean bizi izan ziren beti.

Guztira bederatzita film luze sinatu zituen Frantziako industria zine-matografikoaren barruan<sup>55</sup>. Bere lehen film luzea filmatzeko, *Quelque part quelqu'un* (1972), bere ekoiztetxea sortu zuen. Bere bigarren filmarekin, *La Femme de Jean* (1974), Donostiako XXII. Zinemaldiko Zilarrezko Maskorra irabazi zuen; orduetik hona ez zaio berriro gertatu euskal lurretan jaiotako emakume zuzendari bati<sup>56</sup>. Feminista konbentzitu gisa, Frantziako zinemari gutxi edo batere garatu gabeko gaiak jorratu zituen: emakumeen independentziaren balioa azpimarratuz, bortxaketa bat den delitu lazgarria salatuz, edo arreta bularreko minbiziak dakarren trantzean jarritz. Era berean, inguruan zuen gizarteko beste arazo batzuei aurrez aurre begiratu nahi izan zien, denboraz eta memoriaz, arteaz eta kulturaz hausnartuz, bazterketa gairatzeko bitarteko gisa; eta bisexualitateaz eta ekologiaz ere hitz egin nahi izan zigun<sup>57</sup>.

16. Yannick Bellon zuzendaria eta France Lambiotte aktorea Zilarrezko Maskorra sariarekin, 1974an.



16

16. La directora Yannick Bellon y la actriz France Lambiotte con la Concha de Plata, 1974.

Iván Zulueta, también desde Madrid y asimilando las enseñanzas de la EOC, fue diseñador gráfico y auténtico *autor*, que comenzará su carrera en la década de los sesenta y marcará con *Arrebato* (1979) un jalón en la historia del cine español. Cabría añadir en similar contexto a figuras de la talla de Javier Aguirre, Eloy de la Iglesia, Antonio Mercero y Pedro Olea. Sus trayectorias son difícilmente clasificables en algunas de las tres grandes corrientes que la historiografía cinematográfica ha destacado para la etapa agónica del franquismo: cine metafórico, cine de subgéneros y cine de la tercera vía<sup>54</sup>. Erice, uno de los más prestigiosos directores del panorama internacional, podría ser integrado en ese tipo de cine que tuvo que huir de las alusiones directas a temas que la dictadura no toleraba. Despuntará extraordinariamente en 1973 con su primer largometraje en solitario *El espíritu de la colmena*. Diez años después, *El sur* volvió a cosechar críticas entusiastas, lo que no sirvió para recortar los prolongados períodos que su director ve pasar entre proyecto y proyecto. Su escasa filmografía en lo que a largometrajes se refiere giró hacia la no ficción con *El sol del membrillo* (1992) y también merece la pena citar *La Morte Rouge* (2006), el mediometraje que funciona a modo de trastienda de *El espíritu de la colmena*, el trabajo que mejor la explica y un ejercicio de memoria cinéfila muy anclado en su ciudad: San Sebastián.

Mercero, autor de la inolvidable *La cabina* (1972), trabajó básicamente en Madrid y combinó con notable éxito cine (*La guerra de papá*, 1977) y televisión, estando detrás de algunas de las series de mayor repercusión en España (*Verano azul*, *Turno de oficio*, *Farmacia de guardia*). Egea, tras la dirección de un episodio de *Los desafíos* (junto a Erice y Claudio Guerín; 1969), con guion de Azcona y producción de Querejeta, se retiró del cine en los años 80 y se dedicó a la publicidad. Más adelante hablaremos de Pedro Olea, al que algunos sitúan en esa tercera vía mencionada, o Eloy de la Iglesia, porque ambos protagonizaron una vuelta al País Vasco en los años 80.

Yannick Bellon (Biarritz, 1924 - París, 2019) es la cineasta nacida en el País Vasco con la trayectoria más dilatada que conocemos: siete décadas dedicadas al cine desde que en 1948 rodara su primer cortometraje, *Goémons* (Gran Premio de la Bienal de Venecia), hasta que firmó su último trabajo en 2018. Su infancia y adolescencia estuvieron íntimamente ligadas al País Vasco. Hija de Denise Bellon, una de las más importantes fotógrafas francesas del siglo XX, tanto ella como su hermana, Loleh Bellon (nacida en Baiona en 1925, actriz y dramaturga de prestigio), vivieron siempre en un entorno muy vinculado al mundo del arte.

Firmó nueve largometrajes en total, dentro de la industria cinematográfica francesa<sup>55</sup>. Para filmar su primer largometraje, *Quelque part quelqu'un* (1972), fundó su propia productora. Con su segunda película, *La Femme de Jean* (1974), ganó la Concha de Plata del XXII Festival de cine de San Sebastián, cosa que, desde entonces, no ha vuelto a pasarle a una directora nacida en tierras vascas<sup>56</sup>. Como feminista convencida, abordó temas poco o nada desarrollados en el cine francés: subrayando el valor de la independencia femenina, denunciando el delito atroz que supone una violación o poniendo el foco sobre el trance que supone el cáncer de mama. Asimismo, quiso mirar de frente a otros problemas de la sociedad en la que vivió reflexionando sobre el tiempo y la memoria, el arte y la cultura como medio para superar la marginación; y también nos quiso hablar de bisexualidad y de ecología<sup>57</sup>.



## Trantsizioa: film baino eztabaida gehiago

Euskal Herrian demokraziarako Trantsizioa lausoki dei dezakeguna, bere mugak ere ez baitirudite argiak, aldi bereziki konplexua gertatzen da oraindik. Era gutxi asko estalian, diktadura garaian oinarri sendoko oposizio nazionalista eta ezkertiarra mantendu zen, eta horri 1959tik aurrera ETAREN agerpen ozena gehitu beharko zaio, jada hirurogeiko hamarkadan diktaduraren aurkako indarkeria politikoaren aldeko hautua egingo baitu. Frankismoak eragin handia izan zuen Euskal Herrian: kulturaren eta politikan, edozein adierazpen euskaltzaleren errepresioa, eta Francori gerran lagundu zion tradizionalismo karlistaren pixkanakako bazterketa; ekonomiaren arloan, bultzada desarrollistak erregimenari atxikitako enpresa-sektoreen aberastasun nabarmena eragin zuen, eta, aldi berean, industria-saturazioa Bizkaian eta Gipuzkoan. Baina, apurka-apurka, erregimena desmobilizazio hutsarekin konformatuz joan zen, 1939tik aurrera izan zituen gizarte-sostengu asko galduz, eta gizarte-kohesioko elementuak alde batera utziz. Elizaren, intelektualen eta ikasleen inguruetan, aurkako jarrera gero eta nabarmenagoa zen. Hori guztia funtsezkoa da diktaduraren azken urteetako irakinaldi politikoa ulertzeko<sup>58</sup>. Diktadorea hil zenetik (1975eko azaroan) Autonomia Estatutua 1979ko urrian onartu zen arte, Euskadiko zinemaren mundu txikiak tentsio horietako batzuk islatu, eta 80ko hamarkada esperantzagarriko bidea prestatu zuen.

Euskal zinemaren kontzeptuari buruzko eztabaidaren ernamuina *Ama Lur* filmean badago ere, 1976ko Euskal Zinemaren lehen Jardunaldietan islatu ziren, idatzirik, gaiari buruzko gai nagusietako batzuk. Izen handiko intelektualek eta artistek –Jorge Oteizak, Mikel Laboak edo Santos Zunzunegi berak– parte hartu zuten jardunaldi haietako egitarauan, beharrezkotzat jo zuten oinarri batzuk ezartzeari buruzko gogoeta zabaltzea (oinarri horien artean funtsezkoa zen euskararen defentsa), euskal herriaren interes berezien zerbitzura egongo zen zinema nazional-herrikoi bat eraikitzea ahalbidetzeko. Halaber, zinematografiaren alorretik alternatiba kultural demokratiko bat bultzatu behar zen, euskal arazo nazionalaren eta haren asmoen ispiatzeko fidela izango zena. Ondorioetan azpimarratu zuten, besteak beste, gaztelaniaz azpiztitulatu zen euskarazko zinema bat egiteko borondatea<sup>59</sup>. Susana Torradok adierazi zuen bezala, euskal zinemaren kontzeptuan sartzea euskararen gaia «trumoien kutxa» irekitzea izan zen<sup>60</sup>. Hirurogeita hamarrek hamarkadaren amaieran, oso testuinguru politizatu, zinemagile eta teoriko asko lotu zitzaizkion, ñabardura gehiago edo gutxiagorekin, berezko lengoia zinematografikoa bilatzearen edo euskal zinema eta euskara ezin bananduzko eran batzearen aldeko ikuspegiari (Silva, Conde, Zalakain, Bakedano, Sota, Merikaetxeberria, etab.). Sakonen eta negoziatzaren, dagoeneko aipatu dugun zinemagile donostiar bat izan zen, *Mina, viento de libertad* (1976) filmatu ondoren, Amerika erdialdean erbestetik itzuli berria: Antxon Ezeiza; politikan, ezker abertzalea zuen begiko. Haren ustez, euskararik gabe ez dago euskal zinemarik. Bere uste sendoak praktikara eraman ahal izan zituen *Ikuska* izeneko euskarazko film

## La Transición: más debates que películas

Lo que vagamente podemos llamar Transición a la democracia en el País Vasco, pues ni siquiera sus límites parecen claros, sigue siendo un período particularmente complejo. De manera más o menos soterrada, durante la dictadura se mantuvo una oposición nacionalista y de izquierdas con sólidas bases, a la que habrá que sumar a partir de 1959 la sonora aparición de ETA, que optará ya en los sesenta por la utilización de la violencia política contra la dictadura. El franquismo había tenido muchos efectos para el País Vasco: cultural y políticamente, la represión de cualquier expresión *vasquista* y la progresiva relegación del tradicionalismo carlista que había apoyado a Franco en la guerra; económicamente, el empuje desarrollista provocó un enriquecimiento notable de sectores empresariales afectos al régimen, al tiempo que una saturación industrial en Vizcaya y Guipúzcoa. Pero, poco a poco, el régimen se fue conformando con la simple desmovilización, perdiendo muchos de los apoyos sociales con los que había contado a partir de 1939 y descuidando sus elementos de cohesión social. La contestación en medios eclesiales, intelectuales y estudiantiles crecía. Todo esto es clave para comprender la efervescencia política de los últimos años de la dictadura<sup>58</sup>. Desde la muerte del dictador en noviembre de 1975 hasta la aprobación del Estatuto de Autonomía en octubre de 1979, el reducido mundo del cine en Euskadi reproducirá algunas de estas tensiones y preparará el camino de los ilusionantes años 80.

Si en *Ama Lur* está el germen del debate sobre el concepto de cine vasco, serán las primeras Jornadas de Cine Vasco en 1976 las que van a plasmar, negro sobre blanco, algunas de las grandes cuestiones sobre el tema. En el programa de aquellas jornadas en las que participaron intelectuales y artistas del prestigio de Jorge Oteiza, Mikel Laboa o el propio Santos Zunzunegi, se creyó necesario abrir una reflexión sobre el establecimiento de unas bases (entre las que era clave la defensa del euskera) que permitieran llegar a construir un cine nacional-popular al servicio de los intereses peculiares del pueblo vasco. También había que potenciar, desde el campo cinematográfico, una alternativa cultural democrática que fuera fiel reflejo de la problemática nacional vasca y de sus aspiraciones. En sus conclusiones, se insistía, entre otros aspectos, en la voluntad de hacer un cine en euskera que se titularía al castellano<sup>59</sup>. La entrada del tema del euskera en la noción de cine vasco fue, como ha señalado Susana Torrado, abrir la caja de los truenos<sup>60</sup>. Con más o menos matices, fueron numerosos los cineastas y teóricos que se unieron a finales de los setenta, en un contexto muy politizado, a un punto de vista partidario de buscar un lenguaje cinematográfico propio o de asociar inseparablemente cine vasco y euskera (Silva, Conde, Zalakain, Bakedano, Sota, Merikaetxeberria, etc...). Quien lo hizo con más ahínco y de manera más innegociable fue un cineasta donostiarra del que ya hemos hablado y que acababa de regresar del exilio en América central tras haber rodado *Mina, viento de libertad* (1976): Antxon Ezeiza, cuyas simpatías políticas estaban con la izquierda *abertzale*. Para él, no había cine vasco sin euskera. Pudo llevar a



labur dokumentaletan (21 guztira). *Ikuska* sorta Bertan Filmeak ekoiztetzeari produzitu zuen 1978 eta 1984 bitartean, eta helburu nagusizat izan zuen zinematografia nazional baten oinarriak finkatzea eta hainbat teknikari eta zinemagile trebatzea (Javier Aguirresarobe, adibidez), zinemaren euskal industria potentzial batean integratzeko gauza izango zirenak. Proiektuan Montxo Armendariz, Imanol Uribe edo Pedro Olea bezalako zuzendariak hartu zuten parte –gero arrakasta izango zutenak 80ko hamarkadako beren zenbait film luzerekin<sup>61</sup>–, eta emakume zuzendari bakar batek, Mirentxu Loiarrek.

Euskal zinemaren esentzietan buruzko eztabaidak «metraje luzekoak» izan baziren ere, urte horietako euskal produkzioa film laburrera bideratu zen batez ere. Film laburrokin, beharrezkotzat jotzen ziren errebindikazio politiko eta linguistikoen espazioa betetzen saiatu ziren; Iñaki Núñez, Iñigo Silva, J. B. Heinink, Mirentxu Loiarre, Javier Rebollo, Juan Ortuoste edo Imanol Uriberen lehen urratsak izan ziren. Formatu horretatik kanpoko salbuespen urriak etorri ziren dokumentalaren aldetik: Pío Caro Baroja (*Gipuzkoa*, 1979) edo Fernando Larruquert (*Euskal Herri Musika*, 1979); fikziotik, José María Zabala (*Axut*, 1976); eta haurrentzako euskarazko film luzetik J. M. Gutiérrez (*Balanzatxo*, 1978).

Autonomia Estatutua onartu aurretik eta ekimen pribatu batetik abiatuta, nabarmendu beharra dago 1978ko maiatzaren 1ean Euskadiko Filmategia kultur elkarte gisa sortu zela. Peio Aldazabal (Presidente), Juan José Almuedo, José Luis Basoco, Nestor Basterretxea eta José Manuel Gorospe izan ziren fundatzaileak; Euskal Herriko zinema-ondarea berreskuratzeko eta kontserbatzeko egin zuen ahalegina garesteko modukoa izan zen, zantzarik gabe. Euskadiko Filmategia 2022ko apirilean sartu zen FIAFeko (Artxibo Filmikoen Nazioarteko Federazioa) eskubide osoko kide gisa, kide elkartua 1994tik izan baitzen. 2004ko azaroan fundazio bihurtua zen, eta, gaur egun, Euskal Autonomia Erkidegoko hiru foru-aldundiak dira patronatuko kide, eta Eusko Jaurlaritza da patronatuko burua, berak bakarrik finantzatzen baitu erakundearen funtzionamendua. 2015eko irailean, Filmategiak Tabakalerara, Kultura Garaikidearen Nazioarteko Zentrora, lekualdatu zuen bere egoitza, eta hala lortu zuen bai behar zen artxibo-batasuna, bai beste zinema-erakunde batzuekin egunero harreman estua izatea. Gainera, pixkanaka-pixkanaka, asteko proiektuoen programazio egonkorra finkatu du bost hiritan.

**17.** *Ikuska* (Bertan Filmeak, 1978-1984)

**18.** Filmategiaren sortzaileak: Nestor Basterretxea, Juan José Almuedo, Peio Aldazabal, José Manuel Gorospe eta José Luis Basoco, 1978.

**18.** Los fundadores de la Filmoteca: Nestor Basterretxea, Juan José Almuedo, Peio Aldazabal, José Manuel Gorospe y José Luis Basoco, 1978.

la práctica sus firmes convicciones en la serie de cortometrajes documentales (21 en total) en euskera *Ikuska*, producida por Bertan Filmeak entre 1978 y 1984, que tuvo como principales objetivos sentar las bases de una cinematografía nacional y formar a una serie de técnicos y cineastas capaces (Javier Aguirresarobe, por ejemplo) después de integrarse en una potencial industria vasca del cine. En el proyecto intervinieron directores como Montxo Armendáriz, Imanol Uribe o Pedro Olea, que luego triunfarían con algunos de sus largometrajes de los años 80<sup>61</sup> y, una sola directora, Mirentxu Loyarte.

Si los debates al respecto de las esencias del cine vasco fueron de «largo metraje», la producción vasca de estos años se centró principalmente en el cortometraje. Con ellos se trató de llenar el espacio de las reivindicaciones políticas y lingüísticas que se creían absolutamente necesarias; fueron los primeros pasos de Iñaki Núñez, Iñigo Silva, J. B. Heinink, Mirentxu Loyarte, Javier Rebollo, Juan Ortuoste o Imanol Uribe. Las escasas excepciones a este formato vinieron desde el documental por parte de Pío Caro Baroja (*Gipuzkoa*, 1979) o Fernando Larruquert (*Euskal Herri Musika*, 1979), desde la ficción con José María Zabala (*Axut*, 1976) y desde el largometraje infantil en euskera en el caso de J. M. Gutiérrez (*Balanzatxo*, 1978).

Previa también a la aprobación del Estatuto de Autonomía y partiendo de una iniciativa privada, cabe destacar la creación de la Euskadiko Filmategia / Filmoteca Vasca el 1 de mayo de 1978, como asociación cultural. Sus fundadores fueron Peio Aldazabal (Presidente), Juan José Almuedo, José Luis Basoco, Néstor Basterretxea y José Manuel Gorospe; su esfuerzo por recuperar y conservar el patrimonio cinematográfico del País Vasco fue sin duda encomiable. En abril de 2022 se produjo su ingreso como miembro de pleno derecho de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos), de la que ya era miembro asociado desde 1994. En noviembre de 2004 se había convertido en fundación y, actualmente, las tres Diputaciones Forales de la Comunidad Autónoma Vasca forman parte de su Patronato, siendo el Gobierno Vasco quien lo preside, pues financia en solitario el funcionamiento de la institución. En septiembre de 2015, la Filmoteca trasladó su sede a Tabakalera, el Centro Internacional de Cultura Contemporánea en Donostia, logrando con ello una necesaria unidad de archivo y una estrecha relación diaria con otras instituciones cinematográficas. Además, poco a poco, ha consolidado una programación estable de proyecciones semanales hasta en cinco ciudades.



Urte hauetan filmeren batek mugarri bat ezarri bazuen, Imanol Uriberen *El proceso de Burgos* (1979) izan zen, haren *opera prima*, Santos Zunzunegik fikziorako bidaia luzetzat jo zuen dokumentala. Dokumentalak jasotzen ditu, Francisco Letamendiaren sarrera historiko polemikoarekin, ia hamarkada bat lehenago Burgosen epaituak izan ziren eta amnistia jaso berri zuten ETAKo hamasei kideetako bakoitzaren ibilbide eta pentsamenduak. Filmaren une gorena iristen da auzipetuek «Eusko Gudariak» abesten zuten aretoko soinu zuzenarekin, zaintzen zituzten polizien sableek mehatxaturik, eta azken zatian, haietako sei kondenatuak izan ziren heriotza-zigorren konmutazioaren iragarkiarekin. Bai filmaren sorrera, bai filmaren harrera ere, testuinguru historiko baten barruan gertatu ziren, alegia, UCDe zentsura urte pare bat lehenago ezeztatu baitzuen. Beste arazo askoren artean, Jaime Mayor Oreja Donostiako Zinemaldian proiektatzea eragozten saiatu zen<sup>62</sup>. Filmak gaur egun dokumentu historiko gisa hartu duen balioa eztabaidaezina da; eta, euskal zinemaren historian «zinema autonomikoa» deituko zenaren atarian kokatuta, oso leku nabarmena merezi du, Euskaditik arrakastaz ekoiztea posible zela erakutsi baitzuen, argumentuak azken aldiko historian bertan bilatuz.

**19.** Imanol Uribe zuzendaria *El proceso de Burgos* filmarengatik Gaztelaniazko Filmarik Hoberenaren Kantauriko Perla Saria jasotzen, 1979.

**19.** El director Imanol Uribe recibe el Premio Perla del Cantábrico a la Mejor Película en Castellano por *El proceso de Burgos*, 1979.

Si una película marca un antes y un después en estos años es *El proceso de Burgos* (1979) de Imanol Uribe, que firmaba así su ópera prima con un documental que iniciaba el que Santos Zunzunegui ha calificado como largo viaje hacia la ficción. El documental, con polémica introducción histórica de Francisco Letamendia, recoge las trayectorias y pensamientos de cada uno de los dieciséis miembros de ETA que habían sido juzgados en Burgos casi una década antes y que acababan de ser amnistiados. El clímax de su metraje se alcanzaba con el sonido directo de la sala en la que los procesados entonaban el *Eusko Gudariak* amenazados por los sables de los policías que les custodiaban y, en la parte final, con el anuncio de la conmutación de las penas de muerte a las que habían sido condenados seis de ellos. Ni la concepción de la película ni su recepción fueron ajenas a un contexto histórico en el que la censura apenas había sido abolida un par de años antes por la UCD. Entre otros muchos problemas, Jaime Mayor Oreja trató de impedir su proyección en el Festival de Cine de San Sebastián<sup>62</sup>. El valor que, a día de hoy, ha adquirido la película como documento histórico es indiscutible mientras que, enmarcada en la historia del cine vasco en el umbral de lo que se denominará «cine autonómico», merece un lugar muy destacado puesto que vino a demostrar que era posible producir con éxito desde Euskadi buscando argumentos en la propia historia reciente.



## Laurogeiko hamarkadako euskal zinema

Euskal Herrian sortutako zinemagintzak gainditu behar izan zituen oztopo ugariak ez ziren desagertu 1979ko Autonomia Estatutua iritsi zenean, baina, zalantzarik gabe, Eusko Jaurlaritzaren dirulaguntzek laurogeiko hamarkadan zehar emandako bultzada mugarrizko izan zen haren historian. Hogeita hamar film luze baino gehiago estreinatu ziren, eta ia zuzendari kopuru bera egon zen kameraren atzean; Euskadik, azkenik, ondo ongarritutako lur bereziki emankorra zirudien. Baldintzak aldatu egin ziren: pixkanaka askatasun demokratikoak ezartzeak eta laguntza publikoen politika irmoak ez zuten lortu ezerezetik industria zinematografiko indartsu bat sortzea, baina bai talentu handiko zinemagile mordoak baten agerpena eta ordura arte Madrilen lan egiten zuten batzuk itzultzea. PSOEn 1982ko garaipenaren ondoren, Pilar Miró (bere «Miró Dekretua»-rekin) Zinematografia Zuzendaritza Nagusira iristeaz gain, 1983an Eusko Jaurlaritzak Zinematografia Legea promulgatu, eta Euskal Telebista (ETB) sortu zuen. Kultura Ministeriotik dirulaguntza aurreratuak ematen hasi ziren, eta, kasurik onenean, pelikula baten aurrekontuaren %50era iritsi zitezkeen. Euskal Kultura Sailak, berriz, %25era arte finantzatzen zuen, pelikula Euskadin filmatuta bazegoen, lantalde teknikoaren eta aktoreen %75 euskalduna baldin bazen, eta euskarazko kopia bat gutxienez eginez<sup>63</sup>. ETB 1982ko abenduan hasi zen emititzen, eta ekoizpen elkartuen erregimena bultzatzen zuen. 1985etik aurrera, Eusko Jaurlaritzak alde zuzenetik diruz lagundutako filmen antena-eskubideak erosteko oinarriak ezarri ziren.

Beste behin ere zinemagileei eta haien film luzeei erreparatuz, hamarkada hartan Euskadin filmatu ziren 28 filmen zerrenda, oro har, hiru bloke handitan bana daiteke: aurretik Euskal Herrian jada zinema egina zuten zinemagileen filmak; bestetik, batez ere Madrildik itzultzerantz animatu zirenenak eta, azkenik, lehen aldiz zinema egin zutenen filmak. Lehenengo kopuru txikian (film luzeak errodatu zituztenen artean behinik behin), azpimarratzekoa da Fernando Larruquert dokumentalera itzuli zela, *Agur Everest* (1981) lanaren zuzendaritzan Juan Ignacio Lorente lagun zuela. Ondoren, Imanol Urbek *La fuga de Segovia* (1981) zuzendu zuen, ETAren azken aldiko historiarekin lotutako benetako gertakarietatik abiatuta, jada fikzioaren bidetik zihoala. Gero *La muerte de Mikel* (1984) lanarekin berretsi zen, euskal gaiari buruzko trilogiari amaiera ematen ziona eta *Adiós pequeña* (1986), generoko filmen eremuan argi eta garbi barneratzen zena. Uribe zinemagilerik emankorrena izan zen laurogeiko hamarkadako Euskal Herrikoen artean. Haren hurrengo proiektua ondorengo hamarkadan iritsi zen, Aiete y Ariane Films-ek ekoitzia baina Euskaditik kanpo filmatua. Haren arrakastarik handienetakoa bat izan zuen: *El rey pasmado* (1991), Gonzalo Torrente Ballester-ren *Crónica del rey pasmado* eleberriaren egokitzapena<sup>64</sup>.

Beren obraren zati bat Euskaditik kanpo garatu ondoren zinema egitera etxera itzuli zirenen artean, Pedro Olea eta Eloy de la Iglesia aipatuko ditugu. Lehenengoak, Madrilgo EOCen ikasle, filmografia garrantzitsua egin zuen han 1979an Euskadira itzuli zen arte, eta bertan *Ikuska 2* filmatu zuen, Gernikako bonbardaketari buruz. Berak ondo laburbiltzen du bere ibilbidea:



## Cine vasco de los ochenta

20. *La fuga de Segovia*  
(Imanol Uribe, 1981)

Los numerosos obstáculos que el cine producido en el País Vasco había tenido que sortear no desaparecieron con la llegada del Estatuto de Autonomía de 1979, pero, sin duda, el impulso recibido por las subvenciones del Gobierno Vasco a lo largo de la década de los ochenta supuso un antes y un después en su historia. Más de treinta largometrajes estrenados, y casi el mismo número de directores detrás de las cámaras, en una Euskadi que al fin parecía un terreno bien abonado y especialmente fértil. Las condiciones habían cambiado: la paulatina instalación de las libertades democráticas y la decidida política de ayudas públicas no lograron crear de la nada una potente industria cinematográfica, pero sí favorecieron la aparición de un puñado de cineastas de talento y el retorno de algunos que hasta entonces trabajaban en Madrid. A la llegada de Pilar Miró (y su «Decreto Miró») a la Dirección General de Cinematografía tras el triunfo del PSOE en 1982, se unió la Ley de Cinematografía elaborada por el Gobierno Vasco en 1983 y la creación de Euskal Telebista (ETB). Desde el Ministerio de Cultura se comenzaron a conceder subvenciones anticipadas que podían llegar, en el mejor de los casos, hasta el 50% del presupuesto de una película, mientras que desde el Departamento de Cultura vasco se financiaba hasta un 25% siempre que la película estuviera rodada en Euskadi, con un 75% de equipo técnico y actrices o actores vascos, y con la realización al menos de una copia en euskera. ETB, que había comenzado sus emisiones en diciembre de 1982, también favorecía un régimen de producciones asociadas y, a partir de 1985, se sentaron las bases para la compra de derechos de antena de películas previamente subvencionadas desde el Gobierno Vasco<sup>63</sup>.

«Madrilen, Fraderekin lan egiten nuen, baina utzi behar izan nion. *Tormento* (1974) egin nuen, arrakastaz; *Pim, pam, pum, fuego* (1975), arrakastaz; *La Corea* (1976), harrera hotza; *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), arrakastaz. Gero *Akelarre* egin nahi izan nuen, Euskal Herriko sorginen historia bat; Fraderi esan nion, baina esan zidan hori ez zitzaiola inori interesatzen. Franco hil zela, gobernu autonomikoa sortu zela, dena bat etorri zen, eta neure buruari esan nion: utzi egin behar diot honi, nekatuta nago filmak bata bestearen ondoren egiteaz. *Akelarre* muntatu nahi izan nuen. Eta Euskal Herrira etorri behar izan nuen, euskarazko klaseetan matrikulatu nintzen, dirulaguntzak eskatzen hasi, eta, azkenean, *Akelarre* egin nuen, baina lauz-pabost urte kostatu zitzaidan...»<sup>65</sup>

*Akelarre* 1983an filmatu zen azkenean. Filmean, Diego Galán *El País* egunkariako kritikariak «buruargitasunez egindako lan profesional bat ikusi zuen, tarteka giro liluragarria eta, nolana ere, iradokitzailea sortzen duena»<sup>66</sup>, eta horrek lagundu bide zion 1984ko Berlingo Zinemaldiko sail ofizialean parte hartzeko gonbidapena lortzen. Arrakasta gutxiago izan zuen hamarkadako bere beste film luzeak, *Bandera negra* (1986), Alfredo Landa eta Imanol Arias protagonista zirela, 1988an Oleak Eusko Jaurlaritzarekin izandako haserre baten atarikoia izan zena, eta berriz Madrilerantz itzularazi zuena.

