Acerca de la existencia de un cine vasco actual

KEPA SOJO GIL*

Un asunto un tanto controvertido y debatido, no sólo por historiadores del cine y críticos, sino por muchas otras personalidades de la cultura vasca, ha sido el de la existencia o no de un cine vasco como hecho diferencial del cine realizado en el resto de la Península Ibérica y como motor de las inquietudes culturales de esa entidad que actualmente entendemos como Euskal Herria. Quizás la polémica teórica suscitada en la década 1975-1985 en estos momentos está un tanto fuera de lugar al haber evolucionado los acontecimientos de una manera que nos permiten claramente sopesar la diferencia que existe entre el período actual -desde 1986 hasta nuestros días aproximadamente-, y el desarrollado a continuación de la muerte de Franco, producida el 20 de Noviembre de 1975.

Y es que el renacer de la cultura vasquista, con su proceso de reeuskaldunización y normalización lingüística, con su renovación en disciplinas culturales tan interesantes como el arte, la literatura o la música, ha completado dos décadas claramente diferenciadas. Un primer decenio, 1975-1985, en que se ha desarrollado un fuerte esfuerzo en el renacimiento de la cultura vasca a todos los niveles, con hincapié también en el mundo del cine. Y una segunda etapa, 1985-1996, menos entusiasta que la anterior, que se ha caracterizado por una situación en que se ha diluido un tanto ese entusiasmo propio del inmediato postfranquismo, o mejor dicho, se ha normalizado y estabilizado la situación de la década previa, y en el campo cinematográfico los derroteros han sido muy diferentes a los marcados en el decenio precedente. Al margen, ha habido una evolución de la situación política tras unos primeros años de transición con un gobierno central de U.C.D., y catorce años del socialismo "sui generis" del P.S.O.E. de Felipe González a nivel estatal. No hay que olvidar el Estatuto de las Autonomías, el marco jurídico legal en que se divide esa amplia realidad llamada Euskal Herria, la escalada de violencia a cargo de la organización armada E.T.A., con una clara evolución desde los tiempos del franquismo hasta la actualidad. Tampoco hay que obviar otros problemas tan latentes como la reconversión industrial o el creciente desempleo que asola nuestra tierra cuando España está a punto de entrar de hecho en la Unión Europea con

* Historiador del cine.

Maastricht de fondo y con el recién estrenado gobierno conservador del Partido Popular.

Tras la muerte de Franco, se comenzó a teorizar acerca del renacimiento cultural vasco y dentro de estas teorías se habló mucho acerca del concepto y existencia del cine vasco. Entre las aportaciones de los teóricos destacaron algunas intervenciones puntuales de personas de diferentes ámbitos de la cultura vasca como las del escultor Jorge Oteiza, el crítico de cine Antón Merikaetxebarria, la escritora Arantza Urretabizkaia, el pensador Pío Caro Baroja, el productor Angel Amigo y muchos tantos otros. Podríamos retomar las declaraciones de todos ellos y emitir un juicio crítico respecto a las mismas. No obstante, sería demasiado farragoso y no supondría sino volver a tratar lo que ya hiciese de manera amplia el historiador Santos Zunzunegui en su volumen titulado **El cine en el País Vasco**(1). Con diferentes matices, todos estos pensadores aludían a la intención legítima y, más o menos necesaria, de crear un cine eminentemente vasco a todos los niveles, que presentara la esencia de lo vasco, realizado, a poder ser en euskera, que aludiera a la identidad vasca y que, en conclusión, estuviera al servicio del concepto de nación vasca y relacionado, por ello, con los sectores políticamente nacionalistas.

Lógicamente habría que diferenciar claramente los conceptos de cine vasco y cine nacional vasco, o en otras palabras de cine nacional y de cine a secas, aunque haya habido gran confusión con respecto a estos niveles teóricos. Prácticamente no tenemos ningún problema para definir lo que es cine español, cine francés o cine norteamericano, si nos referimos al momento actual. Indudablemente, es el cine norteamericano el más importante del mundo porque allí se ha creado una industria que permite anualmente facturar millones de dólares por medio de la producción y exportación de películas a todos los confines del mundo. Dentro del cine estadounidense hay una gran mayoría de producciones que se pueden considerar "productos comerciales" -aunque todos los filmes, incluidos los independientes, son comerciales, en el sentido amplio de la palabra-. Pues bien, en algunos de estos filmes se producen exaltaciones patrioteras del espíritu americano. En cierto modo, la situación política de un país ha originado que, en muchas ocasiones, el cine haya sido un instrumento de control de las masas al haber sido empleado de una forma totalmente propagandística por medio de las cúpulas del poder. No obstante, ése no es el caso que nos ocupa. Nosotros no tenemos ningún problema para saber si un filme es o no es norteamericano. Cualquier película de directores tan dispares como Ivan Reitman o Hal Hartley, es un filme americano. Lo que sucede es que, mientras la película de Reitman se halla inserta en un modo de producción industrial y sus contenidos y finalidades son dirigidas a un público más amplio, la de Hartley se realiza al margen de los grandes estudios de Hollywood y

(1). Ficha completa de la obra: ZUNZUNEGUI, S. **El cine en el País Vasco.** Ed. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao 1985.

su distribución es más restringida ciñéndose a las salas de arte y ensayo y a los certámenes y festivales. De todos modos, ambas películas son filmes norteamericanos, pero no obligatoriamente filmes nacionalistas norteamericanos. Quizás en un momento dado, el filme de Reitman, siendo un encargo de los grandes estudios pueda ir por estos derroteros. Por su parte, el de Hartley, al ser éste un realizador más independiente o underground, es casi imposible que adquiera estos tintes, simplemente por estar alejado de la "cultura" oficial de masas yanqui. Otro caso que se puede suscitar al hilo del cine norteamericano es el de la nacionalidad de los directores. Hay realizadores como Milos Forman, checo, o Wolfgang Petersen, alemán, que han hecho películas en las primeras etapas de sus respectivas obras en su país, que nadie duda que sean alemanas o checas. No obstante, desde que ambos se han ido a vivir y a trabajar a Estados Unidos, los filmes que allí han rodado son indudablemente productos de Hollywood.

Respecto a España, si el tejido de la industria cinematográfica española es muy básico y el sector atraviesa temporada tras temporada múltiples problemas, y si además casi todas las productoras importantes se hallan en Madrid, al margen de lo que pueda haber en Barcelona, y si encima los laboratorios y otra serie de engranajes importantes en el camino de un filme desde su gestación hasta su rodaje, se hallan en la capital de España, hablar hoy día de cine vasco es hablar de algo que no existe, cuando no hay casi tejido industrial cinematográfico en el país, y cuando sólo hay un buen puñado de directores nacidos aquí que han realizado sus filmes cada uno por su lado sin ninguna conexión aparente entre ellos desde el punto de vista cinematográfico, aparte de la que se les ha querido buscar desde los medios de comunicación. Pero, antes de seguir adelante, aclaremos los conceptos de cine vasco y de cine nacional vasco. Por cine vasco se podría entender como aquellos productos realizados por directores nacidos o hechos en el País Vasco, dentro de una serie de temas relacionados o no con con el País Vasco pero, básicamente ambientado en los límites de Euskal Herria o en otros lugares del mundo pero mostrándose las inquietudes de los protagonistas siempre que éstos representen a vascos. Lógicamente la existencia de un entramado industrial correcto favorecería la aclaración de los conceptos. Por poner un ejemplo, como cine vasco, dentro de estos límites, se pueden considerar películas como **Akelarre (1983)** de Pedro Olea, o **Tasio (1984)** de Montxo Armendáriz. El problema es, por un lado, la no existencia de una industria vasca del cine. Lo que sí hay es cantidad de pequeñas productoras que muchas veces trabajan con grandes empresas de Madrid para lograr sacar los proyectos adelante, al margen de las subvenciones otorgadas por el Gobierno Vasco. Por otro lado, la utilización de actores y otros profesionales del resto del Estado Español, también condiciona en cierto modo la vasquidad o no de un filme como éstos. Empero, cine nacional vasco que es realmente lo que se quiso montar en la década 75-85, aprovechando el esplendor cultural vasco y el renacer del euskera, es otra cosa distinta, pero que no se consiguió al fin y a la postre como sí se logró un objetivo similar en otras disciplinas tales como la música o la literatura -sin menospreciar el trabajo de los

escritores y músicos vascos que trabajan en castellano-, aunque ambas disciplinas hayan adoptado caminos diferentes en la segunda década.