Eloy de la Iglesia Madrildik itzul izanaren kasua ere interesgarria da: ez zen EOCTik pasatu, baina telebista-arloko esperientzia hartu zuen, eta laurogeiko hamarkadaren erdialderako jada haren filmografiak arrakasta ugari zituen. *El pico* (1983) Bizkaian eta batez ere Bilbon girotuta zegoen, baina *Otra vuelta de tuerca* (1985) lanarekin jaso zuen Eloy de la Iglesia Eusko Jaurlaritzaren dirulaguntza, Henry Jamesen *The turn of the screw* eleberria egokitzeke. Zuzendari zarauztarra argi mintzatu zen emaitzari buruz: «Filmak ez zuen leihatilan funtzionatu, eta ez nuen euskal zinema gisa jarraipenik izan».<sup>67</sup>

21. *Akelarre* (Pedro Olea, 1984)



Una vez más centrándonos en los y las cineastas y en sus largometrajes, el listado de los 28 que rodaron en Euskadi en esta década podría dividirse *grosso modo* en tres grandes bloques: los que ya habían hecho cine en el País Vasco con anterioridad, los que se animaron a regresar principalmente desde Madrid, y quienes debutaron. En el reducido número de los primeros (al menos de los que habían rodado largometrajes), cabe destacar el retorno al documental de Fernando Larruquert, acompañado ahora en la dirección por Juan Ignacio Lorente en *Agur Everest* (1981), al que siguió Imanol Uribe con *La fuga de Segovia* (1981), que, partiendo de nuevo de hechos reales relacionados con la historia reciente de ETA, transitaba ya por el camino de la ficción. Este se confirmó con *La muerte de Mikel* (1984), que cerraba su *trilogía* de tema vasco y *Adiós pequeña* (1986), que se adentraba claramente en el terreno del género. Uribe fue el más prolífico de todos los cineastas vascos de los ochenta. Su siguiente proyecto llegó en la década siguiente, producido por Aiete y Ariane Films, pero rodado ya fuera de Euskadi. Se convirtió en uno de sus más grandes éxitos: *El rey pasmado* (1991), adaptación de la novela *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester<sup>64</sup>.

Entre quienes volvieron a casa para hacer cine tras haber desarrollado parte de su obra fuera de Euskadi, mencionaremos a Pedro Olea y Eloy de la Iglesia. El primero, estudiante de la EOC en Madrid, había desarrollado una importante filmografía allí, hasta su vuelta a Euskadi en 1979 donde rodará el *Ikuska 2* sobre el bombardeo de Gernika. Él mismo resume bien su trayectoria:

«Tuve que dejar de trabajar en Madrid, donde trabajaba con Frade. Hice *Tormento* (1974), éxito; *Pim, pam, pum, fuego* (1975), éxito; *La Corea* (1976), pinchazo; *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), éxito. Quise después hacer *Akelarre*, una historia de brujas en el País Vasco, se lo dije a Frade, y me decía que eso no interesaba a nadie. Coincidió que murió Franco, un gobierno autonómico... y me dije: dejo esto, estoy cansado de hacer película tras película. Quiero montar *Akelarre*. Y me tuve que venir al País Vasco, me matriculé en clases de euskera, empecé a pedir subvenciones y acabé haciendo *Akelarre*, pero me costó cuatro o cinco años...»<sup>65</sup>.

*Akelarre* fue finalmente rodada en 1983. El crítico de *El País* Diego Galán vio en ella «un trabajo profesional hecho con inteligencia, que se traduce en la creación de una atmósfera a ratos fascinante y en todo caso sugestiva»<sup>66</sup>, lo que debió de contribuir a que obtuviera una invitación para formar parte de la sección oficial del Festival de Berlín de 1984. Menos éxito tuvo su otro largometraje de la década, *Bandera negra* (1986), protagonizada por Alfredo Landa e Imanol Arias, que fue la antesala de un enfado de Olea con el Gobierno Vasco en 1988, que le llevó de vuelta a Madrid.

El caso del regreso desde Madrid de Eloy de la Iglesia resulta también interesante: no pasó por la EOC, pero sí adquirió experiencia en televisión, y a la altura de mediados de los ochenta su filmografía ya contaba con numerosos éxitos. Si *El pico* (1983) estaba ambientada ya en Vizcaya y principalmente en Bilbo, fue con *Otra vuelta de tuerca* (1985) cuando Eloy de la Iglesia contó con una subvención del Gobierno Vasco para adaptar la novela de Henry James *The turn of the screw*. El director zarauztarra fue claro respecto al resultado: «La película no funcionó en taquilla y no tuve continuidad como cineasta vasco»<sup>67</sup>.

Film luzean debuta egin zutenen artean, Montxo Armendariz nafarra nabarmenduko dugu: Elías Querejetaren ekoizlearen eskutik *Tasio* (1984) filmarekin harridura sortu zuen, eta denboraren poderioz euskal zuzendaririk ospetsuenetako bat bihurtu da. Haren lehenbiziko lan hori, lehenagoko dokumental erako esperientzia batetik abiatu zen: *Carboneros de Navarra* (1981). Armendariz protagonistetako batekin (Anastasio Ochoa) liluratuta geratu zen, eta haren bizitza zinemara fikziozko film luze moduan eramatea posible zela uste izan zuen. Lortzen hain zaila den arrakasta bikoitza bildu zuen euskal filmetako bat izan zen: kritikak goraiatua eta publikoak maitatua. Elkarrizketa amaigabeak izan zituen Elías Querejetarekin, eta Armendarizek, autodidakta izanik, asko ikasi zuen solasaldi haietatik, hernaniarrak eskarmentu handia baitzuen zinemaren munduan. Hurrengo film luzearen gidoia, *27 horas* (1986), biek sinatuko zuten. Nafarrak Errenterian elektronikako irakasle gisa ezagututako gazteekin izandako esperientziatik abiatu ziren: ikasleek drogekin eta nihilismoarekin zituzten mendekotasunek izugarri hunkitu zuten, bere adinean bizi izandako idealismoarekin alde handia zutelako<sup>68</sup>.

Hemen ez dago leku nahikorik euskal zinemaren une historiko hartan parte hartu zuten gainerako zinemagileen filmei buruz hitz egiteko: Javier Rebollo eta Juan Ortuoste (*Siete calles*, 1981), José Angel Rebolledo (*Fuego eterno*, 1984), Juan Bautista Berasategi (*Kalabaza tripontzia*, 1985), Ernesto del Río (*El amor de ahora*, 1986), Javier Aguirre (*La monja alférez*, 1986), José Antonio Zorrilla (*Lauaxeta*, 1987), Pedro de la Sota (*Viento de cólera*, 1988), José María Tuduri (*Crónica de la guerra carlista*, 1988), Ernesto Tellería (*Eskorpión*, 1988), etab. Bide batez esanda, egiazko eklosio hartan, emakume bakarrarentzat izan zen lekua: Ana Díez-ek, bere *Ander eta Yul* (1988)<sup>69</sup> lan ausartarekin, leku nabarmena merezi du gure zineman, bai bere talentuagatik, bai euskal ekoizpeneko film luzeen zuzendaritzan aitzindaria izateagatik. Nolanahi ere, belaunaldi horretako zati handi batek aktibo jarraitzen du gaur egun, hurrengo hamarkadak aztertzerakoan ikusiko dugun bezala, eta, zalantzarik gabe, nolabaiteko eragina izan du geroago, laurogeita hamarreko hamarkadan, iritsi direnen eta jada XXI. mendean debuta egin dutenen artean.



22

22. *Tasio* (Montxo Armendariz, 1984)  
 23. *Kalabaza tripontzia* (Juan Bautista Berasategi, 1985)  
 24. *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988)



23



24

Entre quienes debutaron en el terreno del largometraje destacaremos aquí al navarro Montxo Armendáriz, que sorprendió, de la mano de Elías Querejeta como productor, con *Tasio* (1984) y que se ha convertido con el paso del tiempo en uno de los más prestigiosos directores vascos. Su ópera prima partía de una experiencia previa en forma de documental, *Carboneros de Navarra* (1981): Armendáriz quedó prendado de uno de sus protagonistas (Anastasio Ochoa) y creyó factible llevar su vida al cine en forma de largometraje de ficción. El resultado fue una de las películas vascas que logró el tan difícil doblete: aclamada por la crítica y amada por el público. Con Elías Querejeta mantuvo interminables conversaciones de las que el autodidacta Armendáriz supo aprender mucho, pues el hernaniarra tenía ya mucha experiencia en el mundo del cine. El guion de su siguiente largometraje, *27 horas* (1986), lo firmarían ambos. Partieron de la experiencia del navarro con la juventud que había conocido en Rentería como profesor de electrónica: las adicciones a las drogas y el nihilismo de sus alumnos le habían impactado extraordinariamente porque contrastaban con el idealismo que él había vivido a su edad<sup>68</sup>.

No hay espacio suficiente aquí para extenderse sobre las películas del resto de cineastas que formaron parte de este momento histórico del cine vasco: Javier Rebollo y Juan Ortuoste (*Siete calles*, 1981), José Angel Rebolledo (*Fuego eterno*, 1984), Juan Bautista Berasategui (*Kalabaza tripontzia*, 1985), Ernesto del Río (*El amor de ahora*, 1986), Javier Aguirre (*La monja alférez*, 1986), José Antonio Zorrilla (*Lauaxeta*, 1987), Pedro de la Sota (*Viento de cólera*, 1988), José María Tuduri (*Crónica de la guerra carlista*, 1988), Ernesto Tellería (*Eskorpión*, 1988), etc... Por cierto, en toda esta auténtica eclosión, sólo hubo espacio para una mujer, Ana Díez, que, con su valiente *Ander eta Yul* (1988)<sup>69</sup>, merece un lugar destacado en nuestro cine por su talento y por haber sido pionera en el ámbito de la dirección de largometrajes de producción vasca. En todo caso, buena parte de esta generación sigue hoy activa, como veremos al analizar las décadas siguientes y, sin duda, ha ejercido cierta influencia entre quienes llegarán más tarde en los noventa y quienes debutarán ya en el siglo XXI.

## Laurogeita hamarreko hamarkadatik XXI. mendeko lehen hamarkadara

Hainbat egilek adierazi dute 1985-1989 aldia garrantzi txikiagokoa edo are krisialdiko tarte izan zela, euskal zinemagintzarako hamarkada horrek izan zuen garrantzi orokorraren barruan: egia esan, lau urte horietan ekoizitako filmek, oro har, arrakasta txikiagoa izan zuten kritikaren zein publikoaren aldetik<sup>70</sup>. Ekoizpen-baldintzak ere aldatu egin ziren 1990etik aurrera; izan ere, Eusko Jaurlaritzak merkataritza-sozietate anonimo publiko bat jarri zuen martxan, Kultura Sailaren mende:

«Ikus-entzunezko produkziarako laguntza publikoa itzuli beharrik gabeko laguntza-mekanismoen bidez bideratu izan da. Hala ere, Euskal Administrazioak merkaturan lehiatzeko gai izango den ikus-entzunezko industria bat sortzea erraztuko duten sustapen-bide berriak erabiltzeko aukera planteatu du. Horrez gain, errentagarri bihurtu nahi du funts publikoak adierazitako sustapen-helburuetarako erabiltzea, eta, neurri handiagoan edo txikiagoan, funts horiek berreskuratzea ahalbidetu, ikus-entzunezko ekoizpenetan zuzenean parte hartuz eta lortutako produktuak behar bezala banatuz eta salduz»<sup>71</sup>.

### USTEKABEKO OLATU BAT

Hartutako neurri berriak polemikoak izan ziren hasiera-hasieratik. Euskal administrazioak gehiegizko kontrola egotzi ondoren, aurreko hamarkadako «bandera-ontzi» batzuk Madrilera joanarazi zituzten; zehazki, Pedro Olea eta Imanol Uribe izan ziren azkenean Espainiako hiriburura bizitzera joan ziren lehenengoetako bi. Lehenenak, horrela, etapa berri bati ekin zion bere filmografian, askotariko gaiekin: *El día que nació yo* (1991), *El maestro de esgrima* (1992), *Morirás en Chafarinas* (1995) eta *Más allá del jardín* (1996). Bigarrenak, *La luna negra* (1990) filmatu ondoren eta, esan bezala, hainbat arrakasta kateatu zituen *El rey pasmado* (1991) lanetik abiatuta, Juan Madriden eleberri baten egokitzapenarekin: *Días contados* (1994) lanean, edo inmigrazioaren fenomenora hurbilketa batekin *Bwana* (1996) filmean. Bien kasuan, aitortzak eta sariak ugariak izan ziren: laurogeita hamarreko hamarkadako lanek Imanol Uribe espainiar zinemaren izen handienetako bat zela baieztatu zuten. 1990ean, Montxo Armendariz ere Madrilera aldatu zen. *Las cartas de Alou* (1990) filmarekin zinema etorkinengana hurbiltzen aitzindaria izan ondoren, zinema hiritar eta gazteen kezkekin arduratutakora itzuli zen, *Historias del Kronen* (1994) lanarekin. Haren bosgarren film luzeak zirrarra bizia piztu zuen, Imanol Urbek eta Andrés Santanak ekoiztutako *Secretos del corazón* (1997), eta hamaika sari jaso zituen. Izan ere, Armendariz da gaur arte Oscarretarako ingelesez besteko film onenaren izendapena jaso duen euskal zuzendari bakarra (1998an hain zuzen ere)<sup>72</sup>.

## De los noventa a la primera década del siglo XXI

La etapa 1985-1989 ha sido ya señalada por varios autores como un período de menor relevancia o incluso de crisis dentro de la importancia general de la década para el cine vasco: ciertamente, las películas producidas en estos cuatro años tuvieron en general menor éxito de crítica y público<sup>70</sup>. Las condiciones de producción variarán también a partir de 1990, puesto que el Gobierno Vasco pone en marcha una sociedad anónima pública de carácter mercantil que dependerá de la Consejería de Cultura:

«El apoyo público a la producción audiovisual se ha venido instrumentando a través de mecanismos de ayuda a fondo perdido. Sin embargo, la Administración Vasca se ha planteado la posibilidad de utilizar nuevas vías de fomento que faciliten la creación de una industria audiovisual capaz de competir en el mercado. Se trata, además, de rentabilizar la aplicación de fondos públicos a los fines de promoción indicados, haciendo posible, en mayor o menor medida, la recuperación de dichos fondos mediante la participación directa en producciones audiovisuales y la adecuada distribución y venta de los productos obtenidos»<sup>71</sup>.

25. *Secretos del corazón* (Montxo Armendariz, 1997)





Pentsa liteke panorama konplexu hark ez zuela baikortasunerako arrazoirik sortzen, baina zinemagile gazteen olatu berri eta oso anitza sortu zen, gehienak 60ko hamarkadan jaiotako zirenak, gaiak eta estetika berritzera etorriak, bestelako zinema-hezkuntza bati eta kezka tekniko sakonei esker; baina baita komikiaren eta rockaren eraginei esker ere: Julio Medem (1958), Enrique Urbizu (1962), Álex de la Iglesia (1965), Juanma Bajo Ulloa (1967), Daniel Calparsoro (1968) eta Helena Taberna (beranduago iritsi zen eta erreferente partikularragoak zituen).

Urbizuri buruz hitz eginez hasiko gara: 1988an, luzemetraian lehen urratsa egin zuen, *Tu novia está loca* euskal zinemako lehen komediarekin. Howard Hawks, George Cukor, Ernst Lubitsch eta Madrilgo komedia izan zituen erreferentziatzat, eta generoarekin ausartu zen, baina batzuek ez zioten barkatu politikoki asaldatutako laurogeiko hamarkadaren amaiera hartan. Haren bigarren filma, *Todo por la pasta* (1991), *thriller*-aren eremuan sartu zen, oso hondatuta zegoen Bilbo bat azalduz. Gidoiak honako esaldi hau zeraman azalean: «Herralde honetan 53.979 polizia zaintzen dute zure segurtasuna. Kontuz ibili». Izan ere, filmean ustelkeria polizial eta politikoko giro hori zen nagusi, eta kritikak ondo jakin zuen —ez hainbeste publikoak— etorkizuneko balioa ikusten<sup>73</sup> zuzendariarengan. Urbizuk beti aldarrikatu izan du enkarguzko zinema, eta haren hurrengo bi proiektuek premisa hori bete zuten, zalantzarik gabe ikasteko baliatu zuen aldi batean<sup>74</sup>: *Cómo ser infiel y disfrutarlo* (1994) eta *Cuernos de mujer* (1995). XX. mendean egin zuen azken filma, *Cachito* (1996), Arturo Pérez-Reverte-ren eleberri baten egokitzapena izan zen; haren porrot komertzialak gogoeta eragin zion zuzendari bilbotarrari, idaztera esertzea tokatzen zitzaiola ondorioztatu arte. Roman Polanski-ren *La novena puerta* (1999) filmaren gidoia sinatu zuen, eta gero zuzendaritzara itzuli zen, ikusiko dugunez, jada bere proiektuekin.

Álex de la Iglesia zuzendaritza artistikoaren arduraduna izan zen bere adiskide Enrique Urbizuren *Todo por la pasta* filmean. Izan ere, zuzentzen hasteko motibazioa —txantxa artean esan ohi zuen— bere inguruko jendearen artean horretarako gai ziren lagunak bazirela ikusteak eragin zion inbidia izan

26. Daniel Calparsoro, Enrique Urbizu, Helena Taberna, Juanma Bajo Ulloa. «Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi». Juantxo Egaña, 2014ko uztailak 02-04.

26. Daniel Calparsoro, Enrique Urbizu, Helena Taberna, Juanma Bajo Ulloa. «Cine vasco: Tres generaciones de cineastas vascos». Juantxo Egaña, 02-04 de julio de 2014.

## UNA OLA INESPERADA

Las nuevas medidas adoptadas fueron, desde el primer momento, polémicas. A las acusaciones de excesivo control por parte de la administración vasca, siguió el traslado a Madrid de varios de los buques insignia de la década anterior; concretamente, Pedro Olea e Imanol Uribe son dos de los primeros que terminarán instalándose en la capital española. El primero inició así una nueva etapa en su filmografía, con muy variadas temáticas: *El día que nací yo* (1991), *El maestro de esgrima* (1992), *Morirás en Chafarinas* (1995) y *Más allá del jardín* (1996). El segundo, tras el rodaje de *La luna negra* (1990), y tal y como ya se ha dicho, encadenó varios éxitos a partir de *El rey pasmado* (1991), con la adaptación de una novela de Juan Madrid en *Días contados* (1994) o con una aproximación al fenómeno de la inmigración con *Bwana* (1996). En ambos casos, los reconocimientos y premios fueron muy numerosos: los noventa confirmaron a Imanol Uribe como uno de los grandes nombres del cine español. En 1990 viaja también a Madrid Montxo Armendáriz que, tras ser pionero en el acercamiento del cine a los inmigrantes como protagonistas en *Las cartas de Alou* (1990), volvió a su cine urbano y preocupado por las inquietudes de los jóvenes en *Historias del Kronen* (1994). Despertó entusiasmo su quinto largometraje, *Secretos del corazón* (1997), producido por Imanol Uribe y Andrés Santana, que recibiría un sinfín de premios y, de hecho, Armendáriz es hasta hoy el único director vasco cuya película ha sido nominada al Oscar como mejor película de habla no inglesa (lo fue concretamente en 1998)<sup>72</sup>.

Cabría pensar que el complejo panorama no invitaba al optimismo; sin embargo, surgió una nueva y muy plural ola de jóvenes cineastas, nacidos en su mayoría en los años 60, que vino a renovar temáticas y estéticas gracias a una educación cinematográfica diferente y a hondas preocupaciones técnicas; pero también a influencias del cómic y del rock: Julio Medem (1958), Enrique Urbizu (1962), Álex de la Iglesia (1965), Juanma Bajo Ulloa (1967), Daniel Calparsoro (1968) y Helena Taberna (de llegada más tardía y de referentes más particulares).

Empezaremos hablando de Urbizu, quien ya había dado su primer paso en el largometraje en 1988 con *Tu novia está loca*, la primera comedia del cine vasco. Había tenido como referencias a Howard Hawks, George Cukor, Ernst Lubitsch y la comedia madrileña y se había atrevido con el género, cosa que algunos no le perdonaron a finales de los políticamente agitados ochenta. Su segunda película, *Todo por la pasta* (1991), se adentraba en el terreno del *thriller* en un Bilbao muy deteriorado. El guion llevaba en su portada la frase: «En este país, 53.979 policías velan por tu seguridad. Ten cuidado.» Ciertamente, ese ambiente de corrupción policial y política reinaba en la película, y la crítica —no tanto el público—, supo ver en su director un futuro valor<sup>73</sup>. Urbizu siempre ha reivindicado el cine de encargo, y sus dos siguientes proyectos cumplieron esta premisa en un período que sin duda fue de aprendizaje<sup>74</sup>: *Cómo ser infiel y disfrutarlo* (1994) y *Cuernos de mujer* (1995). Su última película en el siglo XX, *Cachito* (1996), fue una adaptación de una novela de Arturo Pérez-Reverte cuyo fracaso comercial hizo reflexionar al director bilbaíno hasta concluir que le tocaba sentarse a escribir, cosa que hizo firmando el guion de *La novena puerta* (1999) de Roman Polanski, antes de volver a la dirección, como veremos, ya con proyectos propios.

Álex de la Iglesia había sido responsable de la dirección artística de *Todo por la pasta*, de su amigo Enrique Urbizu. De hecho, su motivación para llegar a dirigir —solía afirmar entre bromas— fue la envidia que le causó ver que había gente de su entorno capaz de hacerlo. De modo que marchó



omen zen. Hala bada, Madrilera joan, eta Almodovarren ekoiztetxean azaldu zen, film labur baterako gidoi batekin, azkenean *Acción mutante* (1992) izeneko film luzea bihurtuko zena. Komikiaren munduak eragindako unibertso batean, talde terrorista batek industrialari baten alaba bahitzen du. Talde horrek itxura-ederren eta aberaskumeen aurka ekiten dio, Almodovarren filmetan agertu ohi diren pertsonaien aurkako satira eginez<sup>75</sup>. 1995ean, *El día de la bestia* estreinatu zuen, bere filmik gogoangarrienetako bat. Gidoia bere lagun Jorge Gerrikaetxebarriarekin batera idatzi zuen: Barojaren estiloko apaiz euskaldun bat gabon giroko Madril garratz batera iristen da, eta han, gizadia salbatzeko, gaiztakeriak egin behar ditu -itxuraz onbera den arren-. Komedia sataniko hark kritika sozial ugari biltzen zituen, eta sei Goya sari lortu zituen, zuzendari onenarena ere barne. Bere filmografiako bigarren pelikula horren arrakastak berretsi egin zituen zuzendariaren talentu narratiboa, umore sena eta borondate urratzailea<sup>76</sup>; eta hurrengo lanean norabidea aldatzera behartu zuen: *Perdita Durango* (1997). Bertan, Barry Gifford-en eleberri bat pantailaratu zuen, Andrés Vicente Gómezen ekoizpenarekin eta aurrekontu handiarekin (mila milioi pezetatik gora). Aurreko mendeko bi arrakastarik handienak *Muertos de risa* (1999) eta *La comunidad* (2000) komedia garratzekin lortu zituen<sup>77</sup>.

Laurogeita hamarreko hamarkadan nabarmendu zen beste izen bat Julio Medem da. Haren lehen film luzea, *Vacas* (1992), landa-inguruneak biltzen zuen. Michel Gaztanbiderekin batera sinatutako gidoiak bi euskal familiaren arteko lehia azaltzen zuen, bien baserriak baso batek banatzen zituela. Natura oso presente egongo da beti zuzendari donostiarraren zinema poetikoan. 1993ko *La ardilla roja* beste aurrerapauso bat izan zen haren ibilbidean: errodatu zituen lehen bi filmek 48 nazioarteko sari pilatu zituzten. *Tierra* (1996) Cannesko Zinemaldiko Sail Ofizialean aurkeztua ere izan zen, baina behin betiko ikusle arrakasta *Los amantes del Círculo Polar* (1998) filmak eman zion; maitasunari buruzko pelikula hartan, hainbat zoko-moko biltzen ziren: familia-harremanak, adiskidetzeta, Euskal Herriko historia garaikidea, etab<sup>78</sup>.



27

27. *Acción mutante*  
(Álex de la Iglesia, 1992)  
28. *El día de la bestia*  
(Álex de la Iglesia, 1995)  
29. *Vacas* (Julio  
Medem, 1992)



28

a Madrid y se presentó en la productora de Almodóvar con un guion para un corto que finalmente terminaría siendo un largometraje titulado *Acción mutante* (1992), que narra, en un universo influido por el mundo del cómic, el secuestro de la hija de un poderoso industrial a manos de un grupo terrorista que la emprende contra los guapos y los pijos, en lo que era una sátira contra los propios personajes que suelen poblar las películas de Almodóvar<sup>75</sup>. En 1995 estrenó *El día de la bestia*, una de sus películas más recordadas. Escribió el guion de nuevo junto a su amigo Jorge Guerricaechevarría: un cura vasco muy barojiano llegaba a un Madrid navideño y hostil en donde tenía que hacer el mal — pese a su aparente bondad — para salvar a la humanidad. Esta comedia satánica, no exenta de múltiples críticas sociales, se llevó hasta seis Goyas, entre los que también estaba el de mejor director. El éxito de la segunda película de su filmografía confirmó su talento narrativo, sentido del humor y voluntad transgresora<sup>76</sup>, y le obligó a cambiar de rumbo en su siguiente trabajo: *Perdita Durango* (1997). Aquí llevó a la pantalla una novela de Barry Gifford, con producción de Andrés Vicente Gómez y elevado presupuesto (más de mil millones de pesetas). Sus dos mayores éxitos de público del pasado siglo fueron las ácidas comedias *Muertos de risa* (1999) y *La comunidad* (2000)<sup>77</sup>.

Julio Medem es otro de los nombres que van a despuntar en los noventa. Un entorno eminentemente rural envolvía su primer largometraje, *Vacas* (1992). El guion, firmado junto a Michel Gaztambide, desarrollaba la rivalidad entre dos familias vascas cuyos caseríos estaban separados por un bosque.

La naturaleza estará siempre muy presente en el poético cine del director donostiarra. En 1993, *La ardilla roja* significó otro paso adelante en su carrera: 48 premios internacionales acumularon sus dos primeras películas. *Tierra* (1996) llegó incluso a ser presentada en la Sección Oficial del Festival de Cannes, pero fue con *Los amantes del Círculo Polar* (1998) cuando se lanzó definitivamente al éxito absoluto de público, con una película sobre el amor que albergaba múltiples recovecos: relaciones familiares, reconciliación, historia contemporánea del País Vasco, etc<sup>78</sup>.

Juanma Bajo Ulloa y Daniel Calparsoro fueron tal vez algo menos prolíficos por distintos motivos,



29



30. *Alas de mariposa*  
(Juanma Bajo Ulloa,  
1991)

Juanma Bajo Ulloa eta Daniel Calparsoro, beharbada, ez ziren hain emankorrak izan arrazoi ezberrenengatik, baina, zalantzarik gabe, haien agerpenak ere oihartzun handia izan zuen, batez ere zeinek bere lehen lanarekin: *Alas de mariposa* (1991) eta *Salto al vacío* (1995). Gasteiztarraren kasuan, Gasteizko Zinema-k (bere ekoiztetxeak) eta Fernando Truebak (hain zuzen ere Oscar saria jasoko zuen *Belle Époque* filmatu zuen urte berean) ekoiztako filmak Donostiako Zinemaldiko sail ofizialean parte hartu, eta Urrezko Maskorra irabazi zuen; orduz gero, ez da berriro gertatu euskal zinemagile baten lehen lanarekin. *La madre muerta* (1993) bigarren film luzeaz, irudi txundigarriak sortzeko talentu oparoa erakutsi zuen berriz ere; Roldan Larretak adierazi zuen filmean «zer» kontatzen den baino, kontatzeko «nolakotasuna» garrantzitsuagotzat jotzen zela<sup>79</sup>. 1997an, Bajo Ulloak euskal produktzio filmik arrakastatsuen izaten jarraitzen duena egin zuen, *Airbag*, umore ganberroko eta itxuragabeko ekintzako *road movie* bat. Oro har, kritikak ez zion barkatu norabidea aldaketa<sup>80</sup>. Bestalde, Daniel Calparsororen lehen hiru filmak euskal lurretan filmatu ziren, eta, zalantzarik gabe, eragin handiena *Salto al vacío* (1995) lanak izan zuen: filmeko indarkeria gordinak eta etsipen-giroak lilura sortu zuten Berlingo Zinemaldian, eta haren izena promesa handien zerrendan jarri zuen (Almodovarrek berak ekoiztiko zuen Calparsororen bigarren lana)<sup>81</sup>.

*Yoyes*-en (2000), bere lehenbiziko lan ausart hartan, Helena Tabernak bere betiko ezaugarri asko erakutsi zituen: konpromiso feminista, kontzientzia euskaltzalea eta publikoarengana iristeko borondatea, leuntasuna eta indarra uztartzeko gai den egile-nortasun batetik abiatu. 200.000 ikusle baino gehiago zinemara eramatea lortu zuen, eta nazioarteko sari ugari<sup>82</sup>.