Antes de seguir, aclaremos el concepto de cine nacional. Siguiendo a Santos Zunzunegui, se podría entender por cine nacional como aquel que naciendo de la reflexión, reflejo o deformación sobre la propia realidad, se constituye como generador de unas señas de identidad, al mismo tiempo que otros fenómenos artísticos o comunicativos a nivel ideológico. Cine nacional -o cine de las nacionalidades, por utilizar el barbarismo elevado a norma de nuestra Constitución-, es aquel que busca difundir o crear con sus medios específicos los rasgos diferenciadores. Rasgos diferenciadores que podrán concretarse en un abanico tan amplio como el que va desde la estricta peculiaridad lingüística a su simple adscripción administrativa(2). Partiendo de esta definición y de los objetivos que se plantearon en las Primeras Jornadas de Cine Vasco, celebradas en 1976, con la finalidad de crear un cine nacional vasco, se puede afirmar que estos objetivos fueron los siguientes:

1. Realización de un cine nacional vasco, hecho por vascos, para el pueblo vasco y dentro de esta definición general.
2. Realización de cine en euskera subtitulado al castellano de cara a presentarlo ante un público vasco-parlante.
3. Realización de un cine que tenga en cuenta la realidad del País Vasco.
4. Búsqueda de una estética vasca para el cine vasco (3).

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

Analizando los puntos precedentes uno por uno, el primer epígrafe se refiere a un cine vasco, hecho por vascos, para los vascos. Los directores que, durante el período que nos ocupa han realizado cine aquí son casi todos vascos, excepto algún caso significativo como Alfonso Ungría. Pero, si un director australiano se instala en Euskal Herria y dirige varias películas que entren dentro de los otros tres epígrafes, ¿no estaríamos ante producciones vascas, como sucedía en el citado caso de Forman en relación al cine americano?. La misma película **La conquista de**

(2). Ibídem. pp. 311 y 312.

(3). Proyecto de Conclusiones de las Jornadas de Cine Vasco. Bilbao. Febrero de 1976. Tomado de ZUNZUNEGUI, S. Ibídem. p.382.

Albania (1983) de Alfonso Ungría, era una producción que se pretendía como estandarte del nuevo cine vasco, cuando Ungría es madrileño. Lo de "hecho para los vascos" la verdad es que es ciertamente discutible porque el cine, pienso yo, se hace para el público en general, al margen de filmes y propuestas personales de directores tan controvertidos como Lars Von Trier, Víctor Erice o Abbas Kiarostami, que hacen un cine más interior e íntimo pensando más en su necesidad de hacer cine o en ellos mismos, que en las apetencias y querencias del gran público. Lógicamente hay películas dirigidas a diferentes tipos de público dependiendo de múltiples factores, pero no creo que actualmente se hagan películas españolas para los españoles. Se dirigen principalmente a un público estatal por motivos meramente comerciales y de distribución, en el sentido de que estarán relacionadas con la cultura, costumbres o realidad de ese país, pero en el caso de que se distribuyan por Europa o América, estarán dirigidas al público que las vea que podrá identificarse más o menos con lo que ve en el sentido amplio de los filmes, ya que en muchos de ellos las situaciones planteadas podrán ser problemas universales que no tienen que estar relacionados en concreto con un país determinado.

El segundo epígrafe, el referido a la elaboración de cine en euskera, no se ha cumplido, a excepción de la serie **Ikuska** coordinada por Antton Ezeiza donde la lengua vasca era el vehículo apropiado para introducir al espectador en temas relacionados con la cultura vasca, en líneas generales. Del resto de películas realizadas en este amplio período, sólo hay una **Maité (1995)** de Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, que fue presentada como coproducción vasco-cubana, que presenta a los actores vascos, hablando euskera cuando dialogan entre ellos. Lógicamente, cuando intervienen personajes cubanos predomina el castellano. No obstante, se trata de un producto con otro aire distinto al de las películas de principios de los ochenta, al partir de una situación general más evolucionada y con un plantel de actores vascos muy curtidos en teatro y televisión en euskera. Las películas emblemáticas de los ochenta, por contra, eran realizadas en castellano y luego dobladas al euskera para, de ese modo, satisfacer a toda la población vasca y poder ser exportadas al resto de España. La evolución de la E.T.B., por otro lado, con series televisivas de éxito como el culebrón **Goenkale**, realizado íntegramente en euskera y que muestra los problemas cotidianos de un pueblo pesquero vasco, ha calado de forma importante y sorprendente en la población vascófona y se aproxima más a lo que se pretendía en las jornadas de cine vasco de 1976, que todos los filmes realizados entre entonces y hoy día, aunque esta serie no sea un producto cinematográfico sino televisivo. No obstante, el éxito que ha tenido entre la población vascófona, ya que el resto de los vascos -los que desconocen el euskara- no han podido seguir la serie, han provocado el doblaje de la misma y la emisión en castellano, aunque el doblaje, al haber sido realizado por actores diferentes haya provocado que la serie no parezca la misma, retomando así la polémica de V.O. o subtítulos. A mi entender habría sido más apropiada la emisión de la serie subtitulada, como sucedía en **Maité** cuando hablaban en euskara, pero eso ya sería hablar de otras cuestiones que ahora no vienen al caso.