Laurogeiko eta laurogeita hamarreko euskal zinemagile garrantzitsuen zerrendari erreparatzerakoan, ikus daiteke Madrileren migratzeko prozesu ia berdina dagoela Euskadin ekoiztako lehen proiektuen ondoren. Uribe, Olea edo Armendariz Estatuko hiriburuan bizitzen jarri baziren, laurogeiko hamarkadan egindako filmak etxean filmatzeko aukera izan ondoren, gauza bera gertatu zitzaion hurrengo belaunaldiari. XXI. mendearen hasieran,

pero sin duda su aparición en estos años también tuvo mucho eco, principalmente con sus respectivas óperas primas: *Alas de mariposa* (1991) y *Salto al vacío* (1995). En el caso del gasteiztarra, su película, producida por Gasteizko Zinema (su propia productora) y Fernando Trueba (justo en el año en que rodó la oscarizada *Belle Époque*), no sólo participó en la sección oficial del Festival de San Sebastián, sino que ganó con ella la Concha de Oro, cosa que no ha vuelto a suceder desde entonces con ningún cineasta vasco y su primera obra. *La madre muerta* (1993), su segundo largometraje, volvió a dar muestras de su ubérrimo talento para crear imágenes impactantes en lo que Roldán Larreta califica como la mayor importancia del «cómo» frente al «qué» a la hora de narrar<sup>79</sup>. En 1997, Bajo Ulloa realizó la que sigue siendo la película de producción vasca más taquillera de la historia, *Airbag*, una *road movie* de humor gamberro y acción disparatada. En general, la crítica no le perdonó el cambio de rumbo<sup>80</sup>. Por otra parte, las tres primeras películas de Daniel Calparsoro fueron rodadas en tierras vascas, y no cabe dudar de que la que más impacto produjo fue *Salto al vacío* (1995), cuya cruda violencia y desesperación cautivó en el Festival de Berlín y puso su nombre en el disparadero de las grandes promesas (el propio Almodóvar produciría su segunda)<sup>81</sup>.

En *Yoyes* (2000), su valiente ópera prima, Helena Taberna ya mostró muchas de sus constantes posteriores: compromiso feminista, conciencia *vasquista* y una voluntad de llegar al público desde una identidad *autoral* capaz de ensamblar delicadeza y fuerza. Consiguió llevar al cine a más de 200.000 espectadores y recibir numerosos premios internacionales<sup>82</sup>.

Si algo puede constatarse al repasar la lista de las y los cineastas vascos más importantes de los ochenta y noventa, es que hay un casi idéntico proceso de migración hacia Madrid tras los primeros proyectos producidos en Euskadi. Si Uribe, Olea o Armendariz pasaron a instalarse en la capital del Estado tras poder rodar y, básicamente, financiar sus películas de los ochenta en casa, lo mismo le va a pasar a la generación siguiente. Al iniciarse el siglo XXI, ya están en Madrid Medem, De la Iglesia o Urbizu, y la explicación vuelve a repetirse: no se desarrolló en el País Vasco una industria cinematográfica que permitiera hacer cine a toda esta cantidad de talentos que sí surgen de manera periódica en tierras vascas; y ellos parecen sumar a esto, con cierta amargura, conflictos derivados del hecho de haber sido vascos castellanoparlantes y acumular dificultades para rodar en euskera con mayores ayudas oficiales<sup>83</sup>. No obstante, no abundaron precisamente en los noventa las películas en esta lengua<sup>84</sup>.

## LA IRRUPCIÓN DE LA «GENERACIÓN KIMUAK»

Como veremos más adelante, que las dos generaciones estudiadas desde el final de la dictadura franquista coincidan en cartelera en la primera década del siglo XXI era algo fácilmente presumible. Eso sí, sus trabajos serán ya producidos, sin apenas excepciones, por empresas no vascas. La buena noticia será la irrupción de una nueva generación de cineastas que van a romper con al menos dos de las dinámicas que parecían repetirse sin fin: el éxodo a Madrid y la escasa presencia del euskera como lengua de cine. En 1998 el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, tras un proceso de reflexión llevado a cabo con la unidad de cine de Donostia Kultura (Ayuntamiento de Donostia), decidió poner en marcha el programa Kimuak con la intención de intensificar la promoción nacional e internacional de los cortometrajes vascos a través de catálogos anuales seleccionados por comités de profesionales. A

Madrilen ziren jada Medem, De la Iglesia edo Urbizu, eta azalpena berbera da berriz ere: Euskal Herrian ez zen garatu aldizka bertan sortzen diren talentu horiei guztiei zinema egiteko aukera emango liekeen industria zinematografikorik; eta badirudi horri gehitzen dizkiotela, samintasun apur batez, euskal herritar erdaldunak izatearen eta laguntza ofizial handiagoekin euskaraz filmatzeko zailtasunak izatearen ondoriozko gatazkak<sup>83</sup>. Hala ere, laurogeita hamarrek hamarkadan ez ziren hain zuzen ugari izan euskaraz egindako filmak<sup>84</sup>.

### «KIMUAK BELAUNALDIAREN» AGERPENA

Aurrerago ikusiko dugun bezala, erraz pentsa zitekeen aztertu ditugun diktadura frankistaren amaieraren ondoko bi belaunaldiek bat egingo zutela zinema-aretoetan XXI. mendeko lehen hamarkadan. Hori bai, Euskal Herritik kanpoko enpresek ekoiztu zituzten haien lanak, ia salbuespenik gabe. Albiste ona, ordea, zinemagile-belaunaldi berri baten agerpena izan zen, amaierarik gabe errepikatzen zirela ziruditen dinamiketako bi, bederen, hautsi zituen: Madrilerako exodoa eta euskararen presentzia eskasa zinema hizkuntza gisa. 1998an, Eusko Jaurilaritzako Kultura Sailak, Donostia Kulturako (Donostiako Udala) zinema-unitatearekin egindako hausnarketa-prozesu baten ondoren, Kimuak programa abian jartzea erabaki zuen, euskal film laburren nazioko eta nazioarteko sustapena areagotzeko asmoz, profesionalen batzordeek urtero hautatutako katalogoen bitartez. 2000. urtetik aurrera, programa sendotuz joan zen, eta film labur horiek jaialdietara joaten ziren, telebistetan ematen ziren eta mundu guztiko salmenta-agenteak erakartzen zituzten. Beste autonomia erkidego batzuetarako eredu aitortua bihurtu zen, eta jasotako laudorioek mugak gainditu zituzten<sup>85</sup>. Mende laurdena betetzear dagoela, programaren meritu nagusia izan da talentu gazteak sortzen eta garatzen laguntzeko tresna paregabea bihurtu izana: Kimuak egitarauak argi propioz distiratsen du arlo honetako politika publikoek hitz egite-rakoan. Zinemagile horietako askok film luzeetarako jauzia egin dute, film laburren berezko balio zinematografikoa aldarrikatzeari utzi gabe. Luzea da Kimuak-etik igaro diren zuzendarien zerrenda. Euskal zinematografiako azken hamarkadako albisterik onenetako batzuen protagonista dira. Izenak agortze aldera zerrendatzeko asmorik gabe, honako hauek nabarmendu ditzakegu, besteak beste: Koldo Almandoz, Asier Altuna, Luiso Berdejo, Borja Cobeaga, María Elorza, Mainer Fernández, Raúl de la Fuente, Mikel Gurrea, Telmo Esnal, Aitor Arregi, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Galder Gaztelu-Urrutia, Ione Hernández, Víctor Iriarte, Pablo Malo, Josu Martínez, Aritz Moreno, Mainer Oleaga, Mikel Rueda, Arantza Santesteban, Oskar Santos, Maru Solares, Koldo Serra, David Pérez Sañudo, Paul Urkijo, Estibaliz Urresola eta Isabel Herguera<sup>86</sup>.

Aipatutako izenen kopuruari erreparaturik, ezinezkoa da gai-ardatz komun handirik, korrante formalik edo, azken batean, eskolarik aipatzea. Beraz, «Kimuak belaunaldia» izendapena gehiago interpretatu behar da erakunde-ekimeneko tresna baten erabilera orokor gisa, kointzidentzia kronologiko gisa eta, zergatik ez aipatu, hobeto ulertzeko sailkapenak eskaintzen dizkigun abantaila gisa. Zinemagile-multzo honen jarduerako bi hamarkadetan, aniztasuna izan da nagusi, eta jorratutako generoak, askotarikoak. XXI. mendeko lehen hamarkada film luzeen munduan sartu zireneko da; bigarrena, hurrengo kapituluan ikusiko dugun bezala, oro har, haien emaitzarik onenetakoena izan zen.

31. Borja Cobeaga, Jose Mari Goenaga, Pablo Malo, Asier Altuna, Koldo Almandoz eta Isabel Herguera. «Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi». Jantxo Egaña, 2014ko uztailak 02-04.

31. Borja Cobeaga, Jose Mari Goenaga, Pablo Malo, Asier Altuna, Koldo Almandoz eta Isabel Herguera. «Cine vasco: Tres generaciones de cineastas vascos». Jantxo Egaña, 02-04 de julio de 2014.

partir del año 2000, el programa se fue consolidando y los cortos viajaban a festivales, se emitían en televisiones y seducían a agentes de ventas de todo el mundo. Pasó a convertirse en modelo confeso para otras comunidades autónomas y los elogios recibidos traspasaron fronteras<sup>85</sup>. A punto de cumplir ya un cuarto de siglo, su principal mérito ha consistido en convertirse en una formidable herramienta para favorecer el surgimiento y desarrollo de jóvenes talentos: Kimuak brilla con luz propia cuando se trata de hablar de políticas públicas en este campo. Muchos de ellos han dado el salto al largometraje sin dejar de reivindicar el valor cinematográfico de los cortometrajes en sí mismos. Es largo el listado de las directoras y directores que han pasado por el programa Kimuak y que están protagonizando algunas de las mejores noticias de la última década para la cinematografía vasca. Sin pretender exhaustividad alguna, podríamos destacar entre otros a: Koldo Almandoz, Asier Altuna, Luiso Berdejo, Borja Cobeaga, María Elorza, Mainer Fernández, Raúl de la Fuente, Mikel Gurrea, Telmo Esnal, Aitor Arregi, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Galder Gaztelu-Urrutia, Ione Hernández, Víctor Iriarte, Pablo Malo, Josu Martínez, Aritz Moreno, Mainer Oleaga, Mikel Rueda, Arantza Santesteban, Oskar Santos, Maru Solares, Koldo Serra, David Pérez Sañudo, Paul Urkijo, Estibaliz Urresola e Isabel Herguera<sup>86</sup>.

Es imposible señalar grandes ejes temáticos comunes, corrientes formales o, en definitiva, escuela alguna a la luz de la cantidad de nombres citados, por lo que la denominación de «generación Kimuak» ha de ser interpretada más como la utilización general de una herramienta de iniciativa institucional, la coincidencia cronológica y, por qué no decirlo, las ventajas que la clasificación nos ofrece para comprender mejor. En las dos décadas de actividad de este conjunto de cineastas, la pluralidad reinará y los géneros abordados serán múltiples. La primera década del siglo XXI es la de su brillante irrupción en el mundo del largometraje; la segunda, como veremos en el próximo capítulo, será en general la de sus mejores resultados.

Si marcamos el año 2010 como una frontera más o menos plausible y abrimos el foco también a cineastas que no hayan pasado por Kimuak,



Muga gutxi-asko onargarritzat 2010. urtea jotzen badugu, eta fokua Kimuak programatik igaro ez diren zinemagileei ere irekitzen badiegu, esan genezake arazo sozialez azpildutako komedia oso presente egon dela Borja Cobeagaren (*Pagafantas*, 2009; *No controles*, 2010) eta Altuna eta Esnalen (*Aupa Etxebeste*, 2005) kasuan. LGTB gaien sarrera, ordura arte oso gutxi agertzen zena, Roberto Castón-ekin (*Ander*, 2009) eta Garaño eta Goenagarekin (*80 egunean*, 2010) iritsi zen. Izu-zinemak eta thrillerrak ere jarraitzaile ugari izan dituzte: Pablo Malo, zuzendari berri onenaren Goya sariaren irabazle (*Frío sol de invierno*, 2004), Koldo Serra (*Bosque de sombras*, 2006), Oskar Santos (*El mal ajeno*, 2010) eta Luiso Berdejo (*The new daughter*, 2010). Dokumentalaren arloan oihartzun handiko adibideak ditugu, hala nola Arregi eta Goenagaren *Lucio* (2007), Goya sarietarako izendatua, edo *Nómadak Tx* (Raúl de la Fuente, 2006). Euskal gatazkari buruz, fikziozko pare bat lan besterik ez dugu: Gorka Merchán-en *La casa de mi padre* (2008) eta *Zorion perfektua* (Jabi Elortegi, 2009); baina dagoeneko baziren Josu Martínez-en lehen lan dokumentalak (*Itsasoaren alaba*, 2009) eta Eterio Ortegaren (*Asesinato en febrero*, 2001) eta Iñaki Artetaren (*Trece entre mil*, 2005) lanen aldi biziena<sup>87</sup>. Amaitzeko, gutxienez, oso «egile-lerroko» bi adibide aipa ditzakegu, donostiarrak biak: Pedro Aguilera (*La influencia*, 2007; Cannesko Errealizadoreen Hamabostaldian estreinatua) eta José María de Orbe (*Aita*, 2010; Donostiako Zinemaldiko Sail Ofizialean estreinatua).

Garai honetan, begirada berri ere beteteranoenei itzuliz, nahiko aktibo agertu zen Antonio Mercero, *La hora de los valientes* (1998) filmaren ondoren, *Planta 4ª* ere (2002) filmatu baitzuen, ikusle-kopuru nabarmenarekin eta, apalagorik, *Y tú quién eres* (2007). Azken horretan, Alzheimerren gaiari heldu zion; gero gaixotasuna pairatu zuen berak, eta horrek eragotzi zion 2010ean eskaini zioten Ohorezko Goya saria aurrez aurre jasotzea. Beti geldigaitz, Pedro Oleak film luze bat baino ez zuen zuzendu mende honetan, *Tiempo de tormenta* (2003)<sup>88</sup>. Montxo Armendarizek eta Imanol Uribek aldi berean ekoizten jarraitu zuten. Nafarrak, bere ideiei beti leial, gure iragan ezkutua pantailetara eramanez egin zuen (*Silencio roto*, 2001), musika ardatz gisa erabiliz (*Escenario móvil*, 2004) edo euskal literaturako obra goren bat egokituz (*Obaba*, 2005). Haren kamerak, lehen Rossellinirenak bezala, etengabe bilatzen du «zinemak oraina ulertzeko eta etorkizun bidezkoagoa eta gizatiarragoa eraikitze balio izatea»<sup>89</sup>. Uribek literatur egokitzapenen biderei ekin zion, fikziozko hiru film luzerekin: *Plenilunio* (2000), *El viaje de Carol* (2002) eta *La carta esférica* (2007). Ana Díezek dokumentalaren biderei ekin zion *Galindez* filmarekin (2002), eta fikzioari, berriz ere Atlantikoaren beste aldean, *Paisito* (2009) lanarekin: egile gisa, haren ezaugarri izaten jarraitu zuten intimismoak, historiak, politikak, indarkeriak, maitasunak edo paradisuak.

Euskal zinemagileen hurrengo belaunaldikoek zorte desberdina izan zuten mende berriaren hasieran, Espainiako industria zinematografiko korapilatsu hartan. De la Iglesia eta Medem gai izan ziren, lehen hamarkadan, launa film luze aurrera ateratzeko. Bilbotarra *800 balas* ekoiztera ere animatu zen (2002), emozioaren aldeko apustu zintzoa, eta zinemari egindako omenaldia, bere beste filmen ohiko ironiarik gabeko begirada batetik. *Crimen ferpecto* (2004) filmarekin galdutako publikoaren zati bat berreskuratu zuen, eta ingelesez filmatutako *Los crímenes de Oxford*



**32. Aupa Etxebeste**  
(Asier Altuna, Telmo Esnal, 2005)

**33. 80 egunean**  
(Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2010)



podríamos decir que la comedia ribeteada de problemas sociales ha estado muy presente en el caso de Borja Cobeaga (*Pagafantas*, 2009; *No controles*, 2010) y Altuna y Esnal (*Aupa Etxebeste*, 2005). La introducción de temáticas LGTB, muy poco presentes hasta entonces, llegó con Roberto Castón (*Ander*, 2009) y Garaño y Goenaga (*80 egunean*, 2010). El terror y el *thriller* han encontrado también numerosos seguidores: el ganador de un Goya al mejor director novel Pablo Malo (*Frío sol de invierno*, 2004), Koldo Serra (*Bosque de sombras*, 2006), Oskar Santos (*El mal ajeno*, 2010) y Luiso Berdejo (*The new daughter*, 2010). El documental aparece con ejemplos de notable repercusión como *Lucio* (2007), de Arregi y Goenaga, que fue nominada a los Goya, o *Nómadak Tx* (Raúl de la Fuente, 2006). Sobre el conflicto vasco encontramos apenas un par de ejemplos de ficción: *La casa de mi padre* (2008) de Gorka Merchán y *Zorion perfektua* (Jabi Elortegi, 2009); pero ya los primeros trabajos documentales de Josu Martínez (*Itsasoaren alaba*, 2009) y el periodo más intenso de trabajos de Eterio Ortega (*Asesinato en febrero*, 2001) e Iñaki Arteta (*Trece entre mil*, 2005)<sup>87</sup>. Para terminar, podríamos citar al menos dos ejemplos de líneas muy *autorales* representadas por los donostiarras Pedro Aguilera (*La influencia*, 2007; estrenada en la Quincena de Realizadores de Cannes) y José María de Orbe (*Aita*, 2010; estrenada en la Sección Oficial del Festival de San Sebastián).

Volviendo de nuevo la vista a los más veteranos en este período, se mostró bastante activo Antonio Mercero, que, tras *La hora de los valientes* (1998), rodó además *Planta 4ª* (2002), con notables resultados en taquilla, y la más modesta *Y tú quién eres* (2007). Esta última abordaba el tema del Alzheimer, enfermedad que acabaría padeciendo y que le impidió recoger en persona el Goya de Honor con el que fue homenajeado en 2010. Siempre inquieto, Pedro Olea dirigió solo un largometraje en lo que va de siglo, *Tiempo de tormenta* (2003)<sup>88</sup>. Montxo Armendáriz e Imanol Uribe siguieron produciendo con periodicidad. El navarro, siempre fiel a sus ideas, lo hizo llevando a las pantallas nuestro pasado oculto (*Silencio roto*, 2001), sirviéndose de la música como eje (*Escenario móvil*, 2004) o adaptando una obra cumbre de la literatura vasca (*Obaba*, 2005). Su cámara, como antes la de Rossellini, busca constantemente que «el cine nos sirva para entender el presente y para construir un futuro más justo y más humano»<sup>89</sup>. Uribe emprendió el camino de las adaptaciones literarias con tres largometrajes de ficción: *Plenilunio* (2000), *El viaje de Carol* (2002) y *La carta esférica* (2007). Ana Díez transitó



34

34. *Obaba* (Montxo Armendariz, 2005)  
 35. *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003)

(2008) filmarekin nazioartera jauzi egin zuen, John Hurt eta Elijah Wood buru zituen aktore-talde batek lagunduta. Handik gutxira, etapa berri bati ekin zion: 2009ko ekainaren 21ean, Espainiako Arte eta Zientzia Zinematografikoen Akademiako presidente hautatu zuten, eta, horrela, lehen euskal zinemagilea izan zen ardura hori hartzen<sup>90</sup>. Bien bitartean, *Balada triste de trompeta* (2010) zuzendu eta idatzi zuen, Jorge Gerrikaetxebarria ohiko gidoilaria gabe; filmak zilarrezko bi lehoi eskuratu zituen Veneziako Zinemaldian, gidoi onenarena eta zuzendaritza onenarena.

Julio Medem donostiarrak *Lucía y el sexo* (2001) filmarekin ekin zion XXI. mendeari, publikoarekin izandako idilioa luzatuz; gero, *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003) dokumentala etorri zen. Euskal Herriko egoera politikoari buruzko dokumental horrek polemika itzela sortu zuen, Donostiako Nazioarteko Zinemaldiaren 51. edizioan (2003ko iraila) estreinatu aurretik ere. Espainiako eskuinari lotutako komunikabideek, José María Aznarren Alderdi Popularraren bigarren legegintzaldian, anker erabili zuten euskal zuzendaria, demokratikotik oso gutxi izan zuen kanpaina batean. Medemek, hori bai, zinema, historiaren dokumentu baino, historiaren eragile bihurtzen den une horietako bat eragin zuen. Hurrengo bi lanek, *Caótica Ana* (2007) eta *Habitación en Roma* (2010), ikusle-kopuru txikiagoa lortu arren, donostiarraren aukera estetiko eta narratiboetako batzuk areagotu zituzten.

Enrique Urbizuk 2002an aurkeztu zuen *La caja 507*. Proiektu pertsonal horrek lehen lanekin sortutako itzaropenak berretsi zituen askorentzat, eta beste bultzada bat erantsi zuen *La vida manca* (2003) filmarekin, Nantesko «Espainiako Zinema» Jaialdian film onenarentzako Julio Verne Saria lortu baitzuen; Claude Chabrolek berak eman zion garaikurra bilbotarrari. Hamarkada honetan, Bajo Ulloa ez zen bereziki emankorra izan. Gasteiz-tarrak *Frágil* (2005) zuzendu zuen, oso ipuin pertsonala eta,aldi berean, zinemaren industriarekiko kontu-garbiketa; eta *Historia de un grupo de rock* (2008), Distrito 14 talde aragoarrari buruzko dokumental zirrargarria, aurrekoarekin lotuta, biak ala biak arrakastaren eta ospearen arteko aldeari buruz egindako hausnarketa sendoak izanik. Daniel Calparsorok tartekatu egin zituen generoko zinema (*Guerreros*, 2002 eta *Ausentes*, 2005) eta, serie laburrak eginez, telebistaren munduko bidea; geroago, erabakimen handiagoz itzuliko zen mundu horretara. Helena Tabernak 2003an sortu zuen bere ekoiztetxea (Lamia Producciones), eta, hartara, bere intereseko ardatzak berretsi zituen: gai sozialak (*Extranjeras*, 2003), historikoak (*La buena nueva*, 2008) eta generokoak (*Nagore*, 2010)<sup>91</sup>.

por el camino del documental con *Galíndez* (2002) y la ficción, de nuevo al otro lado del Atlántico, en *Paisito* (2009): intimismo, historia, política, violencia, amor o paraísos perdidos no dejaron de ser algunas de sus constantes como autora.

La siguiente generación de cineastas vascos corrió distinta suerte en la complicada industria cinematográfica española de principios del nuevo siglo. De la Iglesia y Medem fueron capaces de sacar adelante cuatro largometrajes cada uno en la primera década. El bilbaíno se animó incluso a producir *800 balas* (2002), una sincera apuesta por la emoción y un homenaje al cine desde una mirada sin las ironías habituales de otras de sus películas. Con *Crímen ferpecto* (2004) recuperó a parte del público perdido y con *Los crímenes de Oxford* (2008), rodada en inglés, dio un nuevo salto hacia la internacionalización ayudado por un reparto encabezado por John Hurt y Elijah Wood. Poco después comenzó una nueva etapa: el 21 de junio de 2009 fue elegido presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, convirtiéndose así en el primer cineasta vasco que alcanzaba tal responsabilidad<sup>90</sup>. Entretanto, dirigió y escribió, esta vez sin su habitual coguionista Jorge Guerricaechevarría, *Balada triste de trompeta* (2010), que obtuvo dos Leones de plata al mejor guion y mejor dirección en el Festival de Venecia.

El donostiarra Julio Medem comenzó el siglo XXI continuando su idilio con el público en *Lucía y el sexo* (2001) para enlazar después con la ya mencionada *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003), un documental sobre la situación política en el País Vasco que generó una monumental polémica antes incluso de la fecha de su estreno en la 51ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián (septiembre de 2003). Los medios de comunicación vinculados a la derecha española durante la segunda legislatura del Partido Popular de José María Aznar se ensañaron con el director vasco en una campaña muy poco democrática. Medem propició, eso sí, uno de esos momentos en que el cine se convierte en agente de la historia antes incluso que en documento de ella. Sus dos siguientes trabajos, *Caótica Ana* (2007) y *Habitación en Roma* (2010) acentuaron, con menor suerte en taquilla, algunas de las opciones estéticas y narrativas del donostiarra.

Enrique Urbizu presentó en 2002 *La caja 507*, un proyecto personal que confirmó para muchos las expectativas creadas con sus primeros trabajos y que vieron de nuevo otro impulso con *La vida manca* (2003), Premio Julio Verne a la mejor película en el Festival de Cine Español de Nantes, que Claude Chabrol entregó en persona al bilbaíno. No fue Bajo Ulloa especialmente prolífico en esta década. El gasteiztarra dirigió *Frágil* (2005), un muy personal cuento y a la vez ajuste de cuentas con la industria del cine, e *Historia de un grupo de rock* (2008), un emocionante documental sobre el grupo aragonés Distrito 14, vinculado con la anterior por la contundente reflexión de ambas en torno a la diferencia entre éxito y fama. Daniel Calparsoro alternó cine de género (*Guerreros*, 2002 y *Ausentes*, 2005) con un camino por el mundo de la televisión en forma de miniseries al que volverá con determinación más adelante. Helena Taberna creó su propia productora en 2003 (Lamia Producciones) reafirmando así sus ejes de interés: temas sociales (*Extranjeras*, 2003), históricos (*La buena nueva*, 2008) y de género (*Nagore*, 2010)<sup>91</sup>.



## 2011tik gaur egunera: euskarazko zinemaren urte erraldoiak

XXI. mendeko bigarren hamarkada igaro ondoren, euskal zinemaren paisaiak sekula ikusi gabeko konplexutasuna du. Madrilera emigratutako zinegileen lehen bi olatuek une antagonikoak bizi dituzte Espainiako zinemaren industrian txertaturik, eta plataforma digitalen berehalako etorrerak eragindako itsasaldian sarturik. «Kimuak Belaunaldia» zuhurtzia handiz deituak bere emaitzarik onenetako batzuk eskaini ditu, dagoeneko maiz euskaraz pentsatu eta filmatzen den zinemak nazioartean jasotako onespének kontuan harturik. Izan ere, beste garai batean ezinbestekoa zirudien Madrilera joan behar hori jada ez da hala. Baina, horrez gain, ahotsen aniztasuna inoiz baino handiagoa da, eta, zorionez, emakume zuzendari gehiago azaldu dira. Eta jada ez dago landu gabeko generorik: drama, komedia, suspensea, zientzia fikzioa, thrillerra, izua, zinema politikoa, historikoa, esperimentalak; eta, jakina, fikzioa, ez-fikzioa, animazioa... Zinemako gela handi horretan ez dago Euskal Herriko zinemagileak iristen ez diren txokorik.

### BALAZTAREN ETA AZELERAGAILUAREN ARTEAN: LEHEN BI BELAUNALDIAK

Aurreko mendeko hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko hamarkadak azaltzean aipatu ditugun zinemagile batzuk hil egin dira, eta utzi duten ondarea aintzat hartu gabe ezinezkoa da Euskal Herriko gaurko zinema ulertzea: Iván Zulueta (2009), Antxon Ezeiza (2011), Elías Querejeta (2013), Nestor Basterretxea (2014), Fernando Larruquert (2016), Juanba Berasategi (2017), Antonio Mercero (2018), Juanmi Gutiérrez (2019), Yannick Bellon (2019), Javier Aguirre (2019), etab<sup>92</sup>.



36. Ana Díez, Pedro Olea, Imanol Uribe eta Montxo Armendariz. Juantxo Egaña, Donostia, 2014.

36. Ana Díez, Pedro Olea, Imanol Uribe y Montxo Armendariz. Juantxo Egaña, Donostia, 2014.

## De 2011 a la actualidad: los años gigantes del cine en euskera

Transcurrida ya la segunda década del siglo XXI, el paisaje que se perfila para el cine vasco es de una complejidad inédita. Las dos primeras olas de cineastas emigrados a Madrid atraviesan momentos antagónicos, insertados en la industria del cine español y en la marejada causada por la fulgurante llegada de las plataformas digitales. La llamada —con todas las prudencias— Generación Kimuak ha ofrecido algunos de sus mejores resultados a la luz de los reconocimientos a nivel internacional recogidos para un cine que ya es muy frecuentemente pensado y rodado en euskera. De hecho, el antaño éxodo a Madrid ya no parece inevitable. Pero es que, además, la pluralidad de voces es más importante que nunca y, felizmente, se han incorporado un mayor número de directoras. Y ya no queda género sin transitar: el drama, la comedia, el suspense, la ciencia ficción, el thriller, el terror, el cine político, histórico, experimental; y, por supuesto, ficción, no ficción, animación... No hay rincón de esa gran habitación del cine al que no lleguen las y los cineastas del País Vasco.

### ENTRE EL FRENO Y EL ACELERADOR: LAS DOS PRIMERAS GENERACIONES

Algunos de los nombres que hemos citado para los sesenta y setenta del siglo anterior han muerto en lo que va de éste, dejando un legado sin el cual es imposible comprender la actualidad del cine en el País Vasco: Iván Zulueta (2009), Antxon Ezeiza (2011), Elías Querejeta (2013), Néstor Basterretxea (2014), Fernando Larruquert (2016), Juanba Berasategi (2017), Antonio Mercero (2018), Juanmi Gutiérrez (2019), Yannick Bellon (2019) y Javier Aguirre (2019) entre otros<sup>92</sup>.

Quienes protagonizaron el cine vasco de los ochenta, en general, han espaciado más sus largometrajes o, en el peor de los casos, las dificultades para sacar adelante nuevos proyectos están siendo de momento insuperables. Imanol Uribe ha conseguido una cadencia nada fácil, además de una fidelidad a sus temas habituales: *Miel de naranjas* (2012) desplegaba cinematográficamente todo un catálogo de la represión franquista; *Lejos del mar* (2015) cerraba el círculo del eje vasco de su filmografía; y *Llegaron de noche* (2022) aunaba preocupaciones histórico-políticas y líneas biográficas. Montxo Armendariz abordó con arrojo el drama social de los abusos sexuales en *No tengas miedo* (2011) y se ha mantenido muy activo, tanto junto a la productora Puy Oria desde Oria Films como en el ámbito docente. Algo parecido le ocurre a la también navarra Ana Díez, que ha combinado su papel como profesora con el de directora. Su último largometraje, *A quien cierra los ojos* (2022), protagonizado por la actriz Patricia Reyes Spíndola, cierra un círculo: «Esta película tiene algo de broche final a mi carrera. Empecé en México con *Elvira Luz Cruz, pena máxima* (codirigida en 1985 junto a Dana

Laurogeiko hamarkadako euskal zineman protagonista izan zirenek, oro har, tarte luzeagoak utzi dituzte beren film luzeen artean, edo, kasurik txarrean, proiektu berriak aurrera ateratzeko zailtasunak gaindiezinak izaten ari dira oraingoz. Imanol Uribek kadentzia ez batere erraza lortu du, bere ohiko gaiekiko fidelotasuna gordetzeaz batera: *Miel de naranjas* (2012) filmak errepresio frankistaren katalogo oso bat zabaldu zuen zinemagintzan; *Lejos del mar* (2015) lanak haren filmografiako euskal ardatzaren zirkulua itxi zuen; eta *Llegaron de noche* (2022) filmak kezka historiko-politikoak eta ildo biografikoak batzen zituen. Montxo Armendarizek ausart azaleratu zuen sexu-abusuen drama soziala *No tengas miedo* (2011) lanean, eta oso aktibo mantendu da, bai Oria Films-en Puy Oria ekoizlearekin batera, bai irakaskuntzaren arloan. Antzeko zerbait gertatzen zaio Ana Díez-i –bera ere nafarra–, irakasle eta zuzendari lanak tartekatuta baititu. Haren azken film luzeak, Patricia Reyes Spíndola aktorea protagonista duen *A quien cierra los ojos* (2022), zirkulu bat ixten du: «Film honek amaiera ematen dio nolabait nire ibilbideari. Mexikon hasi nintzen, *Elvira Luz Cruz, pena máxima* lanarekin, (1985ean Dana Rotberg-ekin batera zuzendua) eta, oraingoz, nire ibilbidea *A quien cierra los ojos* filmarekin ixten da, hau ere Mexikon, eta niri beti interesatu zaidan gai batekin: hezkuntza-sistema, eta belaunaldi berriak etorkizunerako nola prestatzen diren. Galderak planteatu ditudala uste dut; hori da niri gustatzen zaidan zinema»<sup>93</sup>. Victor Ericeri buruz esan dezakegu lerro hauek idazten ari garen garaian bere hurrengo film luzea filmatzen ari dela: *Cerrar los ojos*. Kontuan harturik nazioartean duen ospea eta *El sol del membrillo* filmatu zuenetik dagoeneko hogeita hamar urte igaro direla, ez dirudi arrakatsua denik esatea munduko zine-zaleen artean 2023an gehien espero den filmetako bat izango dela.

Hain zuzen, Gaztanbide izan zen *No habrá paz para los malvados* (2011) filmeko beste gidoilaria. Enrique Urbizuk ederki erakutsia zuen bere abilezia, nahiz eta, *La vida manca* (2003) filma sinatu zuenetik, nahi gabeko isiltasun-tarte bat gorde behar izan zuen. Film horrek kritika bikainak jaso zituen, baina aretoetan ibilbide eskasa egin zuen, nahiz eta zer ukiezinak eta isilduak erabiltzeko maisutasuna agertu. Zuzendari bilbotarra Raoul Walsh bezalako Hollywood klasikoko zinemagileen miresle sutsua da, urte berean lau film filmatzeko gauza zirelako: Espainiako zinema-industria urruti egon da antzeko zerbait eskaintzetik. Hala ere, aitortza ugari jaso zituen hilketa hirukoitz batean nahastutako polizia bortitz bati buruzko zinema beltzeko ariketa honekin: filma Donostiako Zinemaldiko sail ofizialean lehiatu zen, eta 2012ko Goya sarietan sei garaikur bildu zituen (filma, zuzendaria, aktorea, jatorrizko gidoia, muntaia eta soinua)<sup>94</sup>. Balio al izan zuen horrek Urbizuk ordutik aurrera errazago filma zezan? Film luzeei buruz ari bagara, egia esan, ez: *Gigantes* (Jorge Doradorekin batera zuzendua, 2018) eta *Libertad* (2021) oso bereizgarri zehatzak dituzten telesailak izan dira. Artista horrek uste sendoa du *egiletza* eszenaratzeak berak ematen duela; bestalde, kultura zinematografikoaren transmisore handi gisa agertu da azken aldian<sup>95</sup>.

Belaunaldiko beste bilbotarraren, Álex de la Iglesiaren, balantzea izugarria da aldi honetan. 2009an, Carolina Bang-ekin batera, Pokeepsie Films ekoiztetxea sortu zuen, fantasiako, beldurrezko eta suspensezko generoetan lan propioak eta besterenak bultzatzeko. Zortzi film luze zuzendu ditu, HBO-rako serie bat, eta ia hamar film ekoiztu ditu bere enpresaren bitartez; horien artean, Paul Urkijo arabarraren *Errementari* (2017), euskara hutsean grabatutakoa, eta Koldo Serra bizkaitarraren *70 binladens* (2016). Ez du garrantzi gutxiagorik Álex de la Iglesiak publikoarekin duen harreman pribilegiatua: *Perfectos desconocidos* (2017) filmak hiru milioi ikusle baino

37. Enrique Urbizu eta Claude Chabrol. Nantes, 2004.

37. Enrique Urbizu y Claude Chabrol. Nantes, 2004.

Rotberg) y, por ahora, mi trayectoria se cierra con *A quien cierra los ojos*, también en México, y con un tema que a mí siempre me ha interesado: el sistema educativo y cómo se prepara para el futuro a las nuevas generaciones. Creo que he planteado preguntas; ese es el cine que a mí me gusta»<sup>93</sup>. De Víctor Erice podemos decir que, mientras se escriben estas líneas, está rodando su próximo largometraje: *Cerrar los ojos*, cuyo guion ha escrito junto a otro vasco, Michel Gaztambide. Habida cuenta de su prestigio internacional y de que han pasado ya treinta años desde que rodara *El sol del membrillo*, no parece arriesgado afirmar que va a ser una de las películas más esperadas de 2023 entre la cinefilia mundial.

Precisamente Gaztambide fue también coguionista de *No habrá paz para los malvados* (2011). Enrique Urbizu había dado sobradas muestras de su saber hacer, pese a haber tenido que guardar un involuntario silencio desde que firmara *La vida manca* (2003), película objeto de excelentes críticas pero débil recorrido en salas pese a su maestría en el tratamiento de lo intangible y lo silenciado. El director bilbaíno es un declarado admirador de cineastas del Hollywood clásico como Raoul Walsh, capaces de rodar cuatro películas en el mismo año: la industria cinematográfica española ha estado muy lejos de ofrecerle algo parecido. Sin embargo, los reconocimientos abundaron con este ejercicio de cine negro sobre un violento policia involucrado en un triple asesinato: la película compitió en la sección oficial del Festival de San Sebastián, y en los Premios Goya de 2012 se llevó seis estatuillas (película, director, actor, guion original, montaje y sonido)<sup>94</sup>. ¿Sirvió eso para que Urbizu rodara con mayor facilidad desde entonces? Si hablamos de largometrajes, lo cierto es que no: *Gigantes* (codirigida con Jorge Dorado, 2018) y *Libertad* (2021) han sido series de televisión con señas de identidad muy reconocibles. Estamos ante un artista que cree firmemente que la autoría viene dada por la puesta en escena y que se ha revelado además en los últimos tiempos como un gran transmisor de cultura cinematográfica<sup>95</sup>.

El balance para este período del otro bilbaíno de la generación, Álex de la Iglesia, es abrumador. Fundó en 2009, junto a Carolina Bang, la productora



gehiago erakarri zituen zine-aretoetara, eta, oro har, haren filmek oso oreka ona lortzen dute kritikaren erreakzioaren eta leihatilako erantzunaren artean. *Las brujas de Zugarramurdi* (2013) paradigmaticoa da: zortzi Goya sari, eta 800.000 ikusletik gora. Eta bere lehen lanetik hogeita hamar urte igaro ondoren, bilbotarraren fideltasuna azpimarratu behar da berarekin hasi ziren beste zenbait euskal talentu egiazturekin: ohiko gidoigilea (Jorge Gerrikaetxebarria) eta zuzendaritza artistikoaren arduradunak, *Biaffra* eta *Arri* (Arturo García eta José Luis Arrizabalaga, hurrenez hurren).

Daniel Calparsoro da azeleragailua zapaltzea erabaki duen (eta hala egin ahal izan duen) beste zinemagileetako bat: zazpi film luze zuzendu ditu eta gutxienez bost telesailetan parte hartu du. Enrique Urbizuk 2017an aurreikusi zuen: «Zorionekoak gara. Gure belaunaldikideen lanen artean bizi gara. Filmatzen jarraitzen dugu. Badakit Daniel Calparsorok ez duela bere etorkizunaz espekulatzeko etxean geratzeko asmorik. Beti ari da lanean. Hori da kontua: filmak egitea da filmak egiteak daukan gauzarik onena»<sup>96</sup>. Eta horretan ari da donostiarra: intentsitate handiko aldia bizi du bere ibilbidean, plataforma digitalen bultzadak eta baliabideek lagunduta. Filmatu eta filmatu: thrillerrak, gerra-zinema, lapurretak, abiadura, adrenalina, ezohiko bikaintasun teknikoak eta pertsonaiak deskribatzeari ez uzteko borondatearekin. Ondoen funtzionatu duten tituluetakoz batzuetan Álex de la Iglesia-ren ohiko euskal gidoilari bat ageri da: Jorge Gerrikaetxebarria. *Cien años de perdón* (2016) filmak, adibidez, milioi bat ikusle baino gehiago erakarri zituen zinema-aretoetara.

Helena Tabernak, Juanma Bajo Ulloak eta Julio Medemek bina film luze estreinatzea lortu dute, nor bere nortasun-ezagarriari leial izanik. Nafarrak fikzioa (*Acantilado*, 2016) eta ez-fikzioa (*Varados*, 2019) tartekatu ditu, ohiko jokabidea bere filmografian. Gasteiztarra (*Baby*, 2020) bere lehen bi filmetakoa egile-ildoaren eta *Airbag* lanak markatu zuen komedia ganberroaren ildoaren artean mugitzen da (*Rey gitano*, 2015). Donostiarrak Penelope Cruz bezalako nazioarteko izar baten konplizitatea lortu zuen *ma ma* aurrera ateratzeko (2015), eta bere obsesioetako batzuk errepikatu zituen (maitasuna, desamodioa, sexua, eromena, jelskortasuna eta desleialtasunak) *El árbol de la sangre* filmean (2018).

Panorama ez litzateke osorik egongo Pablo Berger bilbotarrari erreferentzia egingo ez bagenio, bere lehen film luzea gainontzekoek baino geroxeago sinatu zuen belaunaldiko kidea (*Torremolinos 73*, 2003). Haren bigarren filmak, *Edurnezuri* (2012), izugarritzko arrakasta izan zuen, eta hamar Goya sari irabazi zituen: zuri-beltzean, mutu eta eszenaratze bikainean, Grimm anaien ipuina unibertso harrigarri batera ausarki eraman zuen. Bergerrek etengabe galdetu izan dio bere buruari «espainiartasunaren argi-ilunei buruz, bere lehenbiziko film laburra, *Mama* (1988), sortu zuenetik»; eta, *Abracadabra* lanarekin (2017), koherentzia erakutsi zuen berriro, nolabaiteko kostunbrismoaren inguruko ariketa irudimentsu batean<sup>97</sup>. *Robot dreams* (2023) filmarekin, elkarrizketarik gabe, animazioaren alorrean murgildu zen, txakur batek eta robot batek New Yorken izandako adiskidetasun-istorio bat –Sara Varon estatubatuarren eleberri grafikoa– egokituz.

38. *Mama* (Pablo Berger, 1988)



Pokeepsie Films para impulsar trabajos propios y ajenos en el marco del género fantástico, el terror y el suspense. Ha dirigido ocho largometrajes, una serie para HBO y producido a través de su empresa cerca de una decena de películas, entre las que destacaremos *Errementari* (2017) del alavés Paul Urkijo, rodada íntegramente en euskera, y *70 binladens* (2016), del vizcaíno Koldo Serra. No menos importante es la relación privilegiada que Álex de la Iglesia sigue manteniendo con el público: *Perfectos desconocidos* (2017) fue capaz de llevar a más de tres millones de espectadores al cine y, en general, sus películas consiguen un muy buen equilibrio entre la reacción de la crítica y la respuesta en taquilla. *Las brujas de Zugarramurdi* (2013) es paradigmática: ocho premios Goya, y más de 800.000 espectadores. Y, transcurridos treinta años después de su ópera prima, hay que destacar la fidelidad del bilbaíno con otros contrastados talentos vascos que comenzaron con él: su coguionista habitual (Jorge Guerricaechevarría) y los responsables de la dirección artística, *Biaffra* y *Arri* (Arturo García y José Luis Arrizabalaga, respectivamente).

Daniel Calparsoro es otro de los cineastas que se ha decidido por (y ha podido) pisar el acelerador: siete largometrajes dirigidos y participación en al menos cinco series de televisión. Enrique Urbizu ya lo previó en 2017: «Somos afortunados. Convivimos con la obra de nuestros compañeros de generación. Seguimos rodando. Me consta que Daniel Calparsoro no tiene ninguna intención de quedarse en casa especulando sobre su futuro. Siempre está trabajando. De eso se trata: lo mejor de hacer películas es hacer películas»<sup>96</sup>. Y en ello anda el donostiarra: atraviesa un período de gran intensidad en su carrera, ayudado por el empuje y los medios de las plataformas digitales. Rodar y rodar: thrillers, cine bélico, atracos, velocidad, adrenalina, una excelencia técnica fuera de lo común y una voluntad de no dejar de describir a sus personajes. En algunos de los títulos que mejor han funcionado aparece un guionista vasco habitual de Álex de la Iglesia: Jorge Guerricaechevarría. *Cien años de perdón* (2016), por ejemplo, llevó a más de un millón de espectadores a las salas.

Helena Taberna, Juanma Bajo Ulloa y Julio Medem han conseguido estrenar dos largometrajes cada uno en este período, siendo fieles a sus respectivas señas de identidad. La navarra ha alternado ficción (*Acantilado*, 2016) y no ficción (*Varados*, 2019), una constante de su filmografía. El gasteiztarra se mueve entre la línea *autoral* de sus dos primeras películas (*Baby*, 2020) y la línea de la comedia gamberra que marcó *Airbag* (*Rey gitano*, 2015). El donostiarra logró la complicidad de una estrella internacional como Penélope Cruz para llevar a cabo *ma ma* (2015) e insistió en algunas de sus obsesiones (amor, desamor, sexo, locura, celos e infidelidades) en *El árbol de la sangre* (2018).

El paisaje no sería completo si no hiciéramos referencia al bilbaíno Pablo Berger, un compañero de generación que firmó su primer largometraje algo más tarde que el resto (*Torremolinos 73*, 2003). Su segunda película, *Blancanieves* (2012), fue un éxito formidable que se llevó diez premios Goya: en blanco y negro, muda y de soberbia puesta en escena para transportar audazmente el cuento de los hermanos Grimm a un universo sorprendente. Berger no ha dejado de preguntarse «sobre los claroscuros de la españolidad desde su fundacional corto *Mama* (1988)», y con *Abracadabra* (2017) volvió a demostrar coherencia en un ejercicio imaginativo en torno a cierto costumbrismo<sup>97</sup>. Con *Robot dreams* (2023) se adentra, sin diálogos, en el campo de la animación, adaptando la novela gráfica de la estadounidense Sara Varon, una historia de amistad entre un perro y un robot en Nueva York.





39. *Ke arteko egunak*  
(Antxon Ezeiza, 1989)  
40. *Bertsolari* (Asier  
Altuna, 2011)

## EUSKARAZKO ZINEMAREN URRATS ERRALDOIAK

Ezin azalduko litzateke 2011. urtetik gaur arte euskaraz euskal zineman izan duen presentzia handiagoa eta garrantzitsuagoa, gorago aipatutako aurrekariak kontuan hartu gabe. André Madré-ren (*Gure Sor Lekua*, 1956) film luzea eta Gotzon Elortzaren film laburrak mugari dira istorio horretan. Garrantzizkoak izan ziren, halaber, 1976ko Euskal Zinemaren Jardunaldietan egindako hausnarketa teorikoak eta, are gehiago, Antxon Ezeizaren ideiak *Ikuska* (1978-1984) film labur sortaren proiektuaren bitartez praktikan jarri izana. Eusko Jaurlaritzak euskarazko ekoizpenak sustatzeko egindako lehen ahaleginen sakonen helburua 1985ean hiru literatura-lanetan oinarritutako metraje ertaineko hiru film ekoiztea izan zen<sup>98</sup>: Anjel Lertxundiren *Hamaseigarrenean aidanez* (bi urte geroago *Kareletik* film luzea ere osorik euskaraz egin zuen), Alfonso Ungria-ren *Ehun metro* eta Xabier Elorriagaren *Zergatik panpox*. *Ke arteko egunak* izan zen (Antxon Ezeiza, 1989) Donostiako Zinemaldiko Sail Ofizialean lehiatu zen euskarazko lehen filma. Juanba Berasategik, animazioaren alorrean, aurrerago ikusiko dugun bezala, eta Koldo Izagirrek (*Off-eko maitasuna*, 1992), Ezeizarekin maiz lan egin egindakoak<sup>99</sup>, arlo honetan izandako borondate irmoak ez du ezkutatu behar XX. mendearen azken hamarkadan euskara zinema-hizkuntza gisa izan zuen aldarte ahula.

Denborak aurrera egin ahala, egoera pixkanaka zuzenduz joan zen, modu apalean XXI. mendeko lehen hamarkadan, eta hobekuntza argi batekin 2011tik aurrera. Arrazoiak askotarikoak dira: hobeto egokitutako laguntza-politika publikoa<sup>100</sup>, argudio soziologikoak bai euskarazko zinema sortzeko bai jasotzeko, eta talentuaren esku-hartze erabakigarria. Izan ere, hemen kontua ez da film luzeen kopurua, baizik eta horien kalitatea, zinema-jaialdietan, kritiketan, audientzietan jasotako aitortza ikusita, eta, Euskal Herrian zein hemendik kanpo, eskuratutako sariei erreparatuz. Eta azken hori bereziki garrantzitsua da, zinematografia baten heldutasunaren froga baita: zer oihartzun sor dezakeen bere mugetatik at.

## PASOS DE GIGANTE DEL CINE EN EUSKERA

Sería imposible explicar la mayor y más importante presencia del euskera en el cine vasco desde 2011 hasta hoy, sin haber conocido los antecedentes previamente mencionados. El largometraje de André Madré (*Gure Sor Lekua*, 1956) y los cortometrajes de Gotzon Elortza son hitos en esa historia. También fueron importantes las reflexiones teóricas de las Jornadas del Cine Vasco de 1976 y, más aún, la puesta en práctica de las ideas de Antxon Ezeiza a través del proyecto de la serie de cortometrajes *Ikuska* (1978-1984). Los primeros esfuerzos de calado del Gobierno Vasco para impulsar producciones en euskera estuvieron destinados a producir en 1985 tres medimetrajes basados en tres obras literarias<sup>98</sup>: *Hamaseigarrenean aidanez*, de Anjel Lertxundi (que dos años más tarde rodó también íntegramente en euskera el largometraje *Kareletik*); *Ehun metro*, de Alfonso Ungria, y *Zergatik panpox*, de Xabier Elorriaga. *Ke arteko egunak* (Antxon Ezeiza, 1989) tuvo el mérito de ser la primera película en euskera que competía en la Sección Oficial del Festival de San Sebastián. La firme voluntad en este campo de Juanba Berasategi desde la animación, como se verá más adelante, y de Koldo Izagirre (*Off-eko maitasuna*, 1992), que ya había colaborado frecuentemente con Ezeiza<sup>99</sup>, no han de esconder una salud francamente frágil del euskera como lengua cinematográfica en la última década del siglo XX.

La situación se irá corrigiendo poco a poco con el paso del tiempo, de manera modesta en la primera década del siglo XXI, y con una mejoría clara a partir de 2011. Las razones son múltiples: unas políticas públicas de ayudas mejor adaptadas<sup>100</sup>, argumentos de orden sociológico tanto para la creación como para la recepción del cine vasco en euskera, y la decisiva intervención del talento. Porque no se tratará aquí de insistir tanto en la cantidad de largometrajes, sino más bien en su calidad a la luz de su repercusión en festivales de cine, críticas, audiencias, premios y reconocimientos recibidos tanto dentro como fuera del País Vasco. Y esto último es especialmente importante pues es prueba de madurez de una cinematografía: qué ecos es capaz de generar fuera de sus propias fronteras.

En 2009, el Festival de San Sebastián pasó de la celebración de una Jornada del Cine Vasco a la creación de toda una sección, Zinemira, que buscaba ofrecer un escaparate diario de estrenos, de filmes ya estrenados y de cortometrajes (Kimuak)<sup>101</sup>. En 2005, Asier Altuna y Telmo Esnal habían firmado juntos otro hito del cine vasco en euskera, *Aupa Etxebeste!*, que ayudó a romper las negativas dinámicas previas con un éxito de público considerable: 71.976 espectadores. En la edición de 2011 hicieron aparición dos películas de ambos por separado: *Bertsolari* (Asier Altuna, 2011), un viaje lleno de belleza



2009an, Donostiako Zinemaldia, Euskal Zinemaren Jardunaldi bat izatetik, Zinemira izeneko sail oso bat sortzera igaro zen. Sail horrek estreinaldien, jada estreinatutako filmen eta film laburren (*Kimuak*) erakusleihen bat eskaini nahi zuen egunero<sup>101</sup>. 2005ean, Asier Altunak eta Telmo Esnalek elkarrekin sinatu zuten euskarazko euskal zinemaren beste mugarri bat, *Aupa Etxebeste!*, aurreko dinamika negatiboak hausten lagundu zuena, 71.976 ikusle lortu arteko arrakastarekin. 2011ko edizioan, bakarka filmatutako bien film bana agertu ziren: *Bertsolari* (Asier Altuna, 2011), edertasunez beteriko bidaia bertsolaritzan barrena, eta *Urte berri on, amona!* (Telmo Esnal, 2011), irakurketa ugari dituen komedia beltz bizia. Lehenengoak Sail Ofizialean parte hartu zuen, lehiaz kanpo, eta bigarrenak «Zabaltegi. Zuzendari Berriak» Sailean hartu zuen parte. Garrantzitsuena zera izan zen, industriaren inguruko berezko zailtasunak gorabehera, seinale positiboak sumatzen hasi zirela euskararentzat zein euskal zinemarentzat; gakoak honako hauek ziren: kalitatea, konplexurik eza, eta kanpoan beste zinematografia batzuekin batera agertu beharra<sup>102</sup>. Hori bera egin berri zuen *80 egunean* filmak (Jon Garaño eta Jose Mari Goenaga, 2010): munduan zehar dozenaka jaialditan paseatu zen eta hogeita hamar sari baino gehiago bildu zituen. Filmaren ekoizlea, 2001ean sorturiko Moriarti Produkzioak, oro har euskal zinemaren eta bereziki euskarazko euskal zinemaren albiste onenetako batzuen epizentroa izan da. Oso lan-metodo berezia sendotzen ari zen. Kide ziren zinemagileen taldea elkarlaneko hastapenetatik egiletza benetan kolektiboetara igaro zen, gero eta espezializazio zehatzago, eta gero eta nazioarteko aitortza handiagoarekin. 2014an, *Loreak* filmak (Jon Garaño eta Jose Mari Goenaga), azkenik, Donostiako Zinemaldiko Sail Ofizialean osorik euskaraz filmatutako film bat sartzera ekarri zuen, eta bertan behera utzi zituen hainbat aurreiritzi. Norbait maitatua galdu duten eta pertsona anonimo baten lore-sorta misterioitsuak jasotzen dituzten hiru emakume protagonisten istorioak laudorio ugari jaso zituen bere «pultsu narratibo bikainagatik», «hizkuntza unibertsal batean adierazteagatik», «zentzu poetikoak zeharkatutako zinema izateagatik», «ikusleak Donostian, Munichen zein Tokion hunkitzeagatik» eta «zerbait erakargarria bezain ez konbentzionala izateagatik»<sup>103</sup>. Urte berekoak dira *Lasa eta Zabala* (Pablo Malo), *Negociador* (Borja Cobeaga) eta *Los tontos y los estúpidos* (Roberto Castón) filmak ere, eta horrek ekarri zuen Zinemaldiaren urte horretako edizioa «euskal zinemarako historikotzat» jo izana; irudipen hori bera aurreratu zen bi hilabete lehenago UPV/EHU-n Euskadiko Filmategiak arloaren egoerari buruz antolatutako kongresu batean, zinemagileen eta mundu akademikoaren parte-hartzearekin<sup>104</sup>.



41



42

41. *Urte berri on, amona!* (Telmo Esnal, 2011)  
 42. *Loreak* (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2014)

a través de la poesía improvisada en euskera y, *Urte berri on, amona!* (Telmo Esnal, 2011), una intensa comedia negra con múltiples lecturas. La primera formó parte de la Sección Oficial, fuera de competición, y la segunda compitió en el marco de la Sección Zabaltegi Nuevos Directores. Lo importante es que se percibió que, pese a las intrínsecas dificultades de orden industrial, se empezaban a vislumbrar señales positivas para el euskera y para el cine vasco, estando la clave en la calidad, la falta de complejos y la necesidad de mostrarse fuera junto a otras cinematografías<sup>102</sup>. Eso mismo acababa de hacer *80 egunean* (Jon Garaño y Jose Mari Goenaga, 2010), paseándose por el mundo por decenas de festivales y cosechando más de treinta premios. La productora de la película, Moriarti Produkzioak, creada en 2001, ha sido epicentro de algunas de las mejores noticias para el cine vasco en general y para el cine vasco en euskera en particular. Estaba consolidando un muy peculiar método de trabajo. El grupo de cineastas que la integraban pasaron de unos inicios eminentemente colaborativos a autorías realmente colectivas, una progresiva especialización y un creciente reconocimiento internacional de su trabajo. En 2014, *Loreak* (Jon Garaño y Jose Mari Goenaga) supuso al fin la inclusión de una película íntegramente rodada en euskera en la Sección Oficial del Festival de San Sebastián y tumbó no pocos prejuicios. La historia de las tres mujeres protagonistas que han perdido a alguien querido y reciben misteriosos ramos de flores de alguien anónimo recibió un sinfín de elogios por su «exquisito pulso narrativo», por saber «expresarse en una lengua universal», por ser «cine atravesado por lo poético», «emocionar en Donostia, Munich o Tokio» y ser «algo tan atractivo como poco convencional»<sup>103</sup>. Fue también el año de *Lasa eta Zabala* (Pablo Malo), *Negociador* (Borja Cobeaga) y *Los tontos y los estúpidos* (Roberto Castón), con lo que la edición del Festival fue calificada como «histórica para el cine vasco», coyuntura que ya se había intuido al celebrarse dos meses antes en la UPV/EHU un congreso organizado por la Filmoteca Vasca a modo de estado de la cuestión sobre el tema con cineastas y mundo académico presente<sup>104</sup>.

Txintxua Films, otra de las productoras más destacadas de estos años, estuvo detrás de *Amama* (Asier Altuna, 2015), la historia de una familia vasca que desentrañaba conflictos universales entre lo urbano y lo rural, la tradición y el presente. De nuevo, otra película en euskera competía en la Sección Oficial del Festival de San Sebastián. Los parentescos con *Tasio* (Montxo Armendariz, 1984) y *Vacas* (Julio Medem, 1991) fueron frecuentemente señalados. Y, en general, las críticas acompañaron: en *Amama*, el cine vasco

Txintxua Films-ek, urte horietako beste ekoiztetxe nabarmenetako batek, *Amama* (Asier Altuna, 2015) plazaratu zuen. Euskal familia baten historia, hiri-arloaren eta landa-arloaren, tradizioaren eta orainaren arteko gatazka unibertsalak deskorapilatzen zituen. Berriz ere, euskarazko film bat lehiatu zen Donostia Zinemaldiko Sail Ofizialean. Sarritan aipatu ziren filmaren ahaidetasunak Montxo Armendarizen *Tasio*-rekin (1984) eta Julio Medemen *Vacas*-ekin (1991). Eta, oro har, kritikak alde azaldu ziren: *Amama*-n euskal zinema «bere osotasunean» agertzen omen zen; zuzendariaren «pelikularik lirikoena eta ederrena», eta «indar poetikoa» eta «berezitasun handia» zituen<sup>105</sup>. Zinemaldian euskal film onenaren saria eskuratu zuen, eta handik hiru egunera jakin zen *Loreak* pelikulak Espainia ordezkatzeko zuela Oscar sarietan; ordura arte ez zen horrelakorik gertatu euskarazko film batekin.

Mugarri-segida horri, sonatuena gehitu beharko litzaioke oraindik: *Handia* (Aitor Arregi eta Jon Garaño, 2017). Benetakoko gertaeretan oinarrituta, filmak Altzoko erraldoiaren istorioa kontatzen zuen, baita anaiarekin batera Europan zehar egindako bidaiara luzea ere, anbizioa, dirua eta ospea argumentuaren ardatz hartuta. Donostiako Sail Ofizialean lehiatu zen, epaimahaiaren sari berezia lortu zuen, ondoren nazioarteko hirurogeita hamar jaialdi baino gehiagotan parte hartu, eta hogeita hamar sari baino gehiago eskuratu zituen. Eta azpimarratu beharrekoak dira 2018an jaso zituen hamar Goya sariak, Euskal Herriko zinemaren industriari egindako aitortza orokorra izan baitzen. Prentsak pelikularen «ikusizko eta musikazko gustu bizia», «ikus-erakuntza oroigarria (...), pinpirinkeriarik eta sentimentalismorik gabe hunkitzeko gaitasuna» eta, jakina, «argazkigintzako, musikako eta zuzendaritza artistikoko aparatatu formal bikaina» azpimarratu zituen<sup>106</sup>.

*Handiak* filmak jasotako laudorio ugarietz gain, arrakasta horren irakurketa teleskopikoa azpimarratu behar da hemen. Euskal zinemagintza beste fase batean sartua zela ziurtatzen zuten analisi ugari egin ziren, *lehen mailan* jokatzeko zuela jada nazioarteko banaketaren esparruan emandako pausoen argitan, pelikula hori mugarri zela aurrekoaren eta ostekoaren artean, edo, hemen ere saihestuko ez ditugun hitz-jokoetara joz, euskal zinema erraldoi bihurtzen ari zela<sup>107</sup>. Angel Aldarondo kritikari eta zinemagileak adierazi zuen filma ikusi ondoren etxera itzultzen zirenei *Handia*-ren oroitzapena etengabe haziko zitzaiela<sup>108</sup>. Zentzuzkoa dirudi Eneko Sagardoy aktoreak protagonista erraldoi gisa duen irudia jada euskal zinemaren historiako ikono saihestezina dela esatea. Izan ere, bost urte baino gehiago igaro ondoren, etengabe hazi da.

43. *Handia* (Aitor Arregi, Jon Garaño, 2017)

44. *Oreina* (Koldo Almandoz, 2018)



43

se manifestaba «en toda su plenitud»; se trataba de la «más lírica y más bella película» de su director, poseía «fuerza poética» y «enorme singularidad»<sup>105</sup>. Se llevó el premio a la mejor película vasca en el Festival y apenas tres días después se supo que *Loreak* representaría a España en los Oscar, cosa inédita hasta entonces para una película en euskera.

A esta sucesión de hitos todavía se le habría de sumar el más sonado: *Handia* (Aitor Arregi y Jon Garaño, 2017). Basada en hechos reales, la película contaba la historia del gigante de Altzo y su largo periplo por Europa junto a su hermano con la ambición, el dinero y la fama como ejes de la peripecia. Compitió en la Oficial de San Sebastián, alcanzó el premio especial del Jurado, participó después en más de setenta festivales internacionales y obtuvo más de una treintena de premios. Y es obligado subrayar los diez premios Goya que recibió en 2018 pues fue, en toda regla, un reconocimiento general a la industria del cine en el País Vasco. La prensa remarcó el «grandísimo gusto visual y musical» de la película, su «evocativa construcción visual (...), su capacidad para conmovir sin cursilerías, sin sentimentalismos» y, por supuesto, su «formidable aparato formal de fotografía, música y dirección artística»<sup>106</sup>.

Más allá de los innumerables elogios recibidos por *Handia*, interesa aquí resaltar la lectura telescópica que se hizo de tal éxito. Abundaron los análisis que certificaban que el cine vasco había entrado en una fase diferente, que ya se jugaba en *primera división* a la luz de los pasos dados en el ámbito de la distribución internacional, que la película suponía un antes y un después o, recurriendo a juegos de palabras que tampoco aquí hemos evitado, que el cine vasco se hacía gigante<sup>107</sup>. Angel Aldarondo, crítico y cineasta, afirmó que para quienes volvieran a casa tras ver la película, el recuerdo de *Handia* no dejaría de crecer<sup>108</sup>. Parece razonable afirmar que la imagen del actor Eneko Sagardoy como el gigante protagonista es ya un icono insoslayable de la historia del cine vasco. Pasado más de un lustro, en efecto, no ha dejado de crecer.

Si con *Handia* habíamos viajado al siglo XIX, un año más tarde, *Oreina* (Koldo Almandoz, 2018) vino a demostrar que el cine vasco en euskera también quería contar historias con los dos pies en el tiempo presente: Khalil, su protagonista, se busca la vida entre polígonos industriales, el río y la marisma. Pasa los días junto a un viejo furtivo, que comparte casa con un hermano con el que no se habla desde hace años. Sus personajes alejados de estereotipos, su apego por la realidad al tiempo que su voluntad impresionista y su obsesión por huir de lo obvio le sirvieron para ser designada mejor película vasca del Festival de San Sebastián y llevar a cabo después un notable recorrido. En cualquier caso, las fronteras son siempre porosas entre la ficción y la no ficción en el caso de Almandoz, como ya había demostrado en *Sipo phantasma* (2016).

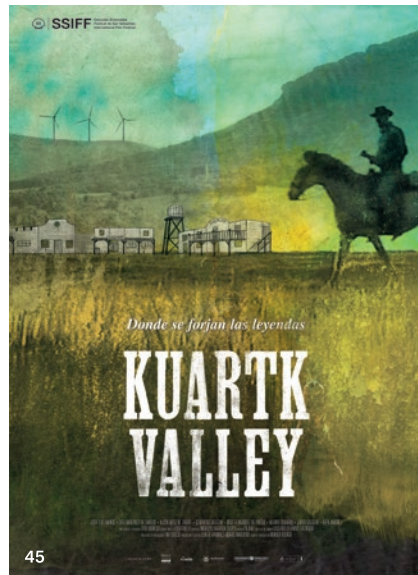


44

*Handia*-rekin XIX. mendera bidaiatu bagenuen, urtebete geroago, *Oreina* filmak (Koldo Almandoz, 2018) erakutsi zuen euskal zinemak ere hanka biak orainaldian pausatutik nahi zituela istorioak kontatu: Khalil, protagonista, industrialdeen, ibaiaren eta paduraren artean aritzen da bizimoduaren bila. Egunak isileko ehizan diharduen agure baten ondoan ematen ditu. Ehiztariak aspaldian hitz egiten ez duen ania batekin partekatzen du etxea. Estereotipoetatik aldentuzko pertsonaiek, errealtatearekiko atxikimenduak eta, aldi berean, bere borondate inpresionistak eta begien bistakotik ihes egiteko obsesioak Donostiako Zinemaldiko euskal film onena izendatzeko balio izan zioten, eta ondoren ibilbide bikaina egiteko. Nolanahi ere, Almandozen kasuan, mugak beti dira porotsuak fikzioaren eta ez-fikzioaren artean, *Sípo phantasma* (2016) lanean erakutsi zuen bezala.

Hain zuzen ere, ez-fikzioan aurkitu du eremu emankorra euskarazko zinemak, atal honetan aztertutako aldi. Oskar Alegria areago da zoriaren eta bilaketaren artista, ziurtasunen eta jomugen artista baino, eta alderdi horretatik nabarmendu da, euskara baita bere bi filmen abiapuntuetako bat: *La casa Emak Bakia* filmean (2011), Man Ray baliatu zen euskal hizkuntzaz 1926ko bere film laburrari izenburua emateko; *Zumiriki*-n (2019), berriz, iraganari, ilunaldiei, galdutako hitzei eta paisaiei buruzko gogoeta poetikoa dugu. Biek ala biek egindako jaialdi-ibilbidea apartekoa izan zen, sarien zerrenda oso nabarmena, eta laudorio ugariak, oso entzutetsuak (Vila-Matas, Atxaga, Molina Foix, etab.). Alegriarentzat artea da «azaldu ezin den hori, ordenaren aurrean»<sup>109</sup>.

Maider Oleagak, halaber, ez-fikzioaren zerbitzura jarri du bere talentua, mamian eta forman arriskatuz, *Amaren ideia* (2010), *Muga deitzen da pausoa* (2018) edo *Kuartk valley* (2021) bezalako filmetan; eta hainbat baliabide erabiliz, hala nola: «*off*-eko ahotsaren erabilera, bere nian arakatzea, dokumentalaren itxurazko objektibotasunaren haustura, ikus-entzunezko lengoaiari buruzko etengabeko hausnarketa»<sup>110</sup>. Berarekin baliabideak partekatzen dituen Iratxe Fresneda unibertsitateko irakasle eta zinemagileak «erregistroaren eta memoriaren» trilogia koherentea osatu berri du: *Irrintziaren oihartzunak* (2016), Mirentxu Loiarde film laburren arloko euskal aitzindariari buruzkoa; *Lurralde hotzak* (2018), zinema-irudien eta memoriaren garrantziari buruzko *road movie* bat; eta *Tetuan* (2022), bilaketa pertsonalagoa, eta bestearenganako estereotiporik gabeko begirada bat. Josu Martínez polifazetiko eta emankorraren dokumentalek honako oinarriak hartzen dituzte: euskal gatazkaren hainbat alderdi (*Itsasoaren alaba*, 2009)<sup>111</sup>, memoria historikoa (*Debekatuta dago oroitzea*, 2010), euskal pertsona ospetsuak (*Jainkoak ez dit barkatzen*, 2018) edo Euskal Herriko ondare zinematografikoari buruzko ikerketak (*Gure sor lekuaren bila*, 2015)<sup>112</sup>. Lehen «Chicas de Pasaik» deitutako Maider Fernández-ek eta María Elorzak beren lehen film luzearekin egin dute debuta Donostiako Zinemaldiko «*New Directors*» sailean: hurrenez hurren, *Las letras de Jordi* (2019) eta *A los libros y a las mujeres canto* (2022). Leire Apellaniz-ek zinemarekiko maitasun-kantu eder eta amaiera aldeko bat sinatu zuen bere opera primarekin, *El último verano* (2016). Eta hemen ez dago ahazterik Fermin Muguruzak musika-dokumentalaren esparruan eginiko lanak (*Zuloak*, 2012), Telmo Esnal-en euskal dantzen munduan



45. *Kuartk valley*  
(Maider Oleaga, 2021)  
46. *Gartxot* (Asisko Urmeneta, Juanjo Elordi, 2011)

Precisamente en la no ficción ha encontrado el cine en euskera un terreno fértil en el período estudiado en este apartado. Oskar Alegria, artista del azar y las búsquedas, más que de las certezas y las metas, ha destacado en este aspecto puesto que el euskera es uno de los puntos de partida de sus dos películas: en *La casa Emak Bakia* (2011) era Man Ray el que se había servido de la lengua vasca para dar título a su cortometraje de 1926; *Zumiriki* (2019) alberga una poética reflexión sobre el pasado, los ocultos, las palabras y los paisajes perdidos. El recorrido de festivales que hicieron ambas fue extraordinario, el listado de premios muy notable, y el aluvión de elogios muy prestigioso (Vila-Matas, Atxaga, Molina Foix, etc.). El arte es para Alegria «lo inexplicable ante el orden»<sup>109</sup>.

Maider Oleaga también ha puesto su talento al servicio de la no ficción arriesgando en fondo y forma en películas como *Amaren ideia* (2010), *Muga deitzen da pausoa* (2018) o *Kuartk valley* (2021), y sirviéndose de recursos como «el uso de la voz en *off*, la indagación en su propio yo, la ruptura de la aparente objetividad del documental, la reflexión constante sobre el lenguaje audiovisual»<sup>110</sup>. Comparte herramientas con ella la también vizcaína Iratxe Fresneda, profesora universitaria y cineasta, que acaba de completar su coherente trilogía del «registro y la memoria»: *Irrintziaren oihartzunak* (2016), sobre Mirentxu Loyarte, la pionera vasca en el ámbito del cortometraje; *Lurralde hotzak* (2018), una *road movie* sobre la trascendencia de las imágenes y la memoria del cine; y *Tetuan* (2022), una búsqueda más personal y una mirada al otro sin estereotipos. El polifacético y prolífico Josu Martínez ha centrado sus documentales en distintos aspectos del conflicto vasco (*Itsasoaren alaba*, 2009)<sup>111</sup>, memoria histórica (*Debekatuta dago oroitzea*, 2010), personalidades vascas (*Jainkoak ez dit barkatzen*, 2018) o en investigaciones sobre el patrimonio cinematográfico en Euskal Herria (*Gure sor lekuaren bila*, 2015)<sup>112</sup>. Las llamadas antes «chicas de Pasaik», Maider Fernández y María Elorza, han debutado respectivamente con su primer largometraje documental en la sección *New Directors* del Festival de San Sebastián: *Las letras de Jordi* (2019) y *A los libros y a las mujeres canto* (2022). Leire Apellaniz firmó un bello y crepuscular canto de amor al cine con su ópera prima, *El último verano* (2016). Y no cabe olvidar aquí los trabajos en el ámbito del documental musical de Fermín Muguruza (*Zuloak*, 2012), la muy personal y estética inmersión en el mundo de las danzas vascas de Telmo Esnal (*Dantza*, 2018) o los numerosos y multipremiados trabajos de Pablo Iraburu y Miquelxo Molina (*Muros*, 2015) o Gaizka Urresti (*Labordeta, un hombre sin más*, 2022).

El cine de animación ha sido un terreno particularmente fecundo. Ha influido el hecho de que buena parte de la animación comercial haya estado destinada al público infantil, y las ayudas públicas han favorecido también la producción en euskera como idioma original (34 de 46 largometrajes entre 1985 y 2017). No obstante, merece la pena destacar la implicación al respecto de un cineasta pionero como Juanba Berasategi (*Kalabaza tripontzia*, 1985): a su empeño se debe, sin duda, buena parte de la consolidación y profesionalización del cine de animación comercial de nuestros días<sup>113</sup>. Más tarde llegaron Joxean Muñoz y Txabi Basterretxea (*Karramarro uhartea*, 2000), Maite Ruiz de Austri (*La leyenda del unicornio*, 2001), Gregorio Muro y Carlos Zabala

egindako murgiltze pertsonal eta estetiko (Dantza, 2018), edo Pablo Iraburu eta Miguelto Molinaren (Muros, 2015), edo Gaizka Urrestiren (Labordeta, un hombre sin más, 2022) lan ugari eta arras sarituak.

Animaziozko zinema alor bereziki emankorra izan da. Eragina izan du animazio komertzialaren zati handi bat hurrei zuzenduta egon izanak, eta laguntza publikoek ere erraztu dute euskarazko ekoizpena jatorrizko hizkuntza gisa (46 film luzetatik, 34, 1985 eta 2017 artean). Hala ere, merezi du azpimarratzea Juanba Berasategi (Kalabaza tripontzia, 1985) bezalako zinemagile aitzindari baten inplikazioa: haren ahaleginari zor zaio, zalan-tzarik gabe, gaur egungo animazio komertzialeko zinemaren sendotze eta profesionalizazioaren puska handi bat<sup>13</sup>. Geroago etorri ziren Joxean Muñoz eta Txabi Basterretxea (Karramarro uhartea, 2000), Maite Ruiz de Austri (La leyenda del unicornio, 2001), Gregorio Muro eta Carlos Zabala (El rey de la granja, 2002), Agurtzane Intxaurre (Teresa eta Galtzagorri, 2016), Ángel Alonso (Elcano y Magallanes, la primera vuelta al mundo, 2019) eta abar. Helduentzako animazioaren arloan, besteak beste nabarmendu dira Asisko Urmeneta eta Juanjo Elordi (Gartxot, 2011), Pedro Rivero (Psiconautas, los niños olvidados, 2015), Fermín Muguruza (Black is beltza, 2018) eta Raúl de la Fuente (Un día más con vida, 2019). Animazio esperimentalak gero eta garrantzi handiagoa hartu du film laburren esparruan, emakume zuzendari batzuen talentuari esker: Begoña Vicario (Haragia, 2000), Isabel Herguera (Ámar, 2009) eta Izibene Oñederra (Hezurbeltzak, una fosa común, 2008). Egile-esparru horretan, gogoz itxaroten da Isabel Herguerak film luzerako jauzia, *El sueño de la sultana* (2023) pelikularekin.

## EUSKAL ZINEMA HEDATZEN ARI DA

Isabel Herguera izan zen, hain zuzen ere, aurretik aipatutako *Cine vasco: tres generaciones de cineastas* liburuaren azalaren egilea, 2014an. Bertan, zuhaitz ezberdinez betetako baso bat margotu zuen, mendi elurtuen

47. *El sueño de la sultana* (Isabel Herguera, 2023)

48. (H)emen gaude argazkia 2023ko Zinemaldian.



47



48

(*El rey de la granja*, 2002), Agurtzane Intxaurre (Teresa eta Galtzagorri, 2016), Ángel Alonso (*Elcano y Magallanes, la primera vuelta al mundo*, 2019), etc. En el campo de la animación para adultos han sobresalido entre otros Asisko Urmeneta y Juanjo Elordi (*Gartxot*, 2011), Pedro Rivero (*Psiconautas, los niños olvidados*, 2015), Fermín Muguruza (*Black is beltza*, 2018) y Raúl de la Fuente (*Un día más con vida*, 2019). La animación experimental ha cobrado una importancia creciente desde el ámbito del cortometraje gracias al talento de directoras como Begoña Vicario (*Haragia*, 2000), Isabel Herguera (*Ámar*, 2009) e Izibene Oñederra (*Hezurbeltzak, una fosa común*, 2008). En este ámbito decididamente *autoral* es muy esperado el paso al largometraje de Isabel Herguera con *El sueño de la sultana* (2023).

## EL CINE VASCO SE EXPANDE

Fue precisamente Isabel Herguera la autora en 2014 de la portada del libro ya previamente citado, *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*. En ella pintó un bosque lleno de árboles diferentes con fondo de montes nevados. ¿Cómo es ese bosque del cine vasco a principios de 2023? Nos atrevemos a decir que es más grande, con más árboles diferentes y con muchas más ramas que llegan más alto. Pese a la complejidad del frondoso paisaje, hagamos aterrizar someramente a la metáfora con algunos datos, huyendo del riesgo del que ya nos advirtió Bob Dylan: crear solo lo que nos conviene.

La más feliz de las razones por las que ese bosque de cineastas ha ensanchado su superficie en los últimos años es el desembarco en la dirección de muchas mujeres, lo que contrasta con el muy escaso número de ellas en el último cuarto del siglo XX. El nacimiento en 2016 de (H)emen como Asociación de Mujeres Profesionales del Sector Audiovisual y las Artes Escénicas del País Vasco, el surgimiento con el impulso del Gobierno Vasco de iniciativas de mentoría como NOKA, los esfuerzos desde las políticas de programación y, en general, sistemas más equitativos de distribución de subvenciones públicas, están, sin duda, favoreciendo la visibilidad y el trabajo de mujeres<sup>14</sup>. Aun así, hay camino todavía hasta la paridad en la dirección de cine, especialmente en el campo de la ficción. Al trabajo de las ya citadas Bellon, Díez o Taberna o, más tarde, de Arantxa Lazkano, Nuria Ruiz Cabestany, Aizpea Goenaga o Mireia Gabilondo, se han ido sumando los de



hondoarekin. Nolakoa da euskal zinemaren baso hori 2023aren hasieran? Handiagoa dela esatera ausartzen gara, zuhaitz ezberdin gehiagorekin, eta gorago iristen diren askoz adar gehiagorekin. Paisaia hostotsuaren konplexutasuna gorabehera, lurrera ekar dezagun metafora hori datu batzuekin, Bob Dylanek ohartarazi zigun arriskuari ihes eginez: alegia, komeni zaiguna baizik ez sinestea.

Zinemagileen baso horrek azken urteetan bere azalera zabaltzeko izan duen arrazoirik zoragarriena emakume asko zuzendaritza lanetan hasi izana da, alde ederra XX. mendearen azken laurdenean izan zuten kopuru txikiarekin. 2016an (*H*) *emen* Euskal Autonomia Erkidegoko Ikus-entzunezkoen eta Arte Eszenikoen Sektoreko Emakume Profesionalen Elkarte gisa sortu izana; Eusko Jaurlaritzaren bultzadarekin, NOKA bezalako mentoretza-ekimenak sortu izana; programazio-politiken bidez eta, oro har, dirulaguntza publikoak banatzeko sistema bidezkoagoekin egindako ahaleginak: horiek guztiak emakumeen ikusgarritasuna eta lana bultzatzen ari dira, zalantzarik gabe<sup>14</sup>. Hala ere, bada oraindik ere zinema-zuzendaritzan parekotasunerako tartea, batez ere fikzioaren arloan. Aipatutako Bellon, Díez edo Tabernaren lanari edo, geroago, Arantxa Lazkano, Nuria Ruiz Cabestany, Aizpea Goenaga edo Mireia Gabilondoren jardunari gehitu zaizkio Lara Izagirre (*Un otoño sin Berlín*, 2015), Ana Murugarren (*La higuera de los bastardos*, 2017), Arantxa Echevarría (*Carmen y Lola*, 2018), Andrea Jaurrieta (*Ana de día*, 2018) eta Jaione Camborda-renak (*Arima*, 2019). Oraintsuago, Alauda Ruiz de Azua eta Estibaliz Urresola bezalako bi zuzendariren agerpen distiratsua, eta Berlingo Zinemalditik igarotzea, azken hamarkadetako euskal zinemagintzaren albisterik onenetako bat izan da: lehen filma «Panorama» sailean egon zen *Cinco lobitos* lanarekin (2022), eta bigarrena Sail Ofizialean *20.000 especies de abejas*-ekin (2023)<sup>15</sup>. Hemen ezin gara luzatu, baina ekoizpen-etxeen kopurua ere nabarmen hazi da: Puy Oria, Nahikari Ipiña, Marian Fernández, Leire Apellaniz, Amaia Remírez, Doxa Producciones, etab<sup>16</sup>.

49. *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2022)

50. *Suro* (Mikel Gurrea, 2022)

Lara Izagirre (*Un otoño sin Berlín*, 2015), Ana Murugarren (*La higuera de los bastardos*, 2017), Arantxa Echevarría (*Carmen y Lola*, 2018), Andrea Jaurrieta (*Ana de día*, 2018) y Jaione Camborda (*Arima*, 2019). Más recientemente, la brillante irrupción de dos directoras como Alauda Ruiz de Azúa y Estibaliz Urresola, con su paso por el Festival de Berlín, ha constituido una de las mejores noticias para el cine vasco de las últimas décadas: la primera estuvo en la sección Panorama con *Cinco lobitos* (2022) y la segunda en la Sección Oficial con *20.000 especies de abejas* (2023)<sup>15</sup>. No hay espacio suficiente aquí, pero también ha crecido notablemente el número de productoras: Puy Oria, Nahikari Ipiña, Marian Fernández, Leire Apellaniz, Amaia Remírez, Doxa Producciones, etc<sup>16</sup>.

Si el suelo de este bosque imaginario ha ampliado su superficie, podríamos decir asimismo que las ramas de sus árboles se han multiplicado. No hay prácticamente género cinematográfico que el cine vasco no se atreva a abordar en la actualidad. En la comedia, Borja Cobeaga y su habitual guionista Diego San José han firmado bajo el prisma del humor certeros retratos de la sociedad vasca. Ana Murugarren, Kepa Sojo, Jabi Elortegi, Mireia Gabilondo o Patxo Tellería son otros nombres habituales en este género. Siguiendo tal vez la estela abierta por Álex de la Iglesia y funcionando los festivales FANT de Bilbao y la Semana de Cine Fantástico y de Terror de Donostia como auténticas canteras, directores como Koldo Serra, Aritz Moreno, Paul Urkijo, Igor Legorreta, Gaztelu-Urrutia o Luiso Berdejo se han movido con vocación entre el thriller y el terror pasando por un cine fantástico que no renuncia a menudo a tener un pie en lo real. Para terminar, son numerosas las ramas de un cine de carácter más social e intimista que, en numerosos casos, podríamos también conectar con cineastas de generaciones previas: Almandoz, Altuna, Izagirre, Garaño, Goenaga, Arregi, Gurrea, Pérez Sañudo, Urresola, Arana, entre otros.

Valorar el momento que la cinematografía vasca atraviesa es complejo: la presencia que tiene en festivales internacionales, los premios recibidos, la recepción en salas de cine, la reacción de la crítica, y la repercusión que pudiera tener en plataformas digitales nos pueden dar una idea aproximada. La mención de algunos ejemplos sirve para bosquejar un muy complejo panorama que exigiría mucho más espacio. A las muy destacadas participaciones vascas en secciones competitivas del Festival de San Sebastián ya mencionadas, se sumó en 2022 *Suro* de Mikel Gurrea, con la peculiaridad de que su ópera prima se plantó directamente a competición en la Sección Oficial<sup>17</sup>.



Irudimenezko baso horren lurzoruak azalera handitu badu, halaber esan genezake zuhaitz-adarrak ere ugaldtu egin zaizkiola. Ez dago ia zinema-generorik euskal zinema gaur egun jorratzen ausartzen ez denik. Komedian, Borja Cobeagak eta bere ohiko gidoilari Diego San Josek euskal gizartearen erretratu egokiak sinatu dituzte, umorearen ikuspegitik. Ana Murugarren, Kepa Sojo, Jabi Elortegi, Mireia Gabilondo edo Patxo Telleria ere ohiko ize-nak dira genero horretan. Álex de la Iglesia irekitako arrastoari jarraituz, eta benetako harrobi gisa funtzionatzen dutela Bilboko FANT jaialdiak eta Donostiako Fantasiako eta Beldurrezko Zinemaren Asteak, Koldo Serra, Aritz Moreno, Paul Urkijo, Igor Legorreta, Gaztelu-Urrutia edo Luiso Berdejo bezalako zuzendariak thrillerraren eta beldurrezko zinemaren arteko bokazioz mugitu dira, sarritan errealitatean oin bat izateari uko egiten ez dion fantasiako zinema batekin. Amaitzeko, zinema sozialago eta intimistago bateko adar ugari daude, kasu askotan aurreko belaunaldietako zinemagileekin ere konekta ditzakegunak: Almandoz, Altuna, Izagirre, Garaño, Goenaga, Arregi, Gurrea, Pérez Sañudo, Urresola eta Arana, besteak beste.

Komplexua da euskal zinematografiak bizi duen unea baloratzea: gutxi gorabeherako ideia bat eman diezagukete nazioarteko jaialdietan duen presentziak, jasotako sariak, zinema-aretoetako harrerak, kritikaren erreakzioak eta plataforma digitaletan izan dezakeen oihartzunak. Adibide batzuk aipatzeak balio lezake askoz ere leku gehiago eskatuko lukeen panorama oso konplexu bat zirriborrazteko. Aurretik aipatutako Donostia Zinemaldiko sail lehiakorretako euskal partaidetza nabarmenei Mikel Gurrearen *Suro* gehitu zitzaizen 2022an, berezitasun batekin: bere opera prima Sail Ofizialean lehiatzera zuzenean iritsi zen<sup>17</sup>.

Aritz Moreno (*Ventajas de viajar en tren*, 2022) eta Paul Urkijo (*Irati*, 2022) zuzendarien lanek, genero-zinematik gertu, sari ugari jaso dituzte euskal mugetatik kanpo. Arlo horretan bertan, azpimarratzekoa da Galder Gaztelu-Urrutiaren *El hoyo*, Basque Films-ek ekoiztua eta 2019ko irailean estreinatua, mundu mailako fenomeno izatea lortu izana, 2020ko martxoan Netflix streaming plataforman gehien ikusi zen filma izan baitzen Estatu Batuetan eta Espainian. Argi dago plataformak eta telebistak babesleku bat direla, lan-aukera bat orrialde hauetan aipatu ditugun zinemagile askorentzat; baina, agian, egile gisa, askatasuna galtzea ere izan daiteke<sup>18</sup>. Ugari izan dira azken urteotan euskal zinemagileek zuzendutako plataformetako telesailak: *Ondar ahoak* (Koldo Almandoz, 2020) eta *Alardea* (Pérez Sañudo, 2020) ETBrentzat; *Gigantes* (2018) eta *Libertad* (2021), Enrique Urbizuk Movistarrentzat; *Operación Marea Negra* (2022) eta *Hasta el cielo* (2023), Daniel Calparsorok, hurrenez hurren, Amazonentzat eta Netflixentzat; Puy Oriaren eta Montxo Armendáriz-en Oria Films-k ere ekoitzi zuten *Tú no eres especial* (2022), Netflixentzat. *30 monedas* (2022) da Álex de la Iglesia HBOrentzat egin duen azken seriea; *No me gusta conducir* (Borja Cobeaga, 2023), Movistarrentzat; eta *Balenciaga* (Arregi, Garaño, Goenaga, 2023), Disneyrentzat, banaka batzuk aipatzearen.