Respecto al tercer punto, que alude a la realización de un cine que tenga en cuenta la realidad del País Vasco, en el decenio 75-85, sí que se hicieron algunas películas de este tipo. Recordemos la trilogía de Imanol Uribe formada por **El proceso de Burgos (1979), La fuga de Segovia (1981)** y **La muerte de Mikel (1983)**. En estos tres casos se aludía, no obstante, a un cine marcadamente político y las tres obras hacían referencia al problema de E.T.A. y del entorno radical desde diferentes puntos de vista. De todos modos, en estos temas hay que hilar muy fino ya que las tendencias personales de los realizadores pueden ir relacionadas con un móvil ideológico preciso que deforme la realidad en cierto modo. No obstante, algunos otros filmes como **27 horas (1986)** de Montxo Armendáriz han buscado otros temas de corte realista como son el mundo de las drogas en la juventud, pero siempre dentro de un trasfondo realista en el que aflora el tema político. Este filme, no obstante, es un estimable ejercicio en el que, al no ser la política el argumento principal, las situaciones que nos son narradas resultan más convincentes. Y esto sucede aún de forma más convincente en las dos películas, hasta el momento de Bajo Ulloa, **Alas de mariposa (1991)** y **La madre muerta (1993)**, ambas ambientadas de forma reconocible en Vitoria-Gasteiz o en la urbana y trepidante **Todo por la pasta (1990)** de Enrique Urbizu, si bien en todas ellas no se nos muestra realismo gratuíto relacionado con el móvil nacionalista o el mundo vasco tradicional, sino otro tipo de ambientes como barrios obreros, o bajos fondos reconocibles en cualquiera de nuestras ciudades. Ese tipo de realismo, aún más sucio y llevado a la máxima expresión feísta, es uno de los principales argumentos del cine de Daniel Calparsoro y de sus dos primeros filmes **Salto al vacío (1995)** y **Pasajes (1996)**. No obstante, llegados a este punto, no es este el realismo que pretendían los que se reunieron en 1976 para proponer un plan de futuro para el cine vasco.

El último punto que se citaba en el manifiesto de 1976 era el referente a la búsqueda de una estética vasca para el cine vasco. ¿Qué entendemos por estética vasca?. Aquella relacionable con los artistas vascos más vanguardistas del momento pero que entran en relación con las tradiciones milenarias y el enigmático origen de los vascos y su lengua, o aquellos rasgos diferenciadores que, por medio de la tradición literaria o de la historia, muestran a los vascos de manera diferente al resto de los habitantes de la nación española. O simplemente es la aparición de una serie de tópicos comparables a los estereotipos propios de un lugar tan peculiar como es Euskal Herria. Si un espectador sin juicios preconcebidos ve la película **Vacas (1991)** de Julio Medem, en ella se ven muchas de las tradiciones propias del País Vasco más tópico: los retos de los aizkolaris, la vida del caserío, la música, el vestuario típico etc. No obstante, **Vacas** no es un filme que nos intente mostrar unas costumbres propias de un pueblo tan peculiar como es el vasco. La historia va mucho más allá, supone la evolución de una familia entre la última carlistada y la Guerra Civil española. Problemas internos y grandes contradicciones de los protagonistas, centran un relato en el cual lo secundario es, por así decirlo, la estética vasca, ya que Médem podría haber ambientado su filme perfectamente en cualquier otro punto del planeta. Su última obra