Los trabajos de directores como Aritz Moreno (*Ventajas de viajar en tren*, 2022) y Paul Urkijo (*Irati*, 2022), con aproximaciones al cine de género, han recibido numerosos reconocimientos fuera de las fronteras vascas. En este mismo campo, cabe subrayar el fenómeno mundial en el que se convirtió *El hoyo* de Galder Gaztelu-Urrutia, producida por Basque Films y estrenada en septiembre de 2019, al ser la película más vista en la plataforma de streaming Netflix en Estados Unidos y España en marzo de 2020. Está claro que las plataformas y las televisiones son un refugio, una oportunidad de trabajo para muchos de los nombres que hemos ido citando en estas páginas aunque, tal vez, también una posible pérdida de libertad en la autoría<sup>18</sup>. Han abundado en los últimos años las series en plataformas dirigidas por cineastas vascos: *Ondar ahoak* (Koldo Almandoz, 2020) y *Alardea* (Pérez Sañudo, 2020) para ETB; *Gigantes* (2018) y *Libertad* (2021), de Enrique Urbizu, para Movistar; *Operación Marea Negra* (2022) y *Hasta el cielo* (2023), de Daniel Calparsoro, para Amazon y Netflix respectivamente; Oria Films de Puy Oria y Montxo Armendáriz produjo también para Netflix *Tú no eres especial* (2022); *30 monedas* (2022) es la última serie de Álex de la Iglesia para HBO; *No me gusta conducir* (Borja Cobeaga, 2023), para Movistar; y *Balenciaga* (Arregi, Garaño, Goenaga, 2023), para Disney, por solo citar algunas.

51. *Irati* (Paul Urkijo, 2022)  
 52. *Balenciaga* (Aitor Arregi, Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2023)



## Ondorioak

Euskal Herria interesgarria gertatu izan zaie Euskal Herritik kanpoko zinemagile askori, zinematografoaren sorreratik bertatik: Lumière anaiak, Jacques Baroncelli, Louis Delluc, Musidora, Maurice Champreux, René Le Hénaff, Orson Welles, Dan Grenholm eta Lennart Olson, Gillo Pontecorvo, Otar Iosseliani, Tadayoshi Himeda, Eugène Green, Ben Sharrock, Pablo Agüero, Silvia Munt, etab. Orrialde hauetan, ordea, euskal lurretan jaio zirenei erreparatu diegu, ondoren beren artea Euskal Herrian edo Euskal Herritik kanpo garatu<sup>119</sup>.

Ikusi dugun bezala, zinema mutua oso urria izan zen Euskal Herrian, eta XX. mendearen lehen hereneko nazionalismoak, sozialismoak eta karlismoak osatutako triangelu politikoak eragin berezia izan zuen haren argumentuetan edo testuinguruetan. Fikzioetan melodrama nagusitu zen, ohikoa garai hartako Europako beste zinemagintza askotan ere. Errepublikari garaiarekin batera etorri zen zinema-soinudunera pasatzeak ia ez zuen dokumentalik egiteko tarterik utzi, eta Gerra Zibilean joera horri eutsi zitzaion, historiako lehen Eusko Jaurlearitzak faxismoaren aurkako gerra-ahaleginarekin bat egindako zinema bultzatu baitzuen; horrek emaitza nabarmenak lortu zituen, Sobrevilak eta bere kideek aurre egin behar izan zieten zailtasunak kontuan hartuta. Diktadura frankista odoltsuak eremu guztietan eragin zituen emaitza tragikoetako bat izan zen euskal zinema-propagandako taldearen nahitaezko erbestealdia. Horren guztiaren ondorioz, frankismoaren lehen bi hamarkadetan Espainia barruan ia ez zen produkzioz izan. Hala ere, azpimarratzekoak dira André Madré eta Gotzon Elortza aitzindariak Frantziako euskaraz filmatzeko egindako ahaleginak. Gainera, Mexikon Eduardo Ugarte erbestera antifaxista dugu, Hondarribian jaioa eta Buñuelen adiskidea, zinema mexikarrean zuzendari gisa karrera egin ahal izan zuena.

Hirurogeiko hamarkadako Euskadi menderatuan, abangoardiako esperientziak eta dokumentalak nagusitu ziren. Basterretxearen eta Larruquert-en *Ama Lur* (1968) filmak zedarri bat jarri zuen basamortuko zeharkaldi hartan. Madrilera diktaduraren garai agonikoan joan zirenek baino ez zuten lortu, eta ez zailtasunik gabe, garaiko Espainiako industria zinematografiko apalean sartzea (Erice, Olea, Eloy de la Iglesia, etab.). Bien bitartean, Parisetik, Yannick Bellon 70eko hamarkadan hasi zen Frantziako zinemari ibilbide aparta egiten, bai jorratutako gaiengatik, bai zinemarako zuen ambizioagatik.

Diktadorearen heriotzak eta Trantsizioaren hasierak euskal zinemaren izaerari buruzko eztabaidak piztu zituzten, baina itxaron egin behar izan zen Eusko Jaurlearitzak, 1979ko Autonomia Estatutua onartu ondoren, baliabide ekonomikoekin azkenik bere lurraldean zinema egin zezaketan zinemagileen lehen belaunaldia (Uribe, Armendariz, etab.) sorrera lagundu zuen arte. Horiek Madrilera joan zirenean, bigarren belaunaldi batek ordezkatu zituen, eta, azkenean, antzeko arazoak izanik, bide beretik jo zuen (Urbizu, De la Iglesia, etab.). Jada XXI. mendean film laburrak sustatzeko eta zabaltzeko Kimuak programaz baliatu ahal izan direnak hirugarren olatu bat izango lirateke, gaur egun emaitzarik onenetako batzuk lortzen ari dena<sup>120</sup>.

## Conclusión

El País Vasco ha interesado a un buen número de cineastas no vascos desde los orígenes del cinematógrafo: los hermanos Lumière, Jacques Baroncelli, Louis Delluc, Musidora, Maurice Champreux, René Le Hénaff, Orson Welles, Dan Grenholm y Lennart Olson, Gillo Pontecorvo, Otar Iosseliani, Tadayoshi Himeda, Eugène Green, Ben Sharrock, Pablo Agüero, Silvia Munt, etc. En estas páginas nos hemos centrado en quienes sí nacieron en tierras vascas, desarrollaran después su arte dentro o fuera del País Vasco<sup>119</sup>.

Como se ha visto, el cine mudo en el País Vasco fue muy escaso, teniendo especial incidencia en sus argumentos o contextos el triángulo político formado por el nacionalismo, el socialismo y el carlismo del primer tercio del siglo XX. En las ficciones reinó el melodrama, habitual también en otras muchas cinematografías europeas de la época. El paso al sonoro, coincidente con la etapa republicana, apenas dio pie a la realización de algún documental, tendencia sostenida durante la Guerra Civil al impulsar el primer Gobierno Vasco de la historia un cine volcado con el esfuerzo bélico contra el fascismo, que obtuvo resultados notables, si se tienen en cuenta las dificultades a las que se enfrentaron Sobrevila y sus compañeros. El forzoso exilio del equipo de propaganda cinematográfica vasca fue una más de las trágicas consecuencias que la sangrienta dictadura franquista impondría en todos los terrenos. Todo ello provocará una casi total ausencia de producciones desde el interior en las dos primeras décadas del franquismo. No obstante, sí son destacables los esfuerzos por rodar en euskera desde Francia de los pioneros André Madré y Gotzon Elortza. Además, en México encontramos al exiliado antifascista Eduardo Ugarte, nacido en Hondarribia y amigo de Buñuel, que pudo desarrollar una carrera como director en el cine mexicano.

En la sometida Euskadi de los sesenta primaron las experiencias vanguardistas y los documentales. *Ama Lur* (1968) de Basterretxea y Larruquert vino a poner un jalón en esta travesía del desierto. Sólo quienes viajaron a Madrid ya en la etapa agónica de la dictadura consiguieron insertarse, no sin dificultades, en la modesta industria cinematográfica española de la época (Erice, Olea, Eloy de la Iglesia, etc...). Mientras tanto, desde París, Yannick Bellon comenzaba en los 70 una carrera extraordinaria en el cine francés, tanto por las temáticas abordadas como por su ambición cinematográfica.

La muerte del dictador y el inicio de la Transición animaron debates sobre la naturaleza del cine vasco, pero hubo que esperar a que el Gobierno Vasco, tras la aprobación del Estatuto de Autonomía de 1979, favoreciera con medios económicos el nacimiento de una primera generación de cineastas que al fin podían hacer cine en su tierra (Uribe, Armendariz, etc.). Tras su marcha a Madrid, esta fue relevada por una segunda que acabará encontrando similares problemas y emprendiendo el mismo camino (Urbizu, De la Iglesia, etc.). Quienes ya en el siglo XXI se han podido beneficiar del programa Kimuak de promoción y difusión de cortometrajes constituirían una tercera ola que está dando algunos de sus mejores resultados en la actualidad<sup>120</sup>.

A punto de cumplirse el primer cuarto del siglo XXI, la cinematografía vasca goza de buena salud y camina con paso firme. Existen talentos vascos



XXI. mendeko lehen laurdena betetzear dagoela, euskal zinematografiak osasun ona du eta urrats sendoz egiten du aurrera. Euskal talentu askori etengabe eskatzen ari zaie beren lan entzutetsua beste zinemagintza batzuetatik; egungo adibide on batzuk honako hauek dira: Alberto Iglesias musikari donostiarra, Javier Aguirresarobe argazki-zuzendaria edo Itziar Ituño aktorea. Euskal zinemak oso ondo bidaiatzen du, eta, zalantzarik gabe, kultur estandarte bikaina da, euskararentzako bide ezin hobea, zinemako hizkuntza den aldetik, azken bi hamarkadetan aurrerapauso erraldoiak eman baititu. Baina zinema ere babestu beharra dago, beharbada beste arte batzuk baino gehiago; izan ere, arte kolektiboa denez, espezializazio handiko profesional asko dituen industria behar du. Era berean, bultzatu egin behar da dagoeneko oso garrantzitsua den ondare hori kontserbatzea eta balioestea, arreta berezia eskatzen baitu beti, bere hauskortasunagatik. Euskal zinema finantzatzen eta/edo sustatzen duen erakunde-sareak koordinatuta lan egiten du gaur egun (Eusko Jaurlaritza, ETB, Euskadiko Filmategia, Donostiako Zinemaldia, Etxepare Euskal Institutua, etab.), eta sarea indartuko duten erakunde eta ekimen berriak sortu dira azken urteotan: Tabakalera, Elías Querejeta Zine Eskola, Ikusmira Berriak programa, Zineuskadi, etab.

Euskal zinemak nabarmen handitu du bere esparrua. Berdintasunetik urrun oraindik, gero eta emakume zuzendari gehiago azaldu dira, eta horien filmak nazioarteko emaitza historikoak lortzen ari dira. Ia ez dago euskal zinemagileak ausartzen ez diren zinema-generorik. Eta, amaitzeko, ez da Madrilerako exodo berririk aurreikusten; aitzitik, ordea: plataforma digitalen garapen itzelak filmatutakoaren oihartzuna biderkatzen du, eta horren kontzientzia argi eta garbi iritsi da Euskal Herrian filmatzeko zerga-pizgarrien esparruraino. Ihes egin diezaiogun euforiari, baina ez ditzagun ukatu Europa barruan konparazioz txikia den gure zinematografiaren aurrerapenak, etengabe fruituak ematen eta hedatzen ari baita, oihartzun akademikoak dituen Iparragirrenen irakaspena hitzez hitz jarraituz: eman ta zabal zazu.

cuyo prestigioso trabajo es reclamado continuamente desde otras cinematografías: el músico donostiarra Alberto Iglesias, el director de fotografía Javier Aguirresarobe o la actriz Itziar Ituño son solo algunos buenos ejemplos actuales. El cine vasco viaja muy bien y es, sin duda, un formidable estandarte cultural, un inmejorable vehículo para el euskera que, como lengua de cine, ha dado pasos de gigante en las dos últimas décadas. Pero también hay que proteger al cine tal vez más que a otras artes, pues al ser un arte colectivo precisa una industria con gran número de profesionales de alta especialización. De igual manera, hay que impulsar la conservación y puesta en valor de su ya muy importante patrimonio, que siempre requiere especial atención por su fragilidad. El entramado institucional que financia y/o promociona el cine vasco trabaja actualmente coordinado (Gobierno Vasco, ETB, Filmoteca Vasca, Festival de Cine de San Sebastián, Instituto Vasco Etxepare, etc.) y han surgido en los últimos años nuevas instituciones e iniciativas que reforzarían esto: Tabakalera, Elías Querejeta Zine Eskola, el programa Ikusmira Berriak, Zineuskadi, etc.

El cine vasco ha ampliado su suelo notablemente. Lejos todavía de la igualdad, se constata un creciente surgimiento de directoras cuyas películas están obteniendo históricos resultados internacionales. No hay ya prácticamente género cinematográfico alguno con el que las y los cineastas vascos no se atrevan. Y, para terminar, no se vislumbran nuevos éxodos a Madrid; más bien al contrario, el fenomenal desarrollo de las plataformas digitales multiplica el eco de lo filmado, y la conciencia de esto ha llegado de manera clara hasta el ámbito de los incentivos fiscales para rodar en el País Vasco. Huyamos de la euforia, pero no neguemos los avances de una cinematografía comparativamente pequeña en Europa, pero que no para de dar frutos y extenderse, siguiendo al pie de la letra las enseñanzas con ecos académicos de Iparragirre: eman ta zabal zazu.

## Amaiera-oharrak

<sup>1</sup> Eduardo González Calleja, «Violencia y Política en el País Vasco durante la Restauración y la Segunda República» in J. A. Echaniz eta J. L. Granja (zuz.), *Gernika y la Guerra Civil. Symposium: 60 aniversario del bombardeo de Gernika (1997)*, Gernikazarra Historia Taldea, Gernika-Lumo, 1998, 25. or.

<sup>2</sup> Ludger Mees, *Nacionalismo vasco, movimiento obrero y cuestión social (1903-1923)*, Sabino Arana Fundazioa, Bilbo, 1992, 341. or.

<sup>3</sup> Cfr. Santiago de Pablo, «País Vasco», *Film-Historia. Una historia por autonomías. Vol. II*, 4 (1998) eta Jon Letamendi eta Jean Claude Seguin «Los orígenes del cine en Euskal Herria» in Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Sancho el Sabio Fundazioa, Gasteiz, 1998.

<sup>4</sup> Alberto Cañada, *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)*, Nafarroako Gobernua, Iruñea, 1997, 88. or.

<sup>5</sup> Jon Letamendi eta Jean-Claude Seguin, *La cuna fantasma del cine español. Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder* [Espainiar zinemaren mamu-sehaska. Zaragozako Pilarreko hamabietako mezaren irteera: historiografiatik boterearen zerbitzura sortu eta atxikitako gezur baten kronika], CIMS, Bartzelona, 1998.

<sup>6</sup> Jon Letamendi eta Jean-Claude Seguin, *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros* [Zinemaren jatorria Araban, eta aitzindariak], Euskadiko Filmategia, Gasteiz, 1997.

<sup>7</sup> Santos Zunzunegi, *El cine en el País Vasco* [Zinema Euskal Herrian], Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbo, 1985, 26-32. orr.

<sup>8</sup> J. M. Unsain, *El cine y los vascos* [Zinema eta euskaldunak], Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985, 87. or.

<sup>9</sup> Gastibeltza Filmak, Euskal Herriko Unibertsitateko Nor ikerketa-taldeak, Kanaldudek, Eusko Jaurlaritzak, Elías Querejeta Zine Eskolak eta Euskadiko Filmategiak bultzatutako «Gure irudi galduak» proiektuaren bidez, familia-funts zinematografiko garrantzitsu bat aurkitu zen 2019an, eta horri esker Manuel Ynchaustik egindako lanaren inguruan dugun ezagutza askoz zabalagoa da. Cfr. Josu Martinez, *Irudiz eta euskaraz*, 63-76 or.

<sup>10</sup> Toulouseko Zinematekak, Frantziako Zinematekak eta San Francisco Silent Film festibalak egina, beste erakunde batzuen artean, Euskadiko Filmategiaren laguntzarekin.

<sup>11</sup> Koldo Larrañaga, «Primer film de ficción realizado en Euskalherria» [«Euskal Herrian egindako fikziozko lehen filma»], *Ikusgaiak* (Donostia), 4 zk., 2000, 29-40 orr.

<sup>12</sup> Ideia hori defendatu zuen Toulouseko Zinematekako Francesca Bozzano-k, «*Pour don Carlos. Une aussi longue absence*» [«*Pour don Carlos. Hain ausentzia luzea*»], *Cahiers de Musidora*, 3 zk., 2020.

<sup>13</sup> Egia esan, askoz nabarmenagoa izan zen ekintza-gizon gisa izan zuen jarduera: I.

## Notas finales

<sup>1</sup> Eduardo González Calleja, «Violencia y Política en el País Vasco durante la Restauración y la Segunda República» en J. A. Echaniz y J. L. Granja (dirs.), *Gernika y la Guerra Civil. Symposium: 60 aniversario del bombardeo de Gernika (1997)*, Gernikazarra Historia Taldea, Gernika-Lumo, 1998, p. 25.

<sup>2</sup> Ludger Mees, *Nacionalismo vasco, movimiento obrero y cuestión social (1903-1923)*, Fundación Sabino Arana, Bilbo, 1992, p. 341.

<sup>3</sup> Cfr. Santiago de Pablo, «País Vasco», *Film-Historia. Una historia por autonomías. Vol. II*, 4 (1998) y Jon Letamendi y Jean Claude Seguin «Los orígenes del cine en Euskal Herria» en Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Gasteiz, 1998.

<sup>4</sup> Alberto Cañada, *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)*, Gobierno de Navarra, Iruñea, 1997, p. 88.

<sup>5</sup> Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, *La cuna fantasma del cine español. Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder*, CIMS, Barcelona, 1998.

<sup>6</sup> Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros*, Filmoteca Vasca, Gasteiz, 1997.

<sup>7</sup> Santos Zunzunegi, *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbo, 1985, pp. 26-32.

<sup>8</sup> J. M. Unsain, *El cine y los vascos*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985, p. 87.

<sup>9</sup> Nuestro conocimiento sobre la labor desempeñada por Manuel Ynchausti es mucho mayor desde que se encontrara en 2019 un fondo cinematográfico familiar importante gracias al proyecto «Gure irudi galduak», impulsado por Gastibeltza Filmak, el grupo de investigación Nor de la Universidad del País Vasco, Kanaldude, Gobierno Vasco, Elías Querejeta Zine Eskola y Filmoteca Vasca. Cfr. Josu Martinez, *Irudiz eta euskaraz*, pp. 63-76.

<sup>10</sup> Por la Cinemateca de Toulouse, la Cinemateca Francesa y el San Francisco Silent Film Festival, con la colaboración, entre otras instituciones, de la Filmoteca Vasca.

<sup>11</sup> Koldo Larrañaga, «Primer film de ficción realizado en Euskalherria», *Ikusgaiak* (Donostia), núm. 4, 2000, pp. 29-40.

<sup>12</sup> Esta sería la idea defendida por Francesca Bozzano de la Cinemateca de Toulouse, en su artículo «*Pour Don Carlos. Une aussi longue absence*», *Cahiers de Musidora*, núm 3, 2020.

Mundu Gerran Frantziako armadaren domina jaso, Espainiako Gerra Zibilean erreketea izandakoa, eta, azkenik, II. Mundu Gerran Frantziako Erresistentziarekin borrokalaria, 1944an, Gestapok torturatu ondoren, hil zen arte.

<sup>14</sup> Iritzi hori azaltzen du Pascal Roques-ek bere «Jaime de Lasuen» izeneko artikuluan (Cahiers de Musidora, 3 zk., 2020).

<sup>15</sup> José Luis Rebordinos-ek, Jesús Angulo-k, Concha Gómez-ek eta Carlos F. Heredero-k aurkitu uste dute, ziur aski Zunzunegiren irakurketen eraginez, *Edurne modista bilbaína*-ren (1924) eta Montxo Armendáriz zuzendariaren *Tasio*-ren (1984) arteko lotura, *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz*, lanean (Euskadiko Filmategia/Caja Vital Kutxa Fundazioa/Festival de Cine Español de Málaga, Donostia, 1998).

<sup>16</sup> S. Zunzunegi, *El cine en el País Vasco*, 90. or.

<sup>17</sup> Emmanuel Larraz, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Les éditions du Cerf, Paris, 1986, 45. or.

<sup>18</sup> Azcona anaiei elkarrizketa, in Alberto López Echevarrieta, op. cit., 151-152. orr.

<sup>19</sup> Ikus Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Arabako Foru Aldundia, Gasteiz, 1996, 37. or.; Jon Juaristi, *El chimbo expiatorio. La invención de la tradición bilbaína (1876-1939)*, El Tilo, Bilbo, 1994 eta Javier Ugarte, *La nueva Covadonga insurgente*, Biblioteca Nueva, Madril, 1998.

<sup>20</sup> López Echevarrieta, *ibidem*.

<sup>21</sup> José Luis de la Granja, *República y Guerra Civil en Euskadi. Del Pacto de San Sebastián al de Santoña*, HAAE, Oñati, 1990, 19. or.

<sup>22</sup> Film honi buruzko informazio gehiena Santos Zunzunegi irakaslearen lan honetatik ateratu da: *Euzkadi. Un film de Teodoro Ernandorena*, Bizkaiko Aurrezki Kutxa, Bilbo, 1983. Zunzunegik 1983ko martxoan Ernandorenarekin izandako elkarrizketa bat erabiltzen du, iturria desagertu denez, historialariari agertzen zaizkion informazio-hutsuneak leuntzeko. Filmeko latak Donostiako EAJren lokaletan utzi zituzten, tropa faxistak, 1936ko irailaren 13an, hirian sartu zirenean. Edukia ikusitakoan, labe batean erraustu zituzten latak.

<sup>23</sup> *El Día*, 1933/XII/22. Santos Zunzunegik aipatutako artikulua, op. cit., 27. or.

<sup>24</sup> 2013an, Jacques Champreuxek, zuzendariaren semeak, *Au Pays des Basques*-en filmazioaren inguruko zenbait material utzi zituen Euskadiko Filmategian. Hobeto ezagutzen ditugu, beraz, Parisen, 1931n, Aita Donostia maitemindu zuen film honen xehetasun batzuk.

<sup>25</sup> J. M. Unsain, *El cine y los vascos* [Zinema eta euskaldunak], Euskadiko Filmategia/Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985, 131. or.; Josetxo Cerdán, «El cine sonoro y la Segunda República» [Zinema soinuaduna eta Bigarren Errepublikak], Santiago de Pablo (ed.), in *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*. [Zinegileak. Zinemaren historia Euskal Herrian. 1896-1998.]. Sancho el Sabio Fundazioa, Gasteiz, 1998, 108-110 orr.; Santiago de Pablo, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco* [Bakerik gabeko lurra. Gerra Zibila, zinema eta propaganda Euskal Herrian], Biblioteca Nueva, Madril, 2006, 18. or.

<sup>13</sup> Ciertamente, destacó mucho más su actividad como hombre de acción: condecorado por el ejército francés en la I Guerra Mundial, requeté en la Guerra Civil española y, finalmente, luchador con la Resistencia francesa en la II Guerra Mundial hasta morir en 1944, tras ser torturado por la Gestapo.

<sup>14</sup> Es la opinión de Pascal Roques en su artículo «Jaime de Lasuen», *Cahiers de Musidora*, núm 3, 2020.

<sup>15</sup> Son José Luis Rebordinos, Jesús Angulo, Concha Gómez y Carlos F. Heredero, probablemente influidos por las lecturas de Zunzunegui, quienes creen hallar una conexión entre *Edurne, modista bilbaína* (1924) y *Tasio* (1984) de Montxo Armendáriz en *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz*, Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital Kutxa / Festival de Cine Español de Málaga, Donostia, 1998.

<sup>16</sup> S. Zunzunegi, *El cine en el País Vasco*, p. 90.

<sup>17</sup> Emmanuel Larraz, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Les éditions du Cerf, Paris, 1986, p. 45.

<sup>18</sup> Entrevista con los hermanos Azcona en Alberto López Echevarrieta, ob. cit., p.151-152.

<sup>19</sup> Véanse Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Diputación Foral de Araba, Gasteiz, 1996, p. 37; Jon Juaristi, *El chimbo expiatorio. La invención de la tradición bilbaína (1876-1939)*, El Tilo, Bilbo, 1994 y Javier Ugarte, *La nueva Covadonga insurgente*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

<sup>20</sup> López Echevarrieta, *ibidem*.

<sup>21</sup> José Luis de la Granja, *República y Guerra Civil en Euskadi. Del Pacto de San Sebastián al de Santoña*, IVAP, Oñate, 1990, p. 19.

<sup>22</sup> La mayor parte de la información sobre esta película ha sido extraída del trabajo del profesor Santos Zunzunegui *Euzkadi. Un film de Teodoro Ernandorena*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1983. Zunzunegui utiliza una entrevista mantenida con Hernandorena en marzo de 1983 para paliar las lagunas de información que se presentan al historiador al haber desaparecido la fuente. Las latas que contenían la película habían sido abandonadas en los locales del PNV de Donostiacuando las tropas fascistas entraron en la ciudad el 13 de septiembre de 1936. Al comprobar su contenido fueron incineradas en un horno.

<sup>23</sup> *El Día*, 22/XII/1933. Artículo citado por Santos Zunzunegui, ob. cit., p.27.

<sup>24</sup> En 2013, Jacques Champreux, hijo del director, depositó en la Filmoteca Vasca algunos materiales relativos al rodaje de *Au Pays des Basques*. Conocemos pues mejor algunos de los pormenores de la película que enamoró a Aita Donostia en París en 1931.

<sup>25</sup> J. M. Unsain, *El cine y los vascos*, Euskadiko Filmategia/Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985, p. 131; Josetxo Cerdán, «El cine sonoro y la Segunda República», en Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Gasteiz, 1998, pp. 108-110; Santiago de Pablo, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 18.

<sup>26</sup> Véase su estudio en profundidad en *Retratos de hierro y agua. La imagen de la metrópoli de Bilbao en el cine documental (1897-1997)*, UPV/EHU, Bilbao, 2016, pp. 136-144.

**26** Ikus haren azterketa sakona *Retratos de hierro y agua. La imagen de la metrópoli de Bilbao en el cine documental (1897-1997)* [Burdinazko eta urezko erretratuak. Bilboko metropoliaren irudia zinema dokumentalean (1897-1997)] izeneko lanean UPV/EHU, Bilbo, 2016, 136-144. orr.

**27** Ikus José Luis de la Granja, «La II República y la Guerra Civil» [II. Errepublikak eta Gerra Zibila] in José Luis de Granja eta Santiago de Pablo (koord.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX* [Euskal Herriaren eta Nafarroaren historia XX. mendean], Biblioteca Nueva, Madrid, 2002. 57-87. orr.

**28** Joxean Fernández, *Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)* [Zinema eta Gerra Zibila Euskal Herrian (1936-2006)], Doktorego tesia, Nantes-ko Unibertsitatea-Zaragozako Unibertsitatea, 2006.

**29** Abertzaletasunaren Agiritegia (Artea, 2005), GE, 444-4. Haren portaerak eta adiskidetasun politikoen zerrenda ikusita, ez da zaila pentsatzea haien sinpatiak sozialismotik gertuago zeudela beste ezein indar politikotatik baino.

**30** AN (Euskal Abertzaletasunaren Arteko Agiritegia), GE, 453-2.

**31** Datu zehatzak 2006ko urrian Concepción Zاراcondegi y Ferns, Eduardo Díaz de Mendibilen alargunarekin izandako elkarriketatik datoz. 91 urte zituen, baina oroimena eta adeitasuna bere horretan zituen. Harekin izandako aspaldiko elkarriketa atsegin hura Iñaki Goioanaren (AN) eskuzabaltasun ezagunari zor diot, berak eman baitzizkidan harremanetan jartzeko datuak.

**32** Jardiel Poncelaren zinema-lanen errepasso orokor baterako, ikus Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid, 2003, 349-362 orr.

**33** Julián Casanova (koord.), *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, [Hiltzea, erailtzea, bizirautea. Biolentzia Francoren diktaduran], Crítica, Madrid, 2002, 5. or.

**34** Cfr. AN, GE, 399-7; AN, GE, 702-4; AN, GE, 700-1; AN, GE, 701-1; AN, GE, PNV-24-9. Ikus, halaber, Santiago de Pablo, *Tierra sin paz*, 183-187 orr.

**35** Irujok Mendibili bidalitako gutuna, 1940ko apirilaren 12an. Cfr. AN, GE, 479-3.

**36** Paul Preston, *Franco. Caudillo de España*, Mondadori, Barcelona, 1994, 490-498. orr.

**37** Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975)*, Síntesis, Madrid, 2000, 70. or.

**38** E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo*, Laertes, Barcelona, 2002, 324. or.

**39** José Enrique Monterde, «El cine de la autarquía (1939-1950)» in Román Gubern eta beste, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2004, 181-238. orr.

**40** Ordurako Ikuskizunen Sindikatu Nazionalak (Miguel Echarri-k) ofizialki antolatutako 1954ko zinemaldiaren *Revista del Festival* aldizkariaren editorialeko azken lerroak nabarmen baino nabarmenagoak dira: Donostiak «bere ateak eta bihotza» irekitzen zizkien Zinemaldira bertaratu zirenei, «ziur, bere herrialdeetara itzultzen direnean, Espainiaren egia eta Francisco Franco Estatuko Buruaren agindupeko berpiztea aldarrikatuko dutela munduaren aurrean».

**27** José Luis de la Granja, «La II República y la Guerra Civil» en José Luis de Granja y Santiago de Pablo (Coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002. pp. 57-87.

**28** Joxean Fernández, *Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)*, Tesis doctoral, Universidad de Nantes-Universidad de Zaragoza, 2006.

**29** Archivo del Nacionalismo (Artea, 2005), GE, 444-4. A juzgar por sus comportamientos y listado de amistades políticas, no es difícil suponer que sus simpatías estaban más cerca del socialismo que de ninguna otra fuerza política.

**30** AN (Archivo del Nacionalismo Vasco en Artea), GE, 453-2.

**31** Los datos exactos vienen de la entrevista que mantuve con Concepción Zاراcondegi y Ferns, viuda de Eduardo Díaz de Mendibil, en octubre de 2006. Tenía 91 años, pero conservaba intacta la memoria y la amabilidad. Debo el placer de aquella lejana charla con ella a la proverbial generosidad de Iñaki Goioana (AN), que me proporcionó entonces los datos para contactar con ella.

**32** Para un repaso general a los trabajos en el cine de Jardiel Poncela, véase Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid, 2003, pp. 349-362.

**33** Julián Casanova (coord.), *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Crítica, Madrid, 2002, p. 5.

**34** Cfr. AN, GE, 399-7; AN, GE, 702-4; AN, GE, 700-1; AN, GE, 701-1; AN, GE, PNV-24-9. Véase también Santiago de Pablo, *Tierra sin paz*, pp. 183-187.

**35** Carta de Irujo a Mendibil fechada el 12 de abril de 1940. Cfr. AN, GE, 479-3.

**36** Paul Preston, *Franco. Caudillo de España*, Mondadori, Barcelona, 1994, p. 490-498.

**37** Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975)*, Síntesis, Madrid, 2000, p. 70.

**38** E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo*, Laertes, Barcelona, 2002, p.324.

**39** José Enrique Monterde, «El cine de la autarquía (1939-1950)» en Román Gubern y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2004, pp.181-238.

**40** En el editorial de la *Revista del Festival* de 1954, ya organizado oficialmente desde el Sindicato Nacional del Espectáculo (Miguel Echarri), las últimas líneas son palmarias: Donostia abriría «sus puertas y su corazón» a los asistentes al Festival, «seguro de que cuando vuelvan a sus países proclamarán ante el mundo la verdad y el resurgimiento de España bajo el mandato de S. E. el Jefe del Estado, don Francisco Franco.»

**41** Quim Casas (coord.), *Zinemaldia 1953-2022. Singularidades del Festival de Donostia / San Sebastián*, Nosferatu 18 de Donostia Kultura y Filmoteca Vasca, Donostia, 2021.

**42** Son datos de la edición de 2019, última celebrada antes de la pandemia del coronavirus.

**43** El trabajo de investigación generó una tesis doctoral: *Gure (zinemaren) Sor Lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisisa*, Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco, Bilbao, 2015. Y, dado que Josu Martínez es además cineasta,

<sup>41</sup> Quim Casas (koord.), *Zinemaldia 1953-2022. Singularidades del Festival de Donostia / San Sebastián*, [Zinemaldia 1953-2022. Donostiako Zinemaldiaren berezitasunak], *Nosferatu* 18. zk. Donostia Kultura eta Euskadiko Filmategia, Donostia, 2021.

<sup>42</sup> 2019ko edizioko datuak dira, koronabirusaren pandemia baino lehen egindako azkena.

<sup>43</sup> Ikerketa lanak doktorego tesi bat eragin zuen: *Gure (zinemaren) Sor Lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisisa*, Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbo, 2015. Eta, Josu Martinez zinemagilea ere badenez, gaiari buruzko dokumental bat ere zuzendu zuen: *Gure Sor Lekuaren bila* (2016).

<sup>44</sup> Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Arabako Foru Aldundia, Gasteiz, 1996. or.

<sup>45</sup> Informazio eta Turismo Ministerioko Herri Kultura eta Ikuskizunen Zuzendaritza Nagusiaren 1968ko apirilaren 30eko dokumentua, J. M. Unsain-en (ed.), *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60* liburuan bildua, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1993, 135. or.

<sup>46</sup> J. M. Unsain (ed.), *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60*, 76. or.

<sup>47</sup> Alberto Onaindia, *Hombre de paz en la guerra*, Ekin, Buenos Aires, 1973, 456. or.

<sup>48</sup> AN, EGIVENEZUELA, 347-6.

<sup>49</sup> Badugu filmaren kopia bat New Yorkeko Euskal Etxera, 1971n, helarazteko ahaleginaren berri. Ikus AN, Rezola, 149-2. Hori, zalantzarik gabe, Amerika osoko euskal etxeekin egingo zuten.

<sup>50</sup> Iñaki Azkarate eta Mari Karmen Gil (koord.), *Eduardo Ugarte. Por las rutas del teatro*, Saturraran Argitaletxea, Donostia, 2005, 30-31. orr.

<sup>51</sup> Imanol Zumaldek arrazoizko zalantza aipatzen du zinegile hauen lanak (gerora José María Zabalzarenak ere bilduko ziren) euskal zinetzat jotzerakoan. Haren ustez, Euskaditik kanpo fakturatutako filmak izanik, «migrazio» tematiko, linguistiko eta ideologiko batzuk sortuko lirake. Zalantzarik ez, ordea, euskal artisten talde hau gauza izan zen Madrilen «kalitate gorabeheratsuko» zinema ekoizteko, «baina haien arteko gailurrek aise gainditzen dituzte euskal lurrian bertan ekoiztako zinemaren mailarik altuenak». Gainera, film horietako batzuk zinema-aretoetan gehien ikusitako euskal zinemagileen lanen parte dira. Ikus I. Zumalde, «La transición cinematográfica vasca (1970-1980)», in Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, 1896-1998, Sancho el Sabio Fundazioa, Gasteiz, 1998, 208. or.

<sup>52</sup> Antza denez, izendapena aldatu egin zitekeen solaskidearen arabera. Nolanahi ere, denek ezagutzen zuten elkar aldez aurretik Donostiatik, eta batzuek marianistetan ikasi zuten: Víctor Erice, Santiago San Miguel eta José Luis Egea. Elkarrizketa José Luis Egearekin, 2022-4-26.

<sup>53</sup> Luis Martín Santos, *Condenada belleza del mundo*, Seix Barral, Barcelona, 2004.

<sup>54</sup> José Enrique Monterde-k egin zuen *20 años de cine español (1973-1992)* liburuan, Paidós, Barcelona, 1993. José María Zabalza irundarraren filmografia azpigereneroen zinemari argi eta garbi atxikitakoa izango litzateke, haren lehen bi filmak salbuespen

dirigió también un documental sobre el tema: *Gure Sor Lekuaren bila* (2016).

<sup>44</sup> Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Diputación Foral de Araba, Gasteiz, 1996. p. 65.

<sup>45</sup> Documento de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo del 30 de abril de 1968 reproducido en J. M. Unsain (ed.), *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60*, Euskadiko Filmategia / Filmoteca Vasca, Donostia, 1993, p. 135.

<sup>46</sup> J. M. Unsain (ed.), *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60*, p. 76.

<sup>47</sup> Alberto Onaindia, *Hombre de paz en la guerra*, Ekin, Buenos Aires, 1973, p. 456.

<sup>48</sup> AN, EGIVENEZUELA, 347-6.

<sup>49</sup> Tenemos noticia del intento de que una copia de la película llegara al centro vasco de Nueva York en 1971. Cfr. AN, Rezola, 149-2. Esto debió de hacerse sin duda abundantemente entre los centros vascos de toda América.

<sup>50</sup> Iñaki Azkarate y Mari Karmen Gil (coords.), *Eduardo Ugarte. Por las rutas del teatro*, Saturraran Argitaletxea, Donostia, 2005, pp. 30-31.

<sup>51</sup> Imanol Zumalde habla de la duda razonable que surge a la hora de inscribir los trabajos de estos cineastas (a los que se sumarían los de José María Zabalza) al cine vasco. El hecho de que se trate de películas facturadas fuera de Euskadi conllevaría, en su opinión, una serie de «migraciones» temáticas, idiomáticas e ideológicas. Lo que no genera dudas es que este grupo de artistas vascos fue capaz de producir en Madrid un cine de «calidad desigual pero cuyas cumbres sobrepasan con creces las cotas más altas del cine producido en la tierra». A ello cabe añadir que algunas de sus películas forman parte de los trabajos de cineastas vascos más vistos en salas de cine. Cfr. I. Zumalde, «La transición cinematográfica vasca (1970-1980)», in Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Gasteiz, 1998, p. 208.

<sup>52</sup> Al parecer, la denominación podía variar dependiendo del interlocutor. En todo caso, todos ellos se conocían previamente de Donostia, y algunos habían cursado estudios en Marianistas: Víctor Erice, Santiago San Miguel y José Luis Egea. Entrevista con José Luis Egea, 26-4-2022.

<sup>53</sup> Luis Martín Santos, *Condenada belleza del mundo*, Seix Barral, Barcelona, 2004.

<sup>54</sup> Lo hace José Enrique Monterde en *20 años de cine español (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993. Una filmografía claramente adscrita al cine de subgéneros sería la del irunés José María Zabalza, con las muy notables excepciones que fueron sus dos primeras películas: *También hay cielo sobre el mar* (1955), con perceptibles influencias del neorrealismo italiano, poblada de personajes marginales y rodada en distintas poblaciones costeras guipuzcoanas; y *Entierro de un funcionario en primavera* (1958). Véase Gurutz Albisu, *José María Zabalza. Cine, bohemia y supervivencia*, Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia, 2011.

<sup>55</sup> Se plantean aquí las mismas dudas, pero no más, que planteaba Imanol Zumalde a propósito de las «migraciones temáticas, idiomáticas e ideológicas» de los vascos de la EOC en Madrid.

nabarmenak izanik: *También hay cielo sobre el mar* (1955), neorealismo italiarraren eragin argiekin, pertsonaia marjinalak jositako eta Gipuzkoako kostaldeko hainbat herritan filmatua; eta *Entierro de un funcionario en primavera* (1958). Ikus Gurutz Albisu, José María Zabalza. *Cine, bohemia y supervivencia*, Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia, 2011.

<sup>55</sup> Imanol Zumaldek Madrilgo EOCo euskaldunen «migrazio tematiko, linguistiko eta ideologikoen» inguruan planteatzen zituen zalantza berberak planteatzen dira hemen, baina ez gehiago.

<sup>56</sup> Edizio hartan, Nazioarteko Epaimahaiaren presidentea Nicholas Ray izan zen.

<sup>57</sup> Eric Le Roy, Yannick Bellon, *La mirada de frente*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2019.

<sup>58</sup> Manuel Montero, «La transición y la autonomía vasca», in Javier Ugarte (ed.), *La transición en el País Vasco y España. Historia y memoria*, Euskal Herriko Unibertsitatea, Zarautz, 1998, 93-120. or.

<sup>59</sup> Jardunaldien egitaraua eta ondorioak Santos Zunzunegiren *El cine en el País Vasco* (Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbo, 1985) saiakerako eranskinetan daude.

<sup>60</sup> Susana Torrado Morales, «La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía», *Sancho el Sabio Fundazioa*, 21. zk., 2004, 189. or.

<sup>61</sup> Ezeizari buruz eta euskarak zineman izan beharreko lekuaz, interesgarria da Carlos Roldán Larretaren artikulua, «Antton Ezeiza en el debate Cine/Euskera», *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 29. urtea, 74. zk., 1997, 129-142. orr. Eta, oraintsuago, Ezeizari buruz oro har, Maialen Beloki Berasategiren lanak ezinbestekoak dira: «Querido Antonio: Antzon! Antchon? Anton?», *ZINE. Cuadernos de investigación cinematográfica*, 3, 2022, 44-50 orr.; *Antxon Ezeiza. Vidas, tiempos, obras*, Shangrila, Valentzia, 2022.

<sup>62</sup> Ikus J. Angulo, C. F. Heredero eta J. L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción*. El cine de Imanol Uriberean, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa, Donostia, 1994. ABC egunkariak adierazi zuen hura «ETA goresteko zine-inkesta» zela, eta Kantauriko Perla saria jasotzean Imanol Uribe zeraman janzkera ere kritikatu zuen, «maila horretako ekitaldi baterako desegokia zela». ABC, 1979/9/15 eta 1979/9/24.

<sup>63</sup> Hamarkada honetako euskal zinema guztiari buruz, ikus: C. de Miguel Martínez, J. A. Rebolledo Zabache eta F. Marín Murillo, *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años 80*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1999. Gainera, Casilda de Miguel-en «El cine vasco de los ochenta: a la búsqueda de la identidad propia» in Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Sancho el Sabio Fundazioa, Gasteiz, 1998, 209-238. orr. Eta Jesús Angulo, «Laurogeiko belaunaldia. Un viaje de ida y vuelta» in Joxean Fernández (ed.), *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2015, 79-88 orr.

<sup>64</sup> Imanol Uriberean 90eko hamarkadaren hasiera arteko filmografian sakontzeko, ikus J. Angulo, C. F. Heredero eta J. L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa, Donostia, 1994.

<sup>65</sup> Elkarrizketa zinemagilearekin, 2005eko abuztuan.

<sup>66</sup> *El País*, 1984/3/9.

<sup>56</sup> El presidente del Jurado Internacional fue, a la sazón, Nicholas Ray.

<sup>57</sup> Eric Le Roy, Yannick Bellon, *La mirada de frente*, Euskadiko Filmategia / Filmoteca Vasca, Donostia, 2019.

<sup>58</sup> Manuel Montero, «La transición y la autonomía vasca», en Javier Ugarte (ed.), *La transición en el País Vasco y España. Historia y memoria*, Universidad del País Vasco, Zarautz, 1998, pp. 93-120.

<sup>59</sup> El programa y las conclusiones de dichas jornadas se encuentran en los anexos de Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbo, 1985.

<sup>60</sup> Susana Torrado Morales, «La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía», *Sancho el Sabio*, Nº 21, 2004, p. 189.

<sup>61</sup> Para lo relativo a Ezeiza y el euskera en el cine, es interesante el artículo de Carlos Roldán Larreta, «Antton Ezeiza en el debate Cine / Euskera», *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, Año nº 29, Nº 74, 1997, pp. 129-142. Y, más recientemente, sobre Ezeiza en general, son imprescindibles los trabajos de Maialen Beloki Berasategi: «Querido Antonio: Antzon! Antchon? Anton?», *ZINE. Cuadernos de investigación cinematográfica*, 3, 2022, pp. 44-50; *Antxon Ezeiza. Vidas, tiempos, obras*, Shangrila, Valencia, 2022.

<sup>62</sup> Cfr. J. Angulo, C. F. Heredero y J. L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca Vasca-Caja Vital Kutxa, Donostia, 1994. El periódico ABC habló de «cine-encuesta de exaltación de ETA» y criticó hasta la indumentaria del vasco Imanol Uribe al recibir el premio Perla del Cantábrico, pues estaba «poco acorde ante un acto de tal categoría». Cfr. ABC, 15/9/1979 y 24/9/1979.

<sup>63</sup> Para todo el cine vasco de esta década véase, C. de Miguel Martínez, J. A. Rebolledo Zabache y F. Marín Murillo, *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años 80*, Filmoteca Vasca, Donostia, 1999. Además, una aproximación más reducida y centrada en el concepto de nación y género en Casilda de Miguel, «El cine vasco de los ochenta: a la búsqueda de la identidad propia» en Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fundación Sancho el Sabio, Gasteiz, 1998, pp. 209-238. Y Jesús Angulo, «La generación de los ochenta. Un viaje de ida y vuelta» en Joxean Fernández (ed.), *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, Filmoteca Vasca, Donostia, 2015, pp. 79-88.

<sup>64</sup> Para profundizar en la filmografía de Imanol Uribe hasta principios de los años 90, véase J. Angulo, C. F. Heredero y J. L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca Vasca-Caja Vital Kutxa, Donostia, 1994.

<sup>65</sup> Entrevista con el autor en agosto de 2005.

<sup>66</sup> *El País*, 9/3/1984.

<sup>67</sup> VV AA, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Filmoteca Vasca y Festival de San Sebastián, Donostia, 1996, p.167.

<sup>68</sup> Entrevista con el autor, 5/2/2008.

- 67** Hainbat egile, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Euskadiko Filmategia eta Donostiako Zinemaldia, Donostia, 1996, 167. or.
- 68** Elkarrizketa zinemagilearekin, 2008/2/5.
- 69** Octavi Martí 1989/1/13ko *El País* egunkarian egindako kritikak honela zioen: «*Ander eta Yul* mundu errealean batean gertatzen den fikzio bat da, mundu horren ezaugarriez blaitua, pertsonaiak manikeismotik bizirik atera nahian. Joko zaila da, arriskutsua, eta funtzionatzen du, gidoiak eta errealizazioak beharrezko eta ezinbesteko elementuak soilik erabiltzen saiatu direlako, informazio-pilaketatik, naturalismotik eta erredundantziatik ihesi».
- 70** Iritzi horretakoak dira, adibidez, Santiago de Pablo eta Carlos Roldán Larreta.
- 71** 174/1990 Dekretua, ekainaren 26koa, Euskofilm S. A. sozietate publikoa sortzea erabakitzen duena. Urte horretako azaroan elkarteak Euskal Media izena hartu zuen.
- 72** Kultura Ministerioaren datuen arabera, 1.200.193 ikusle eta 4.274.365,30 euro bildu ziren.
- 73** Ángel Fernández Santos-ek honako hau esan zuen *El País* egunkarian (1991/8/31): «Enrique Urbizu, bere ibilbidean bi film luze besterik ez dituen errealizadore espainiar gaztea, dagoeneko zuzendari fidagarria da, Espainiako zinemari ekarpen serioak egiteko dohain asko eta asko ditu, zeresana emango du eta talentu bitxi bat erakusten du, bere lanbidean ohikoa ez den nagusitasunaz gain».
- 74** Enrique Urbizuren obran sakontzeko, ikus J. Angulo, C. F. Heredero eta A. Santamarina, *Enrique Urbizu. La imagen esencial*, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 2003.
- 75** C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Alcalá de Henares-ko Zinemaldia, Madril, 1997, 483. or.
- 76** *El País*, Casimiro Torreiro-ren iruzkina, 1995/10/27.
- 77** Ikus Jesús Angulo eta Antonio Santamarina, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2012.
- 78** Julio Medemen zineman sakontzeko, ikus J. Angulo eta J. L. Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Euskadiko Filmategia / Huescako Zinemaldia, Donostia, 2005, eta Zigor Etxebeste, *Julio Medem*, Malagako Zinemaldia / Cátedra, Madril, 2010.
- 79** Carlos Roldán Larreta, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1999, 314 y 338 or.
- 80** Ofizialki 2.195.939 ikusle izan ziren zinema-aretoetan. Bajo Ulloaren obran sakontzeko, ikus Jesús Angulo eta Antonio Santamarina, *Juanma Bajo Ulloa. Cine en las entrañas*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2016.
- 81** Calparsorok zuzendutako beste tituluak *Pasajes* (1996), *A ciegas* (1997) eta, ordu-rako Madrilen, *Asfalto* (2000) izan ziren. Ikus Jesús Angulo eta Antonio Santamarina, Daniel Calparsoro. *Cine de autor, cine de género*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2017.

- 69** La crítica de Octavi Martí en *El País* del 13/1/1989 decía: «*Ander eta Yul* es una ficción que transcurre en un mundo real, empapada de las características de este, intentando los personajes sobrevivir al maniqueísmo. Es un juego difícil, arriesgado, que funciona porque tanto el guion como la realización han procurado manejar únicamente los elementos necesarios, imprescindibles, huyendo de la acumulación de informaciones, del naturalismo y la redundancia.»
- 70** Comparten esta opinión, por ejemplo, Santiago de Pablo y Carlos Roldán Larreta.
- 71** Decreto 174/1990 de 26 de junio por el que se acuerda la creación de la Sociedad Pública Euskofilm S. A.. En noviembre, la sociedad pasará a llamarse Euskal Media.
- 72** Según datos del Ministerio de Cultura, el número de espectadores fue de 1.200.193 y la recaudación de 4.274.365,30€.
- 73** Ángel Fernández Santos decía en *El País* (31/8/1991): «Enrique Urbizu, un joven realizador español con sólo dos largometrajes en su carrera, es ya un director solvente, con muchas y más que buenas dotes para dar contribuciones serias al cine español, que dará que hablar y que ya da muestras de un talento singular, además de un dominio poco común de su oficio».
- 74** Para profundizar en la obra de Enrique Urbizu, véase J. Angulo, C. F. Heredero y A. Santamarina, *Enrique Urbizu. La imagen esencial*, Euskadiko Filmategia-Fundación Caja Vital Kutxa, Donostia, 2003.
- 75** C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Madrid, 1997, p. 483.
- 76** *El País*, crítica de Casimiro Torreiro, 27/10/1995.
- 77** Véase Jesús Angulo y Antonio Santamarina, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Filmoteca Vasca, Donostia, 2012.
- 78** Para profundizar en el cine de Julio Medem, véanse J. Angulo y J. L. Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Filmoteca Vasca / Festival de Cine de Huesca, Donostia, 2005 y Zigor Etxebeste, *Julio Medem*, Festival de Málaga / Cátedra, Madrid, 2010.
- 79** Carlos Roldán Larreta, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1999, pp. 314 y 338.
- 80** Fueron, oficialmente, 2.195.939 espectadores a las salas de cine. Para profundizar en la obra de Bajo Ulloa, véase Jesús Angulo y Antonio Santamarina, *Juanma Bajo Ulloa. Cine en las entrañas*, Filmoteca Vasca, Donostia, 2016.
- 81** *Pasajes* (1996), *A ciegas* (1997) y, ya en Madrid, *Asfalto* (2000) fueron los otros títulos dirigidos por Calparsoro. Véase Jesús Angulo y Antonio Santamarina, *Daniel Calparsoro. Cine de autor, cine de género*, Filmoteca Vasca, Donostia, 2017.
- 82** Seguimos en un mundo muy mayoritariamente masculino. El contraejemplo es Ana Díez, que volvió al largometraje alternando ficción con *Todo está oscuro* (1996) o *Algunas chicas cruzan las piernas cuando hablan* (1999) y documental con *La mafia en la Habana*

**82** Bizi garen mundu hau gehienbat maskulinoa da oraindik. Horren kontrako adibidea Ana Díez da, film luzeetara itzuli baitzen fikzioa –*Todo está oscuro* (1996) edo *Algunas chicas cruzan las piernas cuando hablan* (1999)– eta dokumentala –*La mafia en la Habana* (2000)– tartekatuz. Hala ere, azpimarratzekoa da laurogeita hamarrekoko hamarkadako zenbait euskal emakume zuzendarik film luze bakarra filmatzea lortu zutela: Arantza Lazkano *Urte ilunak* (1991) lanarekin, Mirentxu Purroy *Denboraren gibelean* (1993) filmarekin eta Nuria Ruiz Cabestany *Viaje de ida y vuelta* (2000) lanarekin. Helena Tabernari buruz, ikus Carlos Roldán Larreta, *La luz de un sueño. El cine de Helena Taberna*, Euskadiko Filmategia / Nafarroako Filmategia, Donostia, 2018.

**83** Bajo Ulloa, Urbizu eta Calparsororen hitzak dira, in Joxean Fernández (ed.), *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, 216-217. orr.

**84** Josu Martínez, *Irudiz eta euskaraz*, 247. or.

**85** J. Angulo, J. L. Rebordinos eta A. Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco*, Euskadiko Filmategia / Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia, 2006.

**86** Ikus Ainhoa Fernández de Arroyabe, Nekane E. Zubiaur, Iñaki Lazkano, *Kimuak-eko film laburrak. Semillas del cine vasco*, Comunicación Social, Salamanca, 2014.

**87** Azken bi zuzendari horiek joera-aldaketa argia markatu zuten beren dokumentalekin, ETArekin biktimengan jarri baitzuten interesa. Eterio Ortegaren filmen gidioien eta ekoizpenaren atzean, Elías Querejeta ekoizlea zegoen. *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) aurrerago azalduko dugu.

**88** *La conspiración* (2012) telefilma Elías Querejetak ekoitzi zuen. Olea *El pisito* filmaren antzerkirako egokitzapenaren arduraduna izan zen, eta ekoizle-lanak ere egin zituen, besteak beste. Izan ere, berak bultzatu zuen 2003an bere lagun Eloy de la Igleziaren azken filma, *Los novios búlgaros*; 2006an hil zen.

**89** Ekarrizketa egilearekin, 2006ko abuztuan.

**90** Ia bi urtez, protagonista izan zen Espainiako bizitza kulturean, eta espainiar zine-mak bere publikoarekin duen harremanaren inguruko ikuspuntu berrien sustatzaile karismatikoa gisa agertu zen.

**91** Beste behin ere, urte hauetan emakume zuzendari batzuek debuta egin zuten, baina gero zailtasunak izan dituzte filmografia oparoa eraikitzeko: besteak beste, Susana Koska *Mujeres en pie de guerra* (2004) filmarekin, Aizpea Goenaga *Zeru horiek* (2006) eta *Sukalde kontuak* (2009) filmekin, Ione Hernández *1% esquizofrenia*-rekin (2006), eta Maitena Muruzabal eta Candela Figueira *Nevando voy* (2008) filmarekin.

**92** Aitzol Aramaio (1971-2011) modu tragiko goiztiarrean hil zen. *Un poco de chocolate* (2008) filmaren egile, Kimuak belaunaldiko beste adibide argi bat zen.

**93** Elkarrizketa Ana Díez-ekin, 2022ko ekainean.

**94** Espainiako kritikak faborito eman zuen sail horretarako. Ikus *El Diario Vasco*, 2011/9/24. Carlos F. Heredero kritikariak adierazi zuenez, «ez gaude urrun Don Siegel onenarengandik, ez Robert Aldrich latzenarengandik, ez Joseph H. Lewis lehorrenarengandik, ez Siodmak ilunenarengandik, ez *En la cuerda floja* (*Tightrope*, 1984) filmeko Richard Tuggerengandik, ez Fuller bortitzenarengandik, ez eta zinema mutuko

(2000). No obstante, cabe subrayar que algunas directoras vascas de los noventa solo consiguieron rodar un largometraje en su carrera: Arantza Lazkano con *Urte ilunak* (1991), Mirentxu Purroy con *Denboraren gibelean* (1993) y Nuria Ruiz Cabestany con *Viaje de ida y vuelta* (2000). Sobre Helena Taberna, véase Carlos Roldán Larreta, *La luz de un sueño. El cine de Helena Taberna*, Filmoteca Vasca / Filmoteca de Navarra, Donostia, 2018.

**83** Son palabras de Bajo Ulloa, Urbizu y Calparsoro en Joxean Fernández (ed.), *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, pp. 216-217.

**84** Josu Martínez, *Irudiz eta euskaraz*, p. 247.

**85** J. Angulo, J. L. Rebordinos y A. Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco*, Filmoteca Vasca / Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia, 2006.

**86** Véase Ainhoa Fernández de Arroyabe, Nekane E. Zubiaur, Iñaki Lazkano, *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco*, Comunicación Social, Salamanca, 2014.

**87** Estos dos últimos marcaron con sus documentales un cambio de tendencia claro, pues fijaron su interés en las víctimas de ETA. Tras el guion y la producción de las películas de Eterio Ortega estaba el productor Elías Querejeta. El caso de *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) será comentado más adelante.

**88** El telefilme *La conspiración* (2012) se lo produjo Elías Querejeta. Olea fue responsable de la adaptación al teatro de *El pisito* y ha ejercido igualmente tareas de productor, entre otras cosas. De hecho, él impulsó en 2003 la realización de la que sería la última película de su amigo Eloy de la Iglesia, *Los novios búlgaros*, antes de que éste muriera en 2006.

**89** Entrevista con el autor en agosto de 2006.

**90** Durante casi dos años asumió un papel protagonista en la vida cultural española revelándose como un carismático impulsor de nuevos puntos de vista respecto a la relación del cine español con su público.

**91** Una vez más, en estos años debutaron algunas directoras que han tenido dificultades para construir una filmografía abundante después: Susana Koska con *Mujeres en pie de guerra* (2004), Aizpea Goenaga con *Zeru horiek* (2006) y *Sukalde kontuak* (2009), Ione Hernández con *1% esquizofrenia* (2006) y Maitena Muruzabal junto a Candela Figueira en *Nevando voy* (2008), entre otras.

**92** Aitzol Aramaio (1971-2011) murió de manera trágicamente prematura. Era otro claro exponente de la «generación Kimuak», director de *Un poco de chocolate* (2008).

**93** Entrevista con Ana Díez en junio de 2022.

**94** La crítica española la situó como su favorita en esa sección. Cf. *El Diario Vasco*, 24/9/2011. El crítico Carlos F. Heredero afirmó que «no estamos lejos del mejor Don Siegel, ni del más áspero Robert Aldrich, ni del más seco Joseph H. Lewis, ni del más oscuro Siodmak, ni tampoco del Richard Tuggle de *En la cuerda floja* (*Tightrope*, 1984), ni del más violento Fuller, y ni siquiera de algunas provechosas —y olvidadas— lecciones del cine mudo». Cf. *Cahiers du Cinéma España*, núm. 48, 2011, p.31.

**95** Urbizu es un reputado profesor de la Universidad Carlos III y de la ECAM. Está dejando huella en numerosos discípulos (el también bilbaíno David Pérez Sañudo, por ejemplo)



ikasgai probetxugarri eta ahaztuengandik ere». Ikus *Cahiers du Cinéma España*, 48. zk., 2011, 31. or.

**95** Carlos III Unibertsitateko eta ECAMeko irakasle itzaltsua da Urbizu. Arrastoa uzten ari da ikasle ugariarengan (David Pérez Sañudo bilbotarrarengan, adibidez), eta ikerketa bikain bat argitaratu berri du Carlos Gómez-ekin batera: *La caja de madera. Estudios sobre puesta en escena cinematográfica*, ECAM, Madril, 2021.

**96** Urbizuren hitzaurrea, Jesús Anguloren eta Antonio Santamarinaren *Daniel Calparsoro. Cine de autor, cine de género* libururako, 20. or.

**97** Jordi Costa-ren kritika, *El País*, 2017/8/4.

**98** Honakoak dira literatura-lan horiek eta haien egileak: Anjel Lertxundi, *Hamaseigarrenean aidanez* (Erein, 1983); Ramon Saizarbitoria, *Ehun metro* (Lur, 1976) eta Arantxa Urretabizkaia, *Zergatik panpox* (Hordago, 1979).

**99** Beñat Sarasola, «Otra gramática del desencanto. La obra cinematográfica final de Koldo Izagirre (1989-1992)», *ZINE*, 3. zk., Donostia, 2022, 5-31. orr.

**100** Adibide soil gisa, Eusko Jaurlaritzak 2019an emandako zuzeneko laguntzak 2.664.000 eurokoak izan ziren, kategoria hauetarako: gidoiak, dokumentalak, film laburrak, proiektuen garapena eta fikziozko film luzeak. Jakina, laguntza horiek bateagarriak ziren ETBren, Estatuaren laguntzekin edo bestelakoekin.

**101** Ez da, noski, euskal zinemagintzari laguntza irmoa ematen dion jaialdi bakarra: erakusleihu nabarmenak dira, baita ere, Bilboko Zinebi, Lekeitioko Euskal Zine Bilera edo Nantesko Zinemaldiko «La fenêtré basque» saila ere, besteak beste.

**102** Koldo Almandoz, «Hiru errealitate», *Berria*, 21/9/2011. El autor y compañero de generación sumaba en su optimista análisis *Bi anai* (Imanol Rayo, 2011), basada en la novela homónima de Bernardo Atxaga.

**103** Hurrenez hurren, honako hauen kritiketatik ateratako hitzak dira: Oti Rodríguez Marchante (*ABC*, 2014/9/24), Gontzal Agote (*Berria*, 2014/9/24), Juan Zapater (*Diario de Noticias*, 2014/9/24), Mikel G. Gurpegi (*El Diario Vasco*, 2014/9/24) eta Carlos Boyero (*El País*, 2014/9/24).

**104** José Luis Rebordinos zuzendariak eman zuen Zinemaldiari buruzko kalifikazio hori (*Gara*, 2014/9/29); eta kongresuari buruzkoa, Ricardo Aldarondo kazetariak, besteak beste (*El Diario Vasco*, 2014/10/5).

**105** Juan Zapater, *Diario de Noticias*-en, 22/9/2015; Harkaitz Cano, *El Diario Vasco*-n, 22/9/2022; Beatriz Martínez, *El Periódico*-n, 2022/9/22.

**106** *ABC*, 2017/9/25; *Dirigido por* (481. zk.), 2017ko urria; *El País*, 2017/10/20.

**107** *El Diario Vasco*, 2017/9/29; *El Correo*, 2017/10/20; *Deia*, 2017/9/17; *Diario de Noticias*, 2017/9/25.

**108** *Berria*, 2017/9/26.

y acaba de publicar un magnífico estudio junto a Carlos Gómez: *La caja de madera. Estudios sobre puesta en escena cinematográfica*, ECAM, Madrid, 2021.

**96** Prólogo de Urbizu para el libro de Jesús Angulo y Antonio Santamarina, *Daniel Calparsoro. Cine de autor, cine de género*, p. 20.

**97** Crítica de Jordi Costa, *El País* 4/8/2017.

**98** Las obras literarias y sus autores son los siguientes: Anjel Lertxundi, *Hamaseigarrenean aidanez* (Erein, 1983); Ramon Saizarbitoria, *Ehun metro* (Lur, 1976), y Arantxa Urretabizkaia, *Zergatik panpox* (Hordago, 1979).

**99** Beñat Sarasola, «Otra gramática del desencanto. La obra cinematográfica final de Koldo Izagirre (1989-1992)», *ZINE*, núm. 3, Donostia, 2022, pp. 5-31.

**100** Únicamente a modo de ejemplo, las ayudas directas del Gobierno Vasco en 2019 fueron de un total de 2.664.000 euros para las siguientes categorías: guiones, documentales, cortometrajes, desarrollo de proyectos y largos de ficción. Obviamente, estas ayudas son compatibles con las de ETB, estatales u otras.

**101** No es, por supuesto, el único festival que apoya decididamente a la industria cinematográfica vasca: Zinebi en Bilbao, Euskal Zine Bilera de Lekeitio o la sección «La fenêtré basque» del Festival de Nantes son también, entre otros, escaparates destacados.

**102** Koldo Almandoz, «Hiru errealitate», *Berria*, 21/9/2011. El autor y compañero de generación sumaba en su optimista análisis *Bi anai* (Imanol Rayo, 2011), basada en la novela homónima de Bernardo Atxaga.

**103** Son palabras extraídas de las críticas de Oti Rodríguez Marchante (*ABC*, 24/9/2014), Gontzal Agote (*Berria*, 24/9/2014), Juan Zapater (*Diario de Noticias*, 24/9/2014), Mikel G. Gurpegi (*El Diario Vasco*, 24/9/2014) y Carlos Boyero (*El País*, 24/9/2014), respectivamente.

**104** La calificación respecto al Festival fue de su director, José Luis Rebordinos (*Gara*, 29/9/2014), y, lo relativo al congreso, del periodista Ricardo Aldarondo, entre otros (*El Diario Vasco*, 5/10/2014).

**105** Juan Zapater en *Diario de Noticias*, 22/9/2015; Harkaitz Cano, *El Diario Vasco*, 22/9/2022; Beatriz Martínez, *El Periódico*, 22/9/2022.

**106** *ABC*, 25/9/2017; *Dirigido por* (núm. 481), octubre 2017; *El País*, 20/10/2017.

**107** *El Diario Vasco*, 29/9/2017, *El Correo*, 20/10/2017, *Deia*, 17/9/2017, *Diario de Noticias*, 25/9/2017.

**108** *Berria*, 26/9/2017.

**109** Entrevista con Oskar Alegria, 21/5/2014.

**110** María Marcos, «La mirada de las documentalistas vascas», en María Pilar Rodríguez (coord.), *Cineastas vascas*, Filmoteca Vasca, Donostia, 2022, p. 107.

**109** Elkarrizketa Oskar Alegria-rekin, 2014/5/21.

**110** María Marcos, «La mirada de las documentalistas vascas», in María Pilar Rodríguez (koord.), *Cineastas vascas*, Euskadiko Filmategia Vasca, Donostia, 2022, 107. or.

**111** Euskal gatazkaren ondorioei buruz lan egin dute, halaber, ez-fikziotik –nahiz eta ikuspegi oso desberdinekin– Bertha Gaztelumendi (*Mariposas en el hierro*, 2012), Amaia eta Aitor Merino (*Asier ETA biok*, 2014) edo Arantza Santesteban (*918 gau*, 2021) bezalako zinemagileek.

**112** Arlo honetan egindako ikerketa-lana bikaina da: André Madréren zinemak eta Ynchausti funtsak, adibidez, betiko aberastu dute euskal ondare zinematografikoa.

**113** Maitane Jungitu, *Kalabaza Planeta eta Juanba Berasategi. Panorámica de la animación comercial vasca*, doktorego tesia, EHU, 2019, 201. or. eta 413. or.

**114** M. P. Rodríguez, (koord.), *Euskal emakume zinemagileak*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2022.

**115** Mugarriak benetakoak izan dira Sofia Oteroren Berlingo interpretazio onenaren saria *20.000 especies de abejas* filmarengatik; eta Malagako Zinemaldiko film onenaren Urrezko Biznagak: hurrenez hurren, *Cinco lobitos* filmak 2022an, eta *20.000 especies de abejas* lanak 2023an.

**116** Beharbada, honez gero, Françoise EtcheGARAY ere sartu beharko genuke zerrenda honetan, euskal ekoizle garrantzitsu gisa, nahiz eta Euskal Herrian jaioa ez izan; Éric Rohmer-en filmografiari estuki lotutako ekoizlea da. Ikus Françoise EtcheGARAY, *Cuentos de los mil y un Rohmer*, ECAM eta DAMA, Madril, 2022. Iparraldetik bertatik iritsi dira albiste onak ikus-entzunezkoen arloan: Gastibeltza Filmak, adibidez, 2018an Eñaut Castagnet, Josu Martinez, Katti Pochelu, Manex Fuchs eta Ximun Fuchs zinemagileek sortutako ekoiztetxea da.

**117** Gurra eta Urresola Venezia eta Cannesen lehenago ere izanak ziren beren film laburrekin. Beren lehen film luzeekin Donostiako eta Berlingo zinemaldietako sail ofizialetan sartzea lorpen bikaina izan da.

**118** Asier Altuna zuzendariak arrisku horretaz ohartarazi zuen, «lanean jartzen zaituzte»; fenomenoaren jarraipenari buruzko zalantzak ere adierazi zituen, eta egiaztatu egin zuen Euskal Herrian alde aurretik bazen nolabaiteko oreka hautsi zela. Ikus: <https://www.zinea.eus/2022/12/22/elkarrizketa-asier-altuna-kontsumo-ohiturak>

**119** Ildo horretatik, interesgarria da Rob Stone-k eta María Pilar Rodríguezek «herritarren» euskal zinemaren eta «sentimenduaren» euskal zinemaren artean ezartzen duten aldea. *Cine vasco. Una historia política y cultural*, Comunicación Social, Salamanca, 2015, hainbat pasartetan.

**120** Neurri batean, Gipuzkoan egindako *Kalebegiak* (2016) izeneko film kolektiboak belaunaldien araberako sailkapen horren epitome gisa funtzionatu zuen; sailkapenak, jakina, historia hobeto ulertzeko balio du, baina ez da taxonomia geometriko gisa hartu behar.

**111** También sobre consecuencias del conflicto vasco han trabajado desde la no ficción, aunque con perspectivas muy diferentes, cineastas como Bertha Gaztelumendi (*Mariposas en el hierro*, 2012), Amaia y Aitor Merino (*Asier ETA biok*, 2014) o Arantza Santesteban (*918 gau*, 2021).

**112** Su labor como investigador en este campo es sobresaliente: el cine de André Madré y el fondo Ynchausti, por ejemplo, han enriquecido para siempre el patrimonio cinematográfico vasco.

**113** Maitane Jungitu, *Kalabaza Planeta eta Juanba Berasategi. Panorámica de la animación comercial vasca*, Tesis doctoral, UPV/EHU, 2019, p. 201 y p. 413.

**114** M. P. Rodríguez, (koord.), *Euskal emakume zinemagileak / Cineastas vascas*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2022.

**115** El premio a la mejor interpretación en Berlín para Sofía Otero por *20.000 especies de abejas* y las Biznagas de Oro a la mejor película en el Festival de Málaga que se llevaron respectivamente *Cinco lobitos* en 2022 y *20.000 especies de abejas* en 2023 son auténticos hitos.

**116** Tal vez deberíamos introducir ya en este paisaje a Françoise EtcheGARAY como una muy importante productora vasca (aunque no nacida en el País Vasco), vinculada de manera inseparable a la filmografía de Éric Rohmer. Véase Françoise EtcheGARAY, *Cuentos de los mil y un Rohmer*, ECAM y DAMA, Madrid, 2022. Desde Iparralde también han llegado buenas noticias en el ámbito audiovisual: Gastibeltza Filmak, por ejemplo, es una productora creada en 2018 por cineastas como Eñaut Castagnet, Josu Martinez, Katti Pochelu, Manex Fuchs y Ximun Fuchs.

**117** Gurra y Urresola habían pisado ya Venecia y Cannes, respectivamente, con sus cortometrajes. Su irrupción en secciones oficiales de los festivales de San Sebastián y Berlín con sus primeras películas es sensacional.

**118** El director Asier Altuna advertía de este peligro pues «te ponen a trabajar», señalaba las dudas respecto a la continuidad del fenómeno y constataba la ruptura de cierto equilibrio previo en el País Vasco. Véase: <https://www.zinea.eus/2022/12/22/elkarrizketa-asier-altuna-kontsumo-ohiturak>

**119** En este sentido, es interesante la diferencia que establecen Rob Stone y María Pilar Rodríguez entre el cine vasco «de ciudadanos» y «de sentimiento» en *Cine vasco. Una historia política y cultural*, Comunicación Social, Salamanca, 2015, *passim*.

**120** La película colectiva *Kalebegiak* (2016) funcionó parcialmente (desde Gipuzkoa) como epitome de esta clasificación por generaciones que, obviamente, sirve para comprender mejor, pero no ha de tomarse a modo de geométrica taxonomía.

# Oinarrizko bibliografia

## Bibliografía básica

- Angulo, J., Heredero, C. F., Rebordinos, J. L., *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1993.
- Angulo, J., Heredero, C. F., Rebordinos, J. L., *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1994.
- Angulo, J., Heredero, C. F., Rebordinos, J. L., *Elías Querejeta; la producción como discurso*, Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1996.
- Angulo, J., Gómez, C., Heredero, C. F., Rebordinos, J. L., *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz*, Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa / Festival de cine español de Málaga, Donostia, 1998.
- Angulo, J., Heredero, C. F., Santamarina, A., *Enrique Urbizu. La imagen esencial*, Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 2003.
- Angulo, J., Rebordinos, J. L., *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Euskadiko Filmategia / Festival de Cine de Huesca, Donostia, 2005.
- Angulo, J., Beloki, M., Rebordinos, J. L., Santamarina, A., *Antxon Ezeiza: cine, existencialismo y dialéctica*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2009.
- Angulo, J., Santamarina, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2012.
- Angulo, J., Martínez-Vasseur, P., Santamarina, A., *Los paraísos perdidos. El cine de Ana Díez*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2012.
- Angulo, J., Santamarina, A., *Juanma Bajo Ulloa. Cine en las entrañas*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2016.
- Angulo, J., Santamarina, A., *Daniel Calparsoro. Cine de autor, cine de género*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2017.
- De Miguel Martínez, C., Rebolledo Zabache, J. A., Marín Murillo, F., *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años 80*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1999.
- Elezcano Roqueñi, Andoni, *Retratos de hierro y agua. La imagen de la metrópoli de Bilbao en el cine documental (1897-1997)*, UPV/EHU, Bilbo, 2016.
- Euba Ugarte, Argibel, *Basker. Documentales suecos sobre la cultura vasca en la década de 1960*, UPV/EHU, Bilbo, 2016.
- *Euskal Zinema, 1981/1989*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1990.
- Fernández, Joxean, *Euskal zinema / Cine vasco / Basque cinema*, Etxepare Euskal Institutua, Donostia, 2012.
- Fernández, Joxean (ed.), *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2015.
- Fernández Colorado, Luis, *Nemesio Sobrevila o el enigma sin fin*, Filmoteca Española / Euskadiko Filmategia, Donostia, 1994.
- García Idiakez, M., *Zeluloidezko begiradak*, Elkar, Donostia, 2011.
- Gutiérrez, J. M., *Sombras en la caverna. El tempo vasco en el cine*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1997.
- Indacochea Oyarzun, Izaskun, *Sabino A. Micón y Nemesio M. Sobrevila, su significación en el cine español de su época (1920-1930)*, Universitat de Barcelona, Tesi argitaragabea / Tesis inédita, 2011.
- Izagirre, K., *Gure zinemaren historia petrala*, Susa, Zarautz, 1996.
- Junguitu, M., *Kalabaza Planeta eta Juanba Berasategi. Panorámica de la animación comercial vasca*, Doktorego tesia / Tesis doctoral, UPV/EHU, 2019.
- Larrañaga, K., Calvo, E., *Lo vasco en el cine (las películas)*, Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1997.
- Larrañaga, K., Calvo, E., *Lo vasco en el cine (las personas)*, Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1997.
- Le Roy, É., *Yannick Bellon, La mirada de frente*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2019.
- López Etxebarrieta, A., *Cine Vasco: ¿realidad o ficción? –época muda–*, Mensajero, Bilbo, 1984.
- López Etxebarrieta, A., *Cine Vasco: de ayer a hoy –época sonora–*, Mensajero, Bilbo, 1984.
- Manías, Miren, *Euskarazko zinemaren produkzioa eta finantziazioa (2005-2012): hamaika fikziozko film luzeren azterketa ekonomikoa*, UPV/EHU, 2015.
- Martí-Olivella, Jaume, *Basque Cinema: History of An In/visibility*, Barbaroak, Torrazza Piemonte, 2020.
- Martínez, Josu, *Gure (zinemaren) Sor Lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisisa*, UPV/EHU, Bilbo, 2015.

- Martínez, Josu, *Irudiz eta euskaraz. Gure hizkuntzaren zinema. Gure zinemaren hizkuntza*, Udako Euskal Unibertsitatea, Bilbo, 2022.
- Pablo, Santiago de, *Cien años de cine en el País Vasco*, Arabako Foru Aldundia, Gasteiz, 1996.
- Pablo, Santiago de (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Sancho el Sabio Fundazioa, Gasteiz, 1998.
- Pablo, Santiago de, *Tierra sin paz*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- Pablo, S., Fernández, J., *Cine y Guerra Civil en el País Vasco*, Donostia Kultura / Euskadiko Filmategia, Donostia, 2012.
- Pablo, Santiago de, *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Tecnos, Madril, 2017.
- Rodríguez, M. P., *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Deustuko Unibertsitatea / Euskadiko Filmategia, Donostia, 2002.
- Rodríguez, M. P. (koord.), *Cineastas vascas*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2022.
- Roldán Larreta, C., *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1999.
- Roldán Larreta, C., Gutiérrez, J. M., *Desde la frontera: el cine de Fernando Larruquert*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2017.
- Roldán Larreta, C., *La luz de un sueño. El cine de Helena Taberna*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2018.
- Stone, R., Rodríguez, M. P., *Cine vasco. Una historia política y cultural*, Comunicación Social, Salamanca, 2015.
- Unsain, J. M., *El cine y los vascos*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985.
- Unsain, J. M., *Hacia un cine vasco*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1986.
- Unsain, J. M., *Nemesio Sobrevila, pelicularo bilbaíno*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1988.
- Unsain, J. M. (ed.), *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1993.
- Zunzunegi, S., *El cine en el País Vasco*, Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbo, 1985.



## Joxean Fernández (Donostia / San Sebastián, 1973)

Euskadiko Filmategiko zuzendaria 2010eko abenduaz geroztik eta Donostia Zinemaldiko zuzendaritza batzordeko kidea 2011ko urtarriletik. Nanteseko Unibertsitateko irakasle titularra da, egun eszedentzian badago ere. Historia Garaikidean eta Zinemaren Historian aditua da. Zaragozako eta Nanteseko unibertsitateetan doktore da tutorekidetzan eginiko *Cine y Guerra Civil en el País Vasco* (1936-2006) doktore tesiari esker. Nanteseko Festival du Cinéma espagnol zinemaldiko zuzendaritza batzordeko kidea da 2001. urteaz geroztik eta han «Euskal Leihoa» izeneko sailaren bultzatzailea izan zen. 2008an, *A las puertas de París* dokumentala zuzendu zuen Marta Hornorekin batera. Artikulu ugari idatzi ditu Euskal Herriko historia garaikideari eta zinemari buruz eta ondorengo liburuen koordinatzailea ere bada: *Federico Fellini* eta *Luis Buñuel* (biak Jesús Angulorekin batera), *Cine y Guerra Civil en el País Vasco* (Santiago de Pablorekin batera), *Conservación audiovisual en la era digital* (Alfonso del Amorekin batera), *De Lumière a Kaurismäki*. *La clase obrera en el cine* (Carlos F. Herederorekin batera). Gainera, *Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi* liburuaren editorea da eta baita *Euskal Zinema-Cine Vasco-Basque Cinema*-ren egilea ere. City University of New Yorkeko (CUNY) Bernardo Atxaga Katedrako irakasle gonbidatua izan da 2012 eta 2017 urteetan. Elías Querejeta Zine Eskola martxan jartzen parte hartu du, eta eskolako Zuzendaritza Akademikoko kide da.

Director de la Filmoteca Vasca desde diciembre de 2010 y miembro del Comité de Dirección del Festival de Cine de San Sebastián desde enero de 2011. Profesor titular (en excedencia actualmente) de la Universidad de Nantes, especialista en Historia Contemporánea e Historia del Cine. Doctor por la Universidad de Zaragoza y por la Universidad de Nantes con una tesis doctoral en cotutela titulada *Cine y Guerra Civil en el País Vasco* (1936-2006). Miembro desde 2001 del comité de dirección del Festival du Cinéma espagnol de Nantes e impulsor allí de la sección «Ventana Vasca». Codirigió junto a Marta Horno el documental *A las puertas de París* (2008). Autor de numerosos artículos sobre la historia contemporánea del País Vasco y el cine y coordinador de los siguientes libros: *Federico Fellini* y *Luis Buñuel* (ambos junto a Jesús Angulo), *Cine y Guerra Civil en el País Vasco* (junto a Santiago de Pablo), *Conservación audiovisual en la era digital* (junto a Alfonso del Amo), *De Lumière a Kaurismäki* y *La clase obrera en el cine* (junto a Carlos F. Heredero). Es además editor de *Cine vasco: tres generaciones de cineastas* y autor del libro *Euskal Zinema-Cine Vasco-Basque Cinema*. Ha sido profesor invitado en la Cátedra Bernardo Atxaga de la City University of New York (CUNY) en los años 2012 y 2017. Ha colaborado en la puesta en marcha de Elías Querejeta Zine Eskolay forma parte de su Dirección Académica.

## KREDITUAK / CRÉDITOS

### Euskal Kultura sailaren edizioa

#### Edición de la Colección Cultura Vasca:

Etxepare Euskal Institutua

#### Testua / Texto:

Joxean Fernández CC BY-NC-ND

#### Euskarazko itzulpena

#### Traducción euskera:

Gerardo Markuleta

#### Edizioa / Edición:

Miriam Luki Albisua, TheNiu

#### Maketazioa / Maquetación:

TheNiu

#### Diseinua / Diseño:

Mito.eus

#### Azala / Portada:

*Tasio* (Montxo Armendariz, 1984)

### Argazkiak / Fotos:

1. *El cine en el País Vasco*, Santos Zunzunegi. Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Vizcaya, 1985.
2. *Pour Don Carlos (La capitana Alegría)* (Jaime de Lasuen, Musidora, 1921)
3. Euskadiko Filmategia.
4. Euskadiko Filmategia.
5. CC BY-SA 4.0.
6. Jabari Publikoa / Dominio Público - Euskadiko Filmategia.
7. Jabari Publikoa / Dominio Público.
8. Eusko Jauriaritza / Gobierno Vasco - Euskadiko Filmategia.
9. Donostia Zinemaldiaren Artxiboa / Archivo del Festival de San Sebastián.
10. *Gure Sor Lekua* (André Madré, 1956)
11. *Ereagatik Matxitxakora* (Gotzon Elortza, 1959)
12. Euskadiko Filmategia.
13. Euskadiko Filmategia
14. NICOLAS ASTIARRAGA P.C. / Album.
15. Juan G. Andrés
16. Donostia Zinemaldiaren Artxiboa / Archivo del Festival de San Sebastián.
17. *Ikuska* (Bertan Filmeak, 1978-1984)
18. Euskadiko Filmategia.
19. Foto Madrid, 1979. Donostia Zinemaldiaren Artxiboa / Archivo del Festival de San Sebastián.
20. *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981)
21. AMBOTO / Album
22. *Tasio* (Montxo Armendariz, 1984)
23. *Kalabaza tripontzia* (Juan Bautista Berasategi, 1985)
24. *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988)
25. AIETE FILMS / ISASI, TERESA / Album.
26. Juantxo Egaña - Euskadiko Filmategia.
27. EL DESEO S.A/CIBY 2000 / Album.
28. *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995)
29. *Vacas* (Julio Medem, 1992)
30. *Alas de mariposa* (Juanma Bajo Ulloa, 1991)
31. Juantxo Egaña - Euskadiko Filmategia.
32. *Aupa Etxebeste* (Asier Altuna, Telmo Esnal, 2005)
33. *80 egunean* (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2010)
34. *Obaba* (Montxo Armendariz, 2005)
35. ALICIA PRODUCE / Album.
36. Juantxo Egaña - Euskadiko Filmategia.
37. Joxean Fernández.
38. *Mama* (Pablo Berger, 1988)
39. *Ke arteko egunak* (Antxon Ezeiza, 1989)
40. *Bertsolari* (Asier Altuna, 2011)
41. *Urte berri on, amona!* (Telmo Esnal, 2011)
42. *Loreak* (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2014)
43. *Handia* (Aitor Arregi, Jon Garaño, 2017)
44. *Oreina* (Koldo Almandoz, 2018)
45. *Kuartk valley* (Maider Oleaga, 2021)
46. *Gartxot* (Asisko Urmeneta, Juanjo Elordi, 2011)
47. *El sueño de la sultana* (Isabel Herguera, 2023)
48. (H)emen elkarte.
49. *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2022)
50. *Suro* (Mikel Gurrea, 2022)
51. David Herranz.
52. David Herranz.

### **Etxepare Euskal Institutua**

Etxepare Euskal Institutua erakunde publiko bat da. Gure helburua nazioartean euskara, euskal kultura eta sorkuntza sustatzea eta ezagutzera ematea da, eta, horien eskutik, beste herrialdeekin eta kulturekin harreman iraunkorrak eraikitzea. Horretarako kalitatezko jarduera artistikoak sustatzen ditugu, eta sortzaile, artista nahiz kultura-sektoreetako profesionalen mugikortasuna errazten dugu, baita euskararen eta euskal kulturaren irakaskuntza ere. Halaber, nazioarteko eragile kulturalekin eta akademikoekin elkarlana bultzatzen dugu. Zeregin horietan guztietan Euskadiko kanpo ordezkariak gertuko bidelagun ditugu.

### **Etxepare Euskal Institutua**

Etxepare Euskal Institutua es una entidad pública. Nuestro fin es promover y dar a conocer internacionalmente el euskera, la cultura y la creación vascas, y construir relaciones duraderas con otros países y culturas a través de ellas. Para ello fomentamos actividades artísticas de calidad, y apoyamos la movilidad de creadores/as, artistas y profesionales de los sectores culturales, así como la enseñanza del euskera y de la cultura vasca. Fomentamos, asimismo, la colaboración con agentes internacionales tanto en el ámbito cultural como en el académico. En todo ello trabajamos en estrecha colaboración con las delegaciones de Euskadi en el exterior.





**BASQUECULTURE.EUS**  
THE GATEWAY  
TO BASQUE CREATIVITY  
AND CULTURE

# BASQUE.

Europarrok kultura-ondare oparoa partekatzen dugu, mendeetan zehar izan ditugun trukeen eta migrazio-fluxuen ondorioa dena. Hala, bertako hizkuntzen eta kulturen aniztasuna, berezi egiten gaituen horri esker guztiok jorritua, Europak duen balio handienetako bat da. **BASQUE.** lurralde baten isla da (euskararen lurraldearena), historia baten isla, mundua ulertzeko modu batena, gurea. Bere sustraiez harro dagoen kultura baten adierazpidea da, ikuspegi berri bat eskaintzeko tradizioa eta abangoardia uztartzen jakin duen kultura batena. **BASQUE.** euskal kultura eta sorkuntza garaikideari begiratzeko leihoa da. Musikaren, dantzaren, antzerkiaren, zinemaren, literaturaren, artearen eta beste adierazpide batzuen bidez euskal kultura eta euskara ezagutzera emateko leihoa. Eta, era berean, sormenari zabalik dagoen leku bat da, partekatzeko, zubiak eraikitzeko eta solaserako, kulturen artean elkar aditzen lagunduko diguten elkarrizketa berriei bide emateko.

Los europeos compartimos una rica herencia cultural como resultado de siglos de intercambio y flujos migratorios. La diversidad lingüística y cultural es uno de los principales valores de Europa a la que todas y todos contribuimos desde nuestra singularidad. **BASQUE.** es el reflejo de un país (la tierra del euskera), de una historia, de una manera de entender el mundo, la nuestra. La expresión de una cultura orgullosa de sus raíces que ha sabido abrazar tradición y vanguardia para ofrecer una nueva mirada. **BASQUE.** es una ventana desde la que asomarse y descubrir la cultura y la creación contemporánea vasca a través de la música, la danza, el teatro, el cine, la literatura, el arte... Y su lengua, el euskera. Y, a su vez, un lugar abierto a la creatividad desde el que compartir, tender puentes y generar nuevas conversaciones que contribuyan al diálogo entre culturas.

**EUSKADI**  
BASQUE COUNTRY



EUSKO JAURLARITZA  
GOBIERNO VASCO



ETXEPARE  
EUSKAL  
INSTITUTUA