hasta la fecha **Tierra (1996),** nos introduce en otra parte del País Vasco, la Rioja Alavesa, menos tópica y castellano-parlante -aunque el filme está rodado en Aragón-, donde los estereotipos y la estética propiamente vasca son más difíciles de observar, a no ser que pequeños detalles como la música que se oye en el bar, el nombre del mismo o la presencia de la policía foral alavesa, nos indiquen que nos hallamos en un País Vasco, menos tópico y reconocible, por supuesto, que el vascófono. Esta es la mayor diferencia con los tópicos más fácilmente reconocibles del caserío guipuzcoano de **Vacas.** Los problemas metafísicos universales del protagonista, además, separan el interés del espectador de cualquier otra cosa que no sea el relato. En la década precedente la citada **La conquista de Albania** de Alfonso Ungría y **Akelarre** de Pedro Olea, por medio de la historia, intentaban marcar una estética pro-vasca, señalando el hecho diferencial vasco desde una perspectiva histórica, dentro de esos intentos llevados a cabo desde el Gobierno Vasco por promover un cine nacional vasco absolutamente inviable. No obstante, la fuerza de la sencillez de **Tasio (1984)** de Montxo Armendáriz y la historia de este carbonero navarro de Tierra Estella, sí que muestran un punto de vista estético rural nada idealizado y sí con un interesante trasfondo poético, que constituye a todas luces la película más válida desde este punto de vista. Por último, es preciso citar las alusiones del inclasificable Alex de la Iglesia, no a una estética vasca, sino a una serie de tópicos que rallan el kitsch en sus dos películas hasta la fecha: **Acción Mutante (1992)** y **El día de la bestia (1996).** En la primera, desde el nombre del protagonista, Ramón Yarritu, a la escena de la venta de palitos de merluza y kokotxas desde la nave espacial, y en la segunda, con la aparición de símbolos tan destacados y significativos dentro del mundo vasco como son el Santuario de Arantzazu, la religión y otros temas intocables, De la Iglesia no hace sino parodiar algunos de los tópicos posibles dentro de lo que podría ser de forma plausible una estética vasca.

Por último y para finalizar este artículo, no vamos a efectuar un repaso a los directores vascos que se hallan actualmente en activo. Sólo debemos decir que los que trabajaron en la década 75-85 intervinieron en cierto modo en el intento fallido de llevar adelante un cine de contenidos vascos, pero que, como hemos intentado explicar anteriormente, no puede ser considerado un cine nacional vasco por las razones dadas en el texto precedente. Prácticamente todos ellos, o por lo menos los más importantes, han realizado filmes en la década siguiente que no hay duda que son integrantes del cine español actual y que poco o nada tienen que ver con sus obras precedentes. Algunos ejemplos son **El rey pasmado (1992)** o **Bwana (1996)** de Imanol Uribe, **Historias del Kronen (1996)** de Montxo Armendáriz, **Africa (1996)** de Alfonso Ungría, o **El día que nací yo (1991)** de Pedro Olea. La falta de continuidad del proceso de búsqueda de un cine propiamente vasco, más las mejores ofertas y condiciones de trabajo de estos profesionales del cine en Madrid, han originado que algunas manifestaciones actuales como los premios del cine vasco o las semanas de cine vasco que se organizan en Euskadi, sean meros acontecimientos anecdóticos y publi-

citarios que premian u homenajean más a los realizadores por su origen que por su obra, sea ésta realizada en Beasain, Madrid o California.

Por contra, los nuevos realizadores surgidos a finales de los ochenta: Urbizu, Bajo Ulloa, Medem, De la Iglesia, Calparsoro, Lazcano etc. son los más firmes baluartes del futuro de los cineastas vascos, dentro del panorama estatal, pero no son, ni serán nunca los abanderados de un cine nacional vasco inexistente actualmente, que pudo tener una razón de ser en el más inmediato post-franquismo, pero que no se desarrollará en ese amplio concepto espacial que es Euskal Herria hasta que no se consiga la independencia, cosa harto difícil viendo cómo está la situación a principios de 1997.

ESTUDIOS ALAVESES

Alfonso ALDAY, El poblamiento durante los inicios del Holoceno en la alta cuenca del Ebro: el valle de Arraya y Treviño oriental como modelo (Pág. 141).

José Daniel REBOREDO OLIVENZA, La cultura alavesa del siglo XIX (1830-1930) (Pág. 179).

José ITURRATE, La fundación de escuelas en la villa de Arceniega (Alava). (Pág. 201).

Joseba INTXAUSTI, Euskararen eliz erabilpena eta Luku Gotzaina. (Pág. 243).

Susana ARÉCHAGA y Francisca VIVES, Aproximación al historicismo neomedievalista en Vitoria. (Pág. 275).

Lucía LAHOZ, Promoción y mecenazgo nobiliar en el gótico de Alava. (Pág. 293).

Eukene MARTÍNEZ DE LAGOS, Un tema iconográfico procedente del arte oriental antiguo en el escultura medieval alavesa: el águila con presa. (Pág. 313).

Carlos ROLDÁN LARRETA, El cine de Juanma Bajo Ulloa. (Pág. 331